

Tesis doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



Errante en las moradas interiores

Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero

Doctorando: José Matías Núñez Fernández

Directora: Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo

Tesis doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



Errante en las moradas interiores

Autoficción y performance en la obra de Mario Levrero

Doctorando: José Matías Núñez Fernández

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº

La Directora de la Tesis

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

El doctorando

Fdo.: José Matías Núñez Fernández

2015

Índice

Agradecimientos	7
1. Introducción.....	9
1.1. Planteamiento del tema	10
1.2. Metodología de trabajo.....	13
1.3. Corpus de estudio	18
2. Marco teórico	24
2.1. Escrituras del yo en el contexto de la posmodernidad	24
2.2. La crisis posmoderna del sujeto	38
2.3. La “muerte” de lo real	44
2.4. Autoficción: la genealogía de un término híbrido.....	49
2.4.1. Diferentes consideraciones sobre la autoficción	52
2.4.2. Ficciones biográficas del yo.....	55
2.4.3. La autoficción y los “actos de habla”.....	64
2.4.4. Las performances del yo: autoficción y artes contemporáneas	69
2.5. Intertextualidad y construcción del yo	74
3. El contexto de las escrituras del yo	81
3.1. El “giro subjetivo” en el contexto contemporáneo.....	82
3.1.1. Meditaciones y ejercicios de autoficción	85
3.1.2. La mirada extraña o extranjera.....	89
3.1.3. La cuna de la autoficción.....	98
3.2. Las “escrituras del yo” en Hispanoamérica.....	102
3.2.1. Auto(r)figuraciones, diarios de exilio y “escenas de lectura”	105
3.2.2. La autoficción como terapia.....	112
3.2.3. Autofiguración urbana: escritura en tránsito	113
3.3. Estrategias pragmáticas en Hispanoamérica y España.....	115
3.3.1. Testimonio, experiencia y autoficción	123
4. Ubicación contextual de Mario Levrero.....	131
4.1. En el nombre de la madre.....	133
4.2. Un raro no tan raro durante los ‘60 y ‘70.....	136
4.2.1. Felisberto Hernández: el diario como improvisación musical	142

4.2.2.	Armonía Somers: la lectura patriarcal del “ánima literaria”	147
4.3.	Los raros postdictadura: el nuevo canon de los ‘80 y ‘90	151
4.4.	La rareza como norma posmoderna	159
4.4.1.	La eclosión cultural de lo subjetivo: autoficción y artes contemporáneas en Uruguay	163
4.4.2.	Las escrituras del yo en el Uruguay contemporáneo.....	173
4.5.	Los enlaces intertextuales de Mario Levrero	184
4.5.1.	El corpus kafkiano o “imaginativo”	188
4.5.2.	Reediciones, misceláneas y transición	198
4.5.3.	El humor y la parodia del género policial: el lector como detective	201
4.5.4.	El ingreso de la visión parapsicológica y las referencias autobiográficas.....	208
4.5.5.	La comunicación literaria: de la hipnosis a la performance autoficcional	220
5.	El otro Mario Levrero	
	Análisis de “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”	228
5.1.	Intratextualidad y figuración de un canalla	229
5.2.	Sinergia autoficcional.....	233
5.3.	La retícula del poder.....	237
5.4.	El ágora de los anormales.....	246
5.5.	Exiliado en un mito	249
5.6.	Alianzas imposibles.....	251
5.7.	Humor y empatía cómica	261
5.8.	Autofiguración y performance	272
5.9.	La performance terapéutica.....	277
5.10.	Las señales del Espíritu y el autoanálisis	280
6.	La geometría del psiquismo familiar: formas cotidianas de lo místico	
	Análisis de <i>El discurso vacío</i>	287
6.1.	Exiliado en uno mismo.....	288
6.2.	La antesala autoficcional	290
6.3.	La intimidad como “material” de la ficción posmoderna.....	295
6.4.	El dispositivo pragmático de la comunicación.....	301
6.4.1.	Claves pragmáticas de la tríada narrador-personaje-autor	311

6.4.2.	Intratextualidad como vida y obra en “proceso”	313
6.5.	La autobiografía onírica	316
6.6.	El vacío del discurso: una historia de perros y gatos.....	327
6.7.	Psicopatologías de la vida familiar.....	332
6.8.	Cómo se viene la muerte	342
6.9.	La mística de lo efímero: lo cotidiano y el reencuentro con el Espíritu.....	345
6.10.	“Yo soy esas ruinas”	353
7.	Testamento espiritual: mística, sueño y amor	
	Análisis de <i>La novela luminosa</i>	364
7.1.	Testamento espiritual	365
7.2.	El prólogo: un ejercicio zen.....	367
7.3.	El proceso de la obra, el imposible retorno del yo	374
7.4.	La digresión nuestra de cada día	385
7.4.1.	Errancias urbanas	391
7.4.2.	Inteligencia artificial	393
7.4.3.	Los talleres oníricos	398
7.5.	La muerte anda rondando.....	403
7.6.	El erotismo como mística.....	411
7.7.	Bitácora paranormal	417
7.8.	El nacimiento del espíritu y la literatura: “La novela luminosa”	426
7.9.	Las persuasiones del humor	441
8.	Las ciudades de la memoria	
	Análisis de <i>Burdeos, 1972</i>	447
8.1.	<i>Burdeos, 1972</i> : la síntesis levreriana.....	448
8.2.	La autobiografía de los procesos mentales: la autoficción parapsicológica.....	449
8.3.	Exilio: idioma y memoria inconsciente.....	451
8.4.	Ser otro: el deterioro de la voluntad consciente	461
8.5.	Antoinette.....	469
8.6.	El puente de los fantasmas	479
9.	La mística de lo cotidiano: la escritura como performance. Conclusión.....	485
10.	Bibliografía	

10.1. Mario Levrero. Primeras ediciones y otras ediciones citadas	492
10.2. Estudios y crítica sobre Mario Levrero	494
10.3. Sobre literatura uruguaya	499
10.4. Sobre autoficción y escrituras del yo	501
10.5. Bibliografía general.....	505
Anexo I. “El llanero solitario”.....	515
Anexo II. Clasificación de fenómenos según el <i>Manual de parapsicología</i>	518
Anexo III. Por las moradas oníricas	519
Anexo IV. Entrevista a Mario Levrero por Christian Arán (19/02/2004).....	529

Agradecimientos

Quiero agradecer de modo muy especial a mi tutora la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo por su orientación metodológica y bibliográfica a lo largo de este trabajo y, sobre todo, por devolverme el entusiasmo por mi vocación con su ejemplo de valor y honestidad.

Al Ministerio de Empleo y Seguridad Social de España por su apoyo a través de la “Beca Reina Sofía” durante la realización de los cursos del Doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica. Tradición y rupturas en la literatura hispánica” en la Universidad de Salamanca entre los años 2007 y 2009.

A la Agencia Nacional de Investigación e Innovación de Uruguay por su apoyo a través del programa de becas para la realización de estudios de posgrado en el exterior, que me permitió finalizar mi investigación, escribir mi tesis y realizar los preparativos para la defensa.

Al Ingeniero Julio Fernández, Vicerrector de la Universidad ORT, por el apoyo institucional brindado a lo largo de todo este proceso.

Al Dr. José Manuel Trabado Cabado, por su orientación y consejo durante la escritura de mi trabajo final del Máster en Literatura Española y Comparada que cursé en la Universidad de León entre los años 2011 y 2012 bajo el auspicio de la Agencia Universitaria Iberoamericana de Posgrado.

A Gabriela Onetto, Matías Paparamborda, Inés Bortagaray, Mariana Casares y Christian Arán por pasarse varias horas de entrevistas charlando con entusiasmo sobre Mario Levrero y compartir generosamente conmigo valiosos materiales que me ayudaron a desarrollar esta investigación.

A Jota, por padecer conmigo los infames partidos de la selección uruguaya de fútbol durante las eliminatorias para el mundial de Sudáfrica 2010; a Ada Calvo, por imaginar todas y cada una de las posibilidades del mundo y la literatura para darme trabajo; a un anónimo funcionario del Registro Civil de Madrid, por el capricho con que derrumbó los designios de la todopoderosa burocracia; a Rodrigo Pámanes, María José Rodríguez y Mateo, el hijo de ambos, por la pasión como medida de cada sílaba y de la amistad; a Carlos Ordóñez, por usar sus poderes telepáticos para el Bien y por su infinita capacidad de digresión; a Juan Ángel Torres, por nuestras conversaciones sobre misticismo, *cum grano salis*; a Carlos Rivas, por sus patacones y sus charlas amplias e iluminadas como edificios bien diseñados; a Alvarinho e Ivanna, por su alegría y buena música; a todos los integrantes del equipo de fútbol FNMA, por estar siempre presentes; a mi madre y mis hermanos, por la irresponsable confianza; al capitán Yamandú, por su llamadas telefónicas de monitoreo y cariño; a la tía Sylvia, por sus horas desgrabando entrevistas; a Elizabeth, por el humor y el afecto; a Julia, por la vida juntos.

*Si escribo es para recordar, para despertar el alma dormida, avivar
el seso y descubrir sus caminos secretos; mis narraciones son en su
mayoría trozos de la memoria del alma y no invenciones.*
Mario Levrero, *El discurso vacío*



Fotografía de Eduardo Abel Giménez. Colonia, s/f.

1. Introducción

Este trabajo es el resultado de varios años de investigación y se enmarca en el contexto de los estudios realizados en el programa de Doctorado “Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica. Tradición y rupturas en la literatura hispánica” de la Universidad de Salamanca. Las herramientas metodológicas así como la bibliografía teórico-crítica vinculadas a la Vanguardia, a la Modernidad y Posmodernidad en España e Hispanoamérica con las que trabajé a largo de estos cursos fueron fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

Dos de los trabajos realizados durante el período de investigación del doctorado son antecedentes directos de este abordaje de largo aliento de la obra de Mario Levrero: “Mario Levrero: el pacto místico” (2009) y “*Dejen todo en manos*, de Mario Levrero: la intriga policial como duda existencial” (2009), tutelados por la Dra. María de los Ángeles Pérez y la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, respectivamente. Una síntesis de estos trabajos, titulada “Literatura autoficcional en Mario Levrero y Sofi Richero”, fue presentada como ponencia en las *III Jornadas de Investigación y II de Extensión* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar, Montevideo, Uruguay, desarrolladas durante los días 22, 23 y 24 de noviembre de 2010. A su vez, estos trabajos de investigación fueron la base a partir de la cual desarrollé el siguiente artículo: Matías Núñez: “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”, en *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay, Escrituras del yo*, nº 4/5, 2011, pp. 301-314.

Asimismo, otro antecedente fundamental de esta investigación es mi trabajo de fin de máster titulado “La escritura como performance: *El discurso vacío*, de Mario

Levrero”, realizado bajo la tutoría del Dr. José Manuel Trabado Cabado en el contexto del Máster en “Literatura Española y comparada” que cursé en la Universidad de León entre los años 2011 y 2012. Una síntesis de este trabajo de fin de máster, que me permitió desarrollar una bibliografía teórica-crítica vinculada a los estudios pragmáticos e intertextuales, fue presentada como ponencia bajo el título de “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero: la escritura como performance”, en el *I Coloquio Literatura y Margen: Mario Levrero*, organizado por la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en conjunto con el Proyecto UBACYT “Literatura y formas de vida” de la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, durante los días 28 y 29 de octubre de 2013. Esta ponencia dio lugar a un capítulo del libro que reúne las presentaciones realizadas durante el coloquio: Matías Núñez: “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero. La literatura como performance”, en Carolina Bartalini (comp.): *Literatura y margen I: Mario Levrero*, Buenos Aires, Eduntref, 2015 (en prensa).

Por último, a lo largo de varios años dedicados al periodismo cultural y a la docencia me he abocado al estudio de muchos de los autores que se abordan en esta investigación —especialmente de España e Hispanoamérica— a efectos de ubicar la obra de Mario Levrero en el contexto contemporáneo de las escrituras del yo.

1.1. Planteamiento del tema

La figura de Mario Levrero (1940-2004) ha pasado a ocupar un lugar central en el panorama de la literatura uruguaya reciente, como lo atestiguan la serie de abordajes críticos¹ y coloquios que se han realizado en torno a su obra. Algunas de las claves de

¹ A efectos de ofrecer una breve reseña del cada vez más extenso panorama crítico producido en torno a la obra de Mario Levrero, mencionamos aquí algunos de los textos más relevantes para el desarrollo de esta

este posicionamiento radican en la construcción de la figura de autor que se desprende de su obra, de la voz que se sustenta en un estilo particular y reconocible así como también en el despliegue de una visión que entiende a la literatura como una forma de estar y actuar en el mundo. Todos estos elementos alimentan esa conocida idea de que el ingreso a la obra de ciertos autores supone entrar en contacto con una mirada orgánica que engloba la práctica escritural, la comprensión del mundo y el sujeto. La lectura de los autores asociados a esta concepción integral de la literatura propicia las estrategias a través de las cuales los estudios literarios tradicionalmente han buscado asediar y catalogar la “poética” de un escritor. En este sentido, la red de recurrencias estilísticas y temáticas que interconecta la obra de este escritor uruguayo es de una cohesión tal que permitiría elaborar un diccionario analítico de conceptos leverrianos. Independientemente del texto de Levrero que se tenga entre manos, términos como “Espíritu” —siempre con mayúsculas—, “realidad” o “percepción”, por nombrar solo algunos, forman parte de una “cosmovisión” alternativa y original. Sin embargo, esta unidad conceptual puede prestarse a equívocos interpretativos, ya que sus estrategias comunicativas y discursivas cambian a lo largo de su trayectoria y se despliegan a través de estéticas que van desde los universos “kafkianos”, pasan por la parodia de los

investigación, que serán citados y comentados oportunamente: la meticulosa “Bibliografía” que Pablo Rocca realizó para la edición de la editorial Arca de la novela de Mario Levrero *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1992) es un trabajo fundamental que ha servido de invaluable punto de partida para todos los investigadores que se han acercado a la obra leverriana (este trabajo no es la excepción). Otro texto fundacional en términos de estudios leverrianos es el número 16/17 de la revista *Nuevo Texto Crítico* (1995), de la Universidad de Stanford, dirigido por Jorge Ruffinelli. Asimismo, el libro *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)* (1996), de Hugo Verani, plantea tempranamente y de forma muy precisa las coordenadas teóricas que permiten ubicar a Mario Levrero en el contexto de la posmodernidad, no solo en su último período signado por las escrituras del yo sino en su primera producción de corte “kafkiano”. En este sentido, *Estética del laboratorio* (2010), de Reinaldo Laddaga, ofrece una sugerente lectura de la última producción leverriana en el contexto de la posmodernidad y aproxima sus ejercicios de figuración del yo a los procedimientos performativos del arte contemporáneo. La tesis doctoral de Jorge Olivera, *Intrusismos de lo real en narrativa de Mario Levrero* (2010), es una de las investigaciones mejor documentadas sobre el primer período de la obra leverriana. Otros textos destacados son el número 10 de la revista *Hermes Criollo* (2008) dedicado a Mario Levrero y la antología de ensayos realizada por Ezequiel de Rosso, *La máquina de pensar en Mario: Ensayo sobre la obra de Mario Levrero* (2013). Por último, la recopilación de Elvio Gandolfo de las entrevistas brindadas por Mario Levrero a distintos periodistas a lo largo de varios años es una obra indispensable para rastrear las nociones leverrianas en torno a la comunicación literaria: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio. E. Gandolfo* (2013).

géneros populares y llegan hasta su producción autoficcional que interpela al lector² desde el repertorio pragmático del registro en clave de diario.³ Como se verá en este estudio, esta variedad de procedimientos suponen, a su vez, diferentes modos de exploración del yo, desde las esferas inconscientes hasta la bitácora cotidiana donde se expone su figura de escritor.

Leer, por tanto, el paradigma de pensamiento levreriano implica una participación activa que desentraña la serie de intertextualidades que comunican sus obras así como también —quizás como resultado de esta lectura expansiva— involucra la paulatina familiarización con un yo del discurso que al decirse se construye y se muestra en ese proceso de exploración. Un yo que en su última etapa autoficcional “se escribe” y que al escribirse actúa y existe en el presente, autoanalizándose y recorriendo los espacios de la memoria, haciendo de la literatura una performance o “acción” que tiene consecuencias tanto en quien escribe como en quien lee.⁴ Rastrear en su etapa

² Según Umberto Eco, el “lector” se determina por la serie de procedimientos interpretativos que debe realizar a partir de un texto: “La intervención de un sujeto hablante es complementaria de la activación de un Lector Modelo cuyo perfil intelectual se determina sólo por el tipo de operaciones interpretativas que se supone (y se exige) que debe saber realizar: reconocer similitudes, tomar en consideración determinados juegos...Análogamente, el autor no es más que una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas”. Umberto Eco: *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 88. Partiendo de la teoría de la autoficción, se abordará la serie de procedimientos a través de los cuales la obra levreriana construye un lector que, entre otras cosas, debe interpretar la figura de autor que se le propone así como el cariz de una serie de enunciados ambiguos resultantes de la hibridez genérica propia del entrecruce de pactos narrativos.

³ “En el diario asistimos a un gran número de intentos no convencionales de comunicación ‘intersubjetiva’ y de variados tipos de intercambios: pensamientos telepáticos, premonitorios, conversaciones y encuentros en sueños u otros estados alternativos de conciencia. El paso de la novela al diario puede ser entendido como un modo de favorecer el intercambio que reclaman el proyecto literario de Levrero que contiene en él a un lector, aun cuando ese lector no sea uno real, sino una marca indeleble y constitutiva del proyecto mismo”, Pablo Vergara: “Querido diario lector. Escritura, forma, novela en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp.): *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, Montevideo, Rebeca Linke, 2014, p. 170.

⁴ Como se verá en este trabajo, parte de la obra autoficcional de Levrero se constituye en una experiencia que se registra al momento de su realización y, despojada de modelos literarios que afecten o modifiquen esa experimentación, pretende ejecutarse desde un grado cero que posibilite la comunicación de una “verdad” íntima y de carácter espiritual. La asunción por parte de Levrero del fracaso a la hora de comunicar esa “verdad”, sin embargo, no impide reconocer las características de la “experiencia” que el sujeto del discurso opera sobre sí mismo al momento de escribir, y que el lector deberá decodificar de modo activo (realizando inferencias que tomen en cuenta una serie de procedimientos pragmáticos) para completar el significado del texto.

autoficcional el proceso de construcción de ese yo, así como el fenómeno de su comunicación o transmisión al lector, son algunos de los objetivos de este trabajo.⁵

1.2. Metodología de trabajo

La proliferación de las denominadas “escrituras del yo” se inscribe en el contexto contemporáneo de la posmodernidad, en ese marco epistemológico caracterizado por el “giro lingüístico”⁶ que puso en duda los grandes sistemas de producción de conocimiento y las verdades que enunciaban a partir, precisamente, del cuestionamiento a la artificialidad de los mecanismos empleados para la construcción de sus discursos. Cuestionados los modelos discursivos hegemónicos así como el saber que vehiculaban, surge entonces todo un conjunto de discursos cuyo anclaje radica en la autoconciencia de su singularidad (pero también en la asunción de sus artificios) y hacen de la subjetividad un lugar de enunciación tan válido como cualquier otro para referir el mundo y, sobre todo, al propio sujeto.

En el ámbito literario, este marco epistemológico ha supuesto “un giro subjetivo”⁷ que ha posicionado al yo en un lugar protagónico. Crónicas de viaje, memorias, diarios

⁵ La idea de que la interpretación literaria debe atender al circuito de comunicación compuesto por emisor-mensaje-receptor supone que el texto no se agota a partir de la mera decodificación de su sistema de signos sino que se debe tomar en consideración la serie de procedimientos pragmáticos que el lector realiza para completar los significados no explicitados materialmente. Jan Mukarovsky: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977. Esta idea fundacional de la teoría de la recepción y los análisis pragmáticos literarios no se agota en receptor supuesto a todo texto sino que aborda los procedimientos especiales a través de los que cada obra construye su significado a partir de las claves del género en el que se inscribe o el sistema de proposiciones que construye a partir de estructuras de cohesión y coherencia. En este sentido, la lectura de los textos autoficcionales levrierianos supone una participación activa estrechamente ligada a los procedimientos pragmáticos propios de la decodificación del humor, la lectura de diarios, las asociaciones intertextuales y la interpretación de una serie de ambigüedades que el lector debe intentar resolver (producto, entre otras cosas, de la hibridez genérica de la autoficción).

⁶ Por “giro lingüístico” se conoce al cambio de perspectiva que significó dentro del campo filosófico (especialmente, en el ámbito de la epistemología) el ingreso de una serie de métodos provenientes de la lingüística a la hora de analizar y estudiar los modos en que se construye “el saber”. Dicho “giro” se identifica principalmente con los trabajos de Ludwig Wittgenstein, Richard Rorty y los autores relacionados con el post-estructuralismo francés, entre los que se destacan Michel Foucault y Jacques Derrida.

⁷ Beatriz Sarlo: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

(incluidos en este esquema los blogs y páginas de Internet), autobiografías, novelas autobiográficas y autoficciones son algunos de los registros a través de los cuales las “escrituras del yo” han hecho de la intimidad un asunto público e, incluso, un “espectáculo”. Tomando en cuenta que un corpus muy claramente definido de la obra de Mario Levrero puede leerse en las coordenadas de este fenómeno, previo al estudio pormenorizado de sus obras, en este trabajo se ofrecerá un panorama teórico-crítico de la actualidad del pensamiento en torno al espectro de modulaciones discursivas a través de las cuales se manifiesta el yo. Asimismo, se brindará una cartografía de las producciones literarias contemporáneas signadas por el “giro subjetivo” a efectos de ubicar a Levrero en el mapa de las “escrituras del yo” y poder exponer las similitudes y diferencias que existen entre la obra de este escritor uruguayo y las características de un fenómeno de alcance global y de fuerte presencia en el ámbito hispanoamericano y español.

En lo que respecta al estudio de la obra de Mario Levrero, las estrategias de figuración del yo del discurso levreriano serán abordadas a partir del concepto de autoficción. Siendo este un término teórico utilizado con gran amplitud de significaciones, es necesario aclarar desde un comienzo que se considerará un corpus específico de obras de Levrero a partir de la acepción que acota la literatura autoficcional a aquella práctica que registra el presente de la escritura al momento de elaborarse y cuyos temas son la propia escritura y un tipo de biografía que no es susceptible de ser cotejada con los datos históricos de la vida de un individuo, sino que remite a sus fantasías, sueños y a todo el universo inconsciente que emerge durante el proceso de la experiencia literaria.⁸ Esta línea teórica supone abordar los mecanismos de

⁸ Esta concepción de autoficción acotada a una escritura signada por el presente de la enunciación y entendida como una forma de actuar en el mundo —un ejercicio de construcción del yo antes que una búsqueda de su representación— será desarrollada a partir de los textos de Serge Doubrovsky, Alfonso de Toro y Reinaldo Laddaga, entre otros.

construcción del yo del discurso, pero también implica la idea de que la escritura es una performance o una acción que tiene diferentes repercusiones: en el propio individuo que escribe y se ve modificado por la escritura, pero también en aquel que atestigua y vive esa experiencia desde la lectura.⁹

Tanto las estrategias discursivas como la noción de obra como experiencia artística de comunicación están tematizadas a un nivel metaliterario en la obra de Levrero, pero además pueden delinearse en detalle a partir de la serie de consignas y técnicas llevadas adelante en sus talleres literarios, presenciales y virtuales. Estas dinámicas de taller, donde Levrero plasma con claridad su concepción de la actividad literaria, ofrecen una buena oportunidad de rastrear y comparar los recursos estilísticos presentes en la obra de Levrero con aquellos que trasladó a sus alumnos.¹⁰ El objetivo de esta metodología asentada en la comparación con algunos de sus consignas de taller es resaltar los recursos que conforman el estilo levreriano. Al igual que ocurre en pintura, donde es posible reconocer al maestro en el trabajo de sus alumnos, leer la obra de Levrero a la luz de una serie de ejercicios de sus talleres literarios ofrece la chance de identificar y detallar el conjunto de procedimientos a través de los cuales Levrero buscaba potenciar la percepción y suscitar diversas formas de diálogo e interacción con el repertorio inconsciente del individuo a partir de la escritura.

Por otra parte, su *Manual de parapsicología* (1978), en tanto detalla una serie de procesos vinculados a las formas de percepción de la realidad y analiza las vías a través

⁹ A efectos de analizar la dimensión pragmática del discurso autoficcional levreriano se tomarán en cuenta los trabajos teóricos de J. L. Austin en torno a las posibilidades performativas del lenguaje.

¹⁰ Pablo Silva Olazábal refiere el provecho de abordar los intercambios de Mario Levrero con sus talleristas como forma de acceder, de un modo claro y sin mediaciones, a los criterios de Levrero en torno al proceso de creación literaria. Sobre las declaraciones realizadas por Levrero en estas instancias, dice Olazábal: “Parece importante reiterar la idea, aunque sea llover sobre mojado, de que estamos ante un camino personal construido por el propio Levrero para aclararse (y más tarde aclarar a sus alumnos) las bases de su visión artística. Otro escritor más intuitivo podría haber transitado su obra sin la necesidad de racionalizar y precisar sus términos, y sobre todo sin sentir la obligación de transmitirlos”, “Insumos para la conquista de un territorio. Levrero y el inevitable hombre blanco”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comps.): *Caza de Levrero... op. cit.* p. 92.

de las cuales el individuo puede integrar el universo inconsciente, constituye una excelente posibilidad de ingreso en varias de las moradas que transita la obra levreriana autoficcional.¹¹ Porque el *Manual de parapsicología* ofrece una especie de conspicuo resumen sistematizado de sus lecturas sobre los alcances paracientíficos del universo psíquico (donde se vislumbra también la importancia de la bibliografía psicoanalítica de corte junguiano) así como también una clara exposición de su forma de entender el mundo y los procesos mentales a través de los cuales se configura el yo.¹²

En lo que respecta al conjunto de obras de Levrero en las que rastrear los contenidos y procedimientos aludidos, este trabajo se centrará especialmente en el corpus de textos que conforman su último período de escritura, ya que los mecanismos empleados para la construcción del yo durante esta etapa suponen una mudanza con respecto a sus textos anteriores, centrándose en la escritura como una acción (que trasmuta la experiencia en conocimiento) y desplegándola desde una dinámica dialógica con el propio sujeto que escribe y con el del lector. Del mismo modo, los procedimientos que Levrero utiliza para abrir este diálogo que busca comunicar una experiencia (muchas veces, de índole mística), recorren toda su etapa autoficcional y

¹¹ “En relación a la parte formal, debe anotarse que las novelas [*La ciudad; París; El lugar*] integran un proceso dentro de la narrativa del autor que puede definirse como de *ficción pura*, sobre todo si se lo compara con la escritura de sus últimos libros (*‘Diario de un canalla’, El discurso vacío y La novela luminosa*), donde se percibe un acento *biográfico* en la forma y en los temas de su narrativa”, Jorge Olivera: *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2008, p. 175.

¹² Luciana Martínez fundamenta la utilidad de leer la obra de Levrero a la luz de los postulados del *Manual de parapsicología* no porque en este texto se explicita una poética sino porque permite acceder a la concepción levreriana en torno al desarrollo de la percepción y la irrupción del universo inconsciente, dos elementos fundamentales en su obra. Es decir, este texto no ofrece una sistematización de técnicas literarias, pero sí de la fenomenología levreriana en torno procesos psíquicos: “La literatura, al igual que los fenómenos parapsicológicos, no puede ser sino espontánea. Esto quiere decir que el trance puede ser provocado pero que debe olvidarse todo propósito en la búsqueda misma de la literatura si es que se pretende acceder a ella. Por este motivo, tanto el ocio, la escritura, como los ejercicios de caligrafía, estarán inicialmente orientados hacia otros propósitos y funcionarán de alguna manera como mancias, es decir, como refuerzos que permiten que el sujeto alcance un estado en el cual se encuentre permeable a la recepción de la literatura”, “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”, en Alberto Giordano (ed.): *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*, Rosario, 2010, p. 40.

están ligados en forma estrecha con sus indagaciones en torno a las formas de percibirse a sí mismo y al mundo (algo indisociable de su visión parapsicológica).

En resumen, este trabajo asediará las obras del período autoficcional de Mario Levrero con el objetivo de confeccionar un mapa de sus procedimientos y temas más relevantes a la hora de construir el yo del discurso, su visión del mundo y el sujeto, así como la forma en que plantea su comunicación desde diversas estrategias pragmáticas. En lo que respecta a su modo de conceptualizar el yo en su obra autoficcional así como a la importancia que se le da al universo inconsciente del individuo, se considerarán especialmente los postulados presentes en el *Manual de parapsicología*. Asimismo, entendiendo que la forma de comunicación que despliegan los textos autofccionales de Levrero se basa en la performance, se tomará en cuenta la serie de inferencias que debe realizar el lector para completar el significado del texto: una dinámica donde la “lectura” del humor juega un papel crucial, pero que también implica llenar los espacios “vacíos” que el discurso autoficcional levreriano deja, casi siempre, como una señal de que se trata de algo importante, de un asunto difícil de abordar para el narrador, muchas veces, la intimidad más dolorosa. Y la síntesis de estos opuestos que luego de la risa le deparan al lector unos incómodos segundos de cavilación es también la fórmula expresiva que Levrero encuentra de hacer ingresar lo místico en la cotidianidad más pueril —y contemporánea, si se contempla que en su literatura la experiencia de lo divino convive con la estadística de sus victorias al Golf (el juego de computadora, claro) o las rabietas que le produce la música enajenante de los supermercados—.

Por último, en un apéndice a este trabajo se presentará el diálogo intertextual entre algunos de los hitos de su figura de escritor que su obra autoficcional espectaculariza (especialmente, la importancia de los sueños) y un conjunto de textos que le rinden homenaje y lo hacen, una vez más, a transitar por las fronteras de la realidad.

1.3. Corpus de estudio

El período autoficcional de Mario Levrero se inaugura —a nivel de publicaciones— con los textos “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”, incluidos en el libro *El portero y el otro* (1992).¹³ Estos textos dan cuenta del exilio —por motivos económicos— de Levrero en la ciudad de Buenos Aires, la sensación de desarraigo y soledad que lo sobrecogen y la serie de incomodidades que le acarrea adaptarse a una ciudad que el sujeto del discurso vive como desmesurada e inasible. Tanto “Apuntes bonaerenses” como “Diario de un canalla” apelan a una escritura intimista que ronda el formato del diario, llevando a la escritura en primera persona, una marca de estilo en toda la obra levreriana, a un nuevo punto en el que la literatura se transforma en una vía de introspección espiritual (una actividad fundamental para el autor y que estos textos asumen como silenciada debido a las obligaciones laborales).¹⁴ La serie de cuestionamientos en torno a la vida cotidiana que desplaza la construcción espiritual del individuo en pos de un rol social limitado al mercado derivará en reflexiones en torno a la sociedad contemporánea, al trauma que implicó la dictadura y a la consecuente deshumanización resultante de ese período en el que la sociedad asimiló silenciosamente el abuso y la violencia. Ya en este punto, pueden reconocerse elementos de comprensión en torno a la conformación del sujeto que tienen que ver con conceptos junguianos, ya que a la usual mirada descentrada del extranjero que explora

¹³ “Lo que convierte al libro [*El portero y el otro*] en un viraje crucial en la obra de Levrero es su zona ‘porteña’. Allí no sólo tematiza a la propia ciudad, o más bien el propio conflicto de Levrero viviendo en Buenos Aires (o si se quiere el de un Montevideano [*sic*] viviendo en Buenos Aires), sino que provoca un salto formal, filosófico, existencial y por tanto cualitativo”, Elvio Gandolfo: “Prólogo” de *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, 1992, p. 11.

¹⁴ “En primer término, queda licuado el espesor de la aventura existencial angustiosa que caracterizaba su zona anterior, por interpósito protagonista (o alter ego). Lo que entrega ahora es una experiencia a la vez mucho más directa y mucho más alusiva. Todos los datos concretos son reales: el autor sufrió una operación como la que se describe, recorrió el mismo infierno del mutualismo médico, residió en un departamento porteño igual al que aparece allí (y ubicado en la misma zona de la ciudad)”, *ibíd.* p. 12.

una comunidad a la que no pertenece, se suma la tarea de examinar los fenómenos inconscientes a nivel colectivo. Esto tendrá su desarrollo más claro a la hora de referir el trato recibido en las instituciones médicas con motivo de una operación de vesícula. La oposición entre medicina que cosifica al sujeto y la necesaria terapia espiritual que requiere un individuo harán de la literatura un ejercicio de resistencia contra la muerte y la enajenación de la vida contemporánea, con su publicidad invasiva y su consumo desaforado —algo que Levrero, con especial inquietud, experimenta como una forma de muerte de las inquietudes psíquicas que resulta muy funcional a un sistema estigmatizado por la depredación económica—.

Asimismo, estos textos se muestran surgidos en un plano de diálogo intertextual o, más precisamente, como la continuidad de una tarea emprendida en un antiguo manuscrito inconcluso: “La novela luminosa”. En este texto, que Levrero retomará luego gracias a la financiación de la Beca Guggenheim —una vez más, se hace presente la idea del escritor como un individuo abocado a tareas inmateriales pero que depende de la división del trabajo—,¹⁵ el yo del discurso pretende transmitir un puñado de “experiencias luminosas” cuya índole mística está acotada o surge de la percepción de lo espiritual en los eventos más cotidianos. Tanto la necesidad de transmitir o comunicar “una verdad” a través de la escritura literaria como la índole de las vivencias vinculadas a lo místico —y a su comprensión del mundo desde la parapsicología— determinan el viraje hacia lo autoficcional en la literatura de Mario Levrero.¹⁶

En este proceso, Levrero publica en 1996 *El discurso vacío*, un texto que se explica a sí mismo como la autoimposición de una terapia grafológica que busca tener

¹⁵ *Ibíd.* p. 13.

¹⁶ “En el ‘Diario de un canalla’ va más lejos. Reflejando en parte la falta de hegemonías (o de paridades binarias de contrarios) que caracteriza a este fin de siglo, no se sabe muy bien si lo que leemos es un diario íntimo, una serie de reflexiones, o un modo de contrabandear con el peso de la ‘confesión’, recursos y hallazgos del mejor dibujo animado. El texto destruye seguridades previas, abandona el territorio ya dominado y conocido de su obra anterior. En especial la matriz, el útero del departamento urbano laberíntico, cósmico y deteriorado: el Levrero confesional añora las paredes descascaradas y montevideanas de entonces, pero que no volverán”, *ibíd.* p.14.

consecuencias sanadoras a nivel psíquico.¹⁷ Siendo que en obra la escritura a mano pretende ser reducida a una actividad psicomotriz, el discurso se erige desde la pretensión de un grado cero de lo literario basado en la exclusión de cualquier tipo de expectativa enmarcada en las “bellas letras” y en la censura y restricción de aquellos temas que —por su interés o por la fascinación que ejercen sobre el sujeto que escribe— puedan llegar a desviarlo de su obligada concentración en el cuidado de la letra.¹⁸ La tarea pronto fracasará y el texto se verá acaparado por un sinfín de reflexiones en torno al universo cotidiano, algo, en principio, juzgado como intrascendente y que no supone un gran impedimento para desarrollar con eficiencia la terapia grafológica. Será así que lector atestiguará los avatares de la radicación del protagonista en la ciudad de Colonia, Uruguay, junto a su pareja Alicia, el hijo de esta, Juan Ignacio, y la mascota de la familia, el perro Pongo. Y la mención a Pongo no es gratuita, ya que su presencia en el texto es un buen ejemplo de la dinámica que Levrero pondrá en funcionamiento para apuntalar un discurso escrito en un presente cuyo motor constante es la búsqueda; una serie de ejercicios en torno a la percepción que son emblemáticos en su literatura y que constituyeron una parte medular de sus prácticas de taller. Porque, entre otros temas igualmente significativos que aborda el texto de *El discurso vacío*, la representación de

¹⁷ “En varios de los libros publicados en la década de 1990 se acentúa esta línea que aparece en ‘Diario de un canalla’, destacando principalmente, *El discurso vacío*, donde la novela se construye como un diario o ‘ejercicios caligráficos’, tal y como el propio Levrero los definió en su momento. Ideada como un discurso terapéutico, la novela se estructura como un diario y bucea en procesos del inconsciente del autor que desarrolla su mirada sobre el entorno. Las líneas temáticas de sus primeras obras se encuentran fusionadas aquí en un proceso de reflexión sobre la escritura y el vaciamiento de contenidos, junto con la búsqueda de imágenes como la expresión de la esencia de la escritura”, Jorge Olivera, *Intrusismos...* *op.cit.* p. 173.

¹⁸ “En sus últimos años, Levrero terminó de construir otra trilogía de textos, integrada por el cuento ‘Diario de un canalla’, *El discurso vacío* y que culminó en su novela póstuma, *La novela luminosa*. En ellos, de alguna manera extremó el recurso narrativo que llevaba a sus personajes por mundos opresivos y/o maravillosos. Aquella primera persona pasó a identificarse con él mismo, y el mundo que lo rodea es el suyo, el de un hombre que subsiste inventando crucigramas, que pelea con su edad y con su cuerpo, que no puede dedicarse a la escritura como quisiera. Esa era la vida de Levrero, y ese es el día a día que rehúye *El discurso vacío*, una novela morosa y por momentos abúlica, que busca la iluminación en los pliegues de lo cotidiano”, Martín Pérez: “Mario Levrero: *El discurso vacío*. El calígrafo de sí mismo”, suplemento *Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 23/07/06, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2163-2006-07-23.html> (consulta realizada 15/12/14).

los procesos que la mascota familiar ejecuta para conocer el mundo funcionarán como un disparador de las disquisiciones sobre las consecuencias que tiene la escritura en quien escribe y en el mundo. Y estas repercusiones de la práctica literaria irán más allá del factor pragmático de la escritura (hay lectores implícitos que participan y “corrigen” el texto y que instalan la figura de un lector activo¹⁹) y expresarán la particular comprensión de los fenómenos de percepción que involucra la literatura de Levrero.

En 2005 se produce la publicación póstuma de *La novela luminosa*, el manuscrito que Levrero dejara inacabado años antes y que en un primer intento de retomararlo suscitaría “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”. En esta oportunidad, el texto propiamente dicho de “La novela luminosa” ocupa una extensión menor si se toma en cuenta el “Diario de la beca” que lo antecede como prólogo y que constituye uno de los ejemplos más claros del registro de lo cotidiano o lo vacío como forma de ingresar lentamente en las asociaciones del inconsciente (y al mismo tiempo, preparar o predisponer de manera paulatina al lector para el texto de índole mística que es “La novela luminosa”). Al igual que en *El discurso vacío* la terapia grafológica fracasa para dar lugar a una serie de digresiones que toman el texto y suscitan una serie de epifanías espirituales o revelaciones en torno al yo, en *La novela luminosa*, la intención de comunicar un conjunto de experiencias místicas también fracasará dando lugar a otro tipo de descubrimientos emanados del trabajo con la memoria y los sustratos ocultos del

¹⁹ Para Roman Ingarden, la obra literaria es el resultado tanto de la escritura que emprende el escritor como de la tarea de reconstrucción y concreción que realiza el lector. Roman Ingarden: *La obra de arte literaria*, México DF, Taurus, 1998, pp. 355-366. Más allá del enfoque de estas primeras teorías de la recepción literaria tendiente a explicar el fenómeno estético, la idea de un receptor que debe completar el significado del texto es el fundamento de la lingüística pragmática: “El mensaje discursivo hay que verlo en una dimensión horizontal y entonces hay que abrirse al texto: Aquí surgen las relaciones de cohesión. Ellas nos indican la función en la macroestructura textual y en la superestructura, es decir, la organización en partes según su tipo concreto o modelo textual. Pero también tenemos que analizar, aparte de la cohesión o estructura relacional, la estructura informativa y la estructura argumentativa. Y todo esto verlo en situación, conectado con el entorno. Así aparece la noción de acto de habla, argumentación y focalización informativa, al relacionarlo con el oyente y la situación. Cada elemento lingüístico tiene que interpretarse en virtud del *contexto* y el *contexto*. Y la Lingüística tiene que abarcarlo todo: la perspectiva textual o la dimensión textual en sus unidades, y la interpretación en contexto, en situación pragmática”, Catalina Fuentes Rodríguez: *Lingüística pragmática y Análisis del discurso*, Madrid, Arco, 2000, p. 48.

yo.²⁰ Y este esquema, en el que la bifurcación del discurso impide llegar al destino autoimpuesto, forma parte de una manera de entender la literatura como una experiencia de libertad, como una búsqueda que se pone en práctica y cuyas consecuencias sobre el sujeto son imprevisibles y pueden suscitar removedores hallazgos.

Por último, en 2013, aparece *Burdeos, 1972*. Escrita durante el mismo período (principios de la década del 2000) en que trabajaba en *La novela luminosa*, *Burdeos, 1972* narra las experiencias del autor durante su corta estadía en Francia. A diferencia de sus textos de exilio bonaerense, las dinámicas vinculadas a la pérdida del lenguaje que se reflejan en esta novela están asociadas a severas consecuencias a nivel psíquico —consecuencias que serán abordadas desde el punto de vista de la parapsicología—. Esta narración, despojada de todo prurito a la hora de explicitar las convicciones de Levrero en torno a su forma de percibir y entender el mundo desde un ángulo parapsicológico, presentará, a su vez, un interesante juego de reescritura intertextual de una serie de episodios (o verdaderas obsesiones que recorren la obra de Levrero, como son la ciudad de París o la cultura francesa) aparecidos en algunos textos de su primer período. Si entonces el tratamiento de estos temas recurrentes había estado signado por lo fantástico, en *Burdeos, 1972* vuelven a presentarse e instalan los fenómenos inconscientes en el registro de un yo autoficcional en el que la comunicación de una vivencia cobra especial relevancia.²¹ En relación a este fenómeno de intertextualidades

²⁰ “En su gran libro póstumo, Levrero acepta de partida su incapacidad para retener por medio de la escritura las experiencias luminosas, esas epifanías del Espíritu [...] Lo prodigioso es cómo Levrero trabaja desde su propio fracaso y, con los materiales de su derrota, construye el molde de esa imposible novela luminosa, sus contornos. Si la experiencia luminosa no es narrable, como finalmente admite Levrero, sí es posible, a cambio, narrar la oscuridad que la rodea, y la necesidad de la luz. La novela luminosa se convierte así en el negativo de una experiencia mística, en el vaciado de su huella, en el clamor de su inminencia”, Ignacio Echeverría: “Levrero y los pájaros” (posfacio) en Pablo Silva Olazábal: *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Trilce, 2008, p. 102.

²¹ “Aquí el autor de *La novela luminosa* es más explícito, aportando la sinceridad y la soltura que caracterizan su obra. Aparece su nombre civil, Jorge Varlotta (Mario Levrero son, respectivamente, el segundo nombre y apellido del autor) y aparece el testimonio como palanca narrativa, en este caso sobre la estancia del uruguayo en Francia, en septiembre de 2003, junto a su pareja Marie-France, o Antoinette en el libro. En otro continente Levrero aprecia la libertad que se siente con el extrañamiento y la distancia, con la lejanía de todo lo conocido, lo familiar. Pero de nuevo aparece acá el hombre solo, que está solo

basadas en la reescritura, a nivel metodológico, este trabajo se centrará en el corpus de obras aquí mencionado pero al mismo tiempo intentará brindar un conjunto de breves ejemplos en torno a las conexiones con el total de la obra levreriana (en especial con las *Irrupciones*, sus columnas publicadas en la revista *Posdata* entre el año 1996 y el 2000).

Finalmente, una vez abordados los temas y recursos presentes en la escritura autoficcional de Mario Levrero, sus mecanismos de comunicación pragmática para transmitir experiencias íntimas así como las formas de percepción de la realidad vinculadas a su construcción del yo (centradas en la exploración del universo inconsciente), este trabajo hará especial mención a algunas de las consignas de su talleres literarios²² con el propósito de resaltar las características estilísticas de Levrero así como la configuración de su figura de autor, desplegada a partir del poder performativo que le permite al sujeto autoficcional decir: “este soy, aquí y ahora”.

incluso en sus recuerdos, plagados de dudas vitales, de humanidad”, José Ignacio Silva: “Un hombre solo”, revista *Intemperie*, citado de <http://www.revistaintemperie.cl/2013/10/15/diario-de-un-canalla-burdeos-1972-mario-levrero/> (consulta realizada 12/0/12/14).

²² En el marco de esta investigación se han realizado una serie de entrevistas a Inés Bortagaray, Matías Paparamborda, Mariana Casares, Christian Arán (alumnos de sus taller) y a Gabriela Onetto (quien compartía la coordinación del taller virtual con Mario Levrero).

2. Marco teórico

2.1. Escrituras del yo en el contexto de la posmodernidad

La concisa definición que ofrece Jacques Lecarme de la escritura autoficcional permite abordar los cuestionamientos fundamentales planteados en torno a las posibilidades referenciales del yo del discurso, así como las reformulaciones sobre los presupuestos en los que basar la distinción de géneros discursivos a partir del marco de pensamiento posmoderno: “[...] l’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman”.²³ Y es que la supuesta “simplicidad” del dispositivo del que habla Lecarme depende en gran medida de la emergencia de toda una serie de interrogantes sobre los postulados interpretativos emanados de la modernidad; de los cuestionamientos a las pretensiones de acceso a la verdad de los discursos denominados “factuales” así como de la deconstrucción de la idea de que el yo homogéneo resultante de la autobiografía es una manifestación del vínculo directo entre enunciado y referente, texto y mundo. Es decir, para que narrador, autor y protagonista compartan una misma identidad nominal y no se trate de una autobiografía, así como para que una novela pueda enunciar dicha correlación, es necesario un conjunto de claves de lectura —necesariamente híbridas o ambiguas— que ponen en entredicho los pactos tradicionales de recepción. Desde aquí, la oportunidad de comprender la autoficción como discurso discontinuo del yo o como una

²³ “La autoficción es de por sí un dispositivo muy simple: se trata de un relato donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y donde el título genérico nos indica que se trata de una novela”. Jacques Lecarme: “L’autofiction: un mauvais genre?”, en *Autofictions et cie*, RITM, Université de Paris X, 6, 1993, p. 227. La traducción es mía.

“autobiografía transversal”²⁴ está estrechamente vinculada al marco epistemológico e histórico de la posmodernidad.

A efectos de reseñar con brevedad las implicancias del concepto de posmodernidad, Perry Anderson, por ejemplo, rastrea los orígenes del término “posmodernismo” hasta Federico de Onís (1885), quien lo utilizó para caracterizar las obras que reconfiguraban el Modernismo literario apelando al humor y la ironía.²⁵ Por tanto, el Posmodernismo literario surge de la tensión dialéctica entre la recuperación y la innovación con respecto al movimiento fundado por Rubén Darío (1867),²⁶ por lo que vale destacar que, ya desde sus antiguos orígenes, el término se planteaba como una reformulación de la estética “novedosa”, urbana y cosmopolita de la modernidad. Para Octavio Paz, sin embargo, esa modernidad tan “parisina” de Darío, que hacía de lo particular, lo único y lo extraño los sustentos de su poética, ya había sustituido la noción de progreso —representada por el ferrocarril y el telégrafo, por ejemplo— por los objetos inútiles y hermosos del narcisismo que se aliaba irónicamente con la desesperación y la muerte.²⁷

En términos históricos, para Arnold Toynbee, la confianza en el desarrollo técnico, que permitió la industrialización, y el afianzamiento de los Estados-nación como constructores de imaginarios culturales fueron dos de los factores principales a partir de los cuales la Modernidad alcanzó su punto de máximo desarrollo a finales del siglo XIX y principios del XX. Luego de la Segunda Guerra Mundial y la consecuente crisis de los nacionalismos, el repliegue de la colonización o la perspectiva de un

²⁴ El concepto de “transversalidad” (o el cruce oblicuo del sujeto en el discurso) atribuido a la autoficción por Alfonso de Toro busca describir el modelo discursivo basado en la deconstrucción rizomática y elusiva del yo de esta modalidad escritural en comparación con la causalidad teleológica a la que aspiraba la autobiografía moderna. Alfonso de Toro: “‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo”, *Estudios Públicos*, n° 107, Santiago de Chile, 2007, pp. 213-307.

²⁵ Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 10.

²⁶ *Ibíd.* p. 9.

²⁷ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 129.

apocalipsis nuclear, el esquema civilizatorio (la Modernidad) en el que Toynbee centró sus estudios se había derrumbado por completo. A este período, el historiador lo denominó como época “post-moderna”.²⁸ Es en este período que Perry Anderson destaca la aparición del *Manifiesto Projective Verse* (1950), de Charles Olson (1910) y su grupo de *Black Mountain*, texto en el que se anuncia el nacimiento de un mundo “posmoderno” que dejaba atrás la edad imperial y la revolución industrial.²⁹ Sin embargo, con la caída de los imperios y la desconfianza en los favores que permitía la industrialización, según C. Wright Mills e Irving Howe, los ideales liberales y socialistas habían también demostrado su fracaso en su intento por constituir una alternativa. En 1959, estos autores utilizaron el término “posmodernidad” para designar, precisamente, una decepcionante edad caracterizada por una literatura plagada de epígonos, por “intelectuales de medio pelo que develaban el inicio de una cultura del comercio”.³⁰

En resumen, el humor y la ironía, la desconfianza en las conquistas de la modernidad (en su utopía del progreso industrial, pero también en sus ideales liberales) nacida del colapso que supuso la Segunda Guerra Mundial, el surgimiento de una cultura del comercio, son algunos de los elementos que comienzan a construir la noción de Posmodernidad. Sin embargo, esta mirada desilusionada que caracterizó la década de los ‘50 fue seguida, según Anderson, de una generación que celebró la aparición de la sensibilidad posmoderna como la promesa de una nueva oportunidad. Es así que en la década de los ‘60 y ‘70, desde diversos ámbitos culturales, Leslie Fiedler (1917), Robert Venturi (1925), Amitai Etzioni (1929), Charles Jenks (1939) o Ihab Hassan (1925)

²⁸ Perry Anderson: *Los orígenes... op. cit.* pp. 12-13.

²⁹ *Ibíd.* p. 14.

³⁰ *Ibíd.* p. 22.

recurren al término para caracterizar una serie de fenómenos culturales y sociales signados por el eclecticismo y la proliferación de los medios masivos de comunicación.³¹

Sobre este punto, Gianni Vattimo señala que la ruptura epistémica que supone la posmodernidad deviene en la sobreexposición de cada una de las aristas de la sociedad que, gracias a los medios de comunicación, se muestra de manera “transparente”. Esto no sugiere que la sociedad pueda ser apreciada con “mayor claridad” sino todo lo contrario, ya que lejos de mostrar a la sociedad como un todo homogéneo, los medios masivos de comunicación multiplican caóticamente las facetas y expresiones de esa comunidad “transparente”:

Junto con el fin del imperialismo y el colonialismo, otro factor ha venido a resultar determinante para la disolución de la idea de historia y para el fin de la modernidad: se trata del advenimiento de la sociedad de la comunicación.

Así se desemboca en el segundo punto, el que se refiere a la ‘sociedad transparente’ [...] Lo que intento sostener es: a) que en el nacimiento de una sociedad posmoderna los *mas media* desempeñan un papel determinante; b) que éstos caracterizan tal sociedad no como una sociedad más ‘transparente’, más consciente de sí misma, más ‘iluminada’, sino como una sociedad más compleja, caótica incluso; y finalmente c) que precisamente en este ‘caos’ relativo residen nuestras esperanzas de emancipación.³²

Esta imagen de la sociedad que surge de la convivencia caótica de múltiples y heterogéneos sistemas de valor ha traído consigo, según Umberto Eco, el advenimiento de dos posturas contrapuestas frente a los productos que circulan a través de los medios de comunicación de masas: una visión apocalíptica, que entiende estas producciones como una pauperización de la verdadera cultura³³; una mirada integrada, que asimila

³¹ *Ibid.* p. 34. Perry Anderson destaca como un hito fundacional del término “posmodernismo” la aparición en 1972 de la revista *Boundary 2. Journal of Postmodern Literature and Culture*, una plataforma desde la cual autores como Ihab Hassan comenzaron a publicar sus ensayos sobre la “cultura posmoderna”. *Ibid.* p. 25.

³² Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 77-78.

³³ “[Para el apocalíptico] la cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la ‘cultura de masas’ no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis”, Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 28.

todas estas manifestaciones sin someterlas a juicios de valor.³⁴ Sobre la imposibilidad de erigir un nuevo canon desde la convivencia de posturas irreconciliables, Gianni Vattimo asocia la crisis de los juicios de valor con el fracaso del proyecto de la Modernidad y con la consecuente caída en desgracia tanto de la idea de progreso como de la intención de construir una Historia única:

[...] es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar los restantes (tal sería la de 'historia' que englobaría a la historia del arte, de la literatura, de las guerras, de la sexualidad, etc.). La crisis de la idea de la historia entraña la idea del progreso: si no hay un curso unitario de las vicisitudes humanas no podrá sostenerse que éstas avancen hacia un fin, que efectúen un plan racional de mejoras, educación y emancipación.³⁵

Cabe destacar que el entusiasmo de este tipo de posturas que celebran la índole multifacética del posmodernismo (y sus chances, por ejemplo, de abrir la puerta a nuevas formas de emancipación) es duramente criticada por autores como Terry Eagleton, quien considera que una categoría que incluye tanto a Madonna como a Michel Foucault, el punk rock o la muerte de la metanarrativa, no constituye una categoría en absoluto, ya que ningún parámetro crítico podría dar cuenta de modo unificado de una entidad tan heterogénea.³⁶ Y la opinión de Eagleton con respecto a las posibilidades políticas del pensamiento posmoderno es todavía más "acerva", ya que considera que sus prerrogativas de emancipación nacidas de la desilusión del proyecto moderno no son más que "sucedáneos" o sustitutos de las auténticas disputas políticas.

If postmodernism were nothing but the backwash of a political débâcle, it would be hard, impressionistically speaking, to account for its often exuberant tone, and imposible to account for any of its more positive attributes. One would, for

³⁴ "En contraste, tenemos la reacción del optimista integrado. Dado que la televisión, los periódicos, la radio, el cine, las historietas, la novela popular y el *Reader's Digest* ponen hoy en día los bienes culturales a disposición de todos, haciendo amable y liviana la absorción de nociones y la recepción de información, estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y una cultura 'popular'", *ídem*. Como veremos, para Levrero el *Reader's Digest* parecería ser la referencia límite de ese campo cultural (descartando, de plano, la televisión) del que, sin embargo, estaba dispuesto a "absorber" con fruición la radio, el cine, las historietas y las novelas populares.

³⁵ Gianni Vattimo: *La sociedad...* op. cit. p. 76.

³⁶ Terry Eagleton: *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 21.

example, be forced to claim that its single most enduring achievement —the fact that it has helped to place questions of sexuality, gender and ethnicity so firmly on the political agenda that it is imposible to imagine them being erased without almighty struggle— was nothing more than a substitute for more classical forms of radicals politics, which dealt in class, state, ideology, revolution, material modes of production.³⁷

Más allá del valor que se le atribuya a su potencial político o a su carácter multifacético, la proliferación de discursos y miradas heterogéneas no surge simplemente a partir de la eclosión de los medios masivos de comunicación sino que tiene su germen en el cambio de paradigma epistemológico que suponen ciertos cuestionamientos vinculados a la construcción del conocimiento en la Posmodernidad.

Y es en este contexto en el que se ponen en duda los grandes “metarrelatos”³⁸ de la ciencia y, en particular, las posibilidades referenciales y cognitivas del lenguaje en el que, precisamente, emerge la autoficción. Siguiendo a François Lyotard en su comprensión de la posmodernidad como un período signado por la crisis de los juicios de valor y la controversia en torno a los mecanismos institucionales y culturales a través de los cuales se regula la verdad de los discursos, la autoficción es una forma discursiva que integra a su propia gestación, de forma metarreflexiva y autoconsciente, cuestionamientos en torno a las capacidades del lenguaje para representar al sujeto, la realidad y la Historia.

Desarrollada como una especulación sobre los significados e implicaciones del propio gesto escritural, la autoficción cuestiona entonces las fronteras genéricas desde la hibridación de diversos pactos de lectura —históricamente compartimentados por un

³⁷ *Ibíd.* p. 22. “Si el postmodernismo no fuera más que la resaca de una debacle política, sería difícil, gráficamente hablando, dar cuenta de su tono a menudo exuberante, e imposible dar cuenta de alguno de sus atributos más positivos. Uno podría, por ejemplo, verse obligado a reclamar que su logro más perdurable -el hecho de que ha ayudado a colocar las cuestiones de la sexualidad, el género y la etnicidad tan firmemente en la agenda política que es imposible imaginar que puedan ser borradas sin una lucha titánica —no es nada más que un sustituto de las formas más clásicas de las políticas radicales relacionados con la clase, el estado, la ideología, la revolución, los modos materiales de producción”. La traducción es mía.

³⁸ Por “metarrelatos” Lyotard entiende a aquellas grandes narraciones producidas desde los círculos del poder académico (interactuando con el poder político) que funcionan como mecanismos de legitimación y justificación ideológica, social y política de una serie de instituciones o conductas. *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 30.

orden discursivo basado en el grado de eficacia con que se cumplen los “protocolos de conocimiento”— y relativiza el poder asertivo del discurso autobiográfico e histórico, poniéndolos en relación jerárquica de horizontalidad con respecto a la escritura literaria y su capacidad para construir discursos en torno al sujeto.³⁹

Este nuevo posicionamiento del discurso literario en el orden discursivo no se limita a la escritura autoficcional sino que, como comentamos previamente, forma parte de un marco cultural caracterizado por la deconstrucción de los mecanismos formales de los grandes relatos de la ciencia. Dichos cuestionamientos se centran en la idea de que el conocimiento es una herramienta adecuada a fines e intereses de grupos humanos particulares que, siguiendo el análisis de Richard Rorty, determina que el avance científico sea el resultado de los requerimientos tecnológicos establecidos por el sistema de producción económica y sus grupos de poder. En esta situación, la pretendida objetividad científica que reguló el archivo discursivo de la modernidad entra en crisis y se produce la eclosión y proliferación de discursos relativistas conscientes del subjetivismo de sus criterios.⁴⁰

En el campo humanístico, esta mirada basada en la regulación contextual del saber de acuerdo a fines e intereses encuentra un claro exponente en los reconocidos trabajos de Hayden White en torno a la absoluta imposibilidad de diferenciar a nivel lingüístico el discurso histórico del literario.

³⁹ Los géneros como tales implican pactos de lectura en torno al tipo de información que contienen. Dichos pactos son regulados, según Michel Foucault, por condicionantes que escapan a la esencialidad del texto y se basan en las relaciones de poder que rigen al saber científico: “[...] yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”, Michel Foucault: *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992, p.11.

⁴⁰ “En términos más generales, se llama ‘relativistas’ a los filósofos cuando no aceptan la distinción griega entre la manera en que las cosas son en sí mismas y las relaciones que tienen con otras cosas, y en particular con las necesidades e intereses humanos”, Richard Rorty: “Relativismo: El encontrar y el hacer” en Elías Palti: *Giro lingüístico e historia intelectual: Stanley Fish, Dominick LaCapra, Paul Rabinow y Richard Rorty*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 295.

The ideological dimensions of a historical account reflect the ethical element in historian's assumption of a particular position on the question of the nature of historical knowledge and the implications that can be drawn from the study of past events for the understanding of present ones. By the term "ideology" I mean a set of prescriptions for taking a position in the present world of social praxis and acting upon it (either to change the world or to maintain it in its current state).⁴¹

En este sentido, la serie de postulados en torno a las dinámicas pragmáticas del testimonio y sus consecuencias políticas, desarrollados por Hugo Achugar y John Beverley, entre otros, forman parte del mismo fenómeno de rejerarquización y relativización de la instancias culturales que determinaban qué discursos son susceptibles de aportar un conocimiento factual sobre la realidad, la historia y el sujeto, y cuáles son meros artificios ficcionales.⁴² Asimismo, Beatriz Sarlo caracteriza estos modos de recuperación del pasado a partir de los relatos y testimonios de los sujetos participantes como un elemento más del "giro lingüístico"⁴³, ya que el fenómeno no solo abarca múltiples manifestaciones de la cultura contemporánea sino que tiene su origen en los cuestionamientos en torno a los modos en que las ciencias sociales, especialmente la Historia, construyen y validan sus "verdades".

⁴¹ "Las dimensiones ideológicas de un relato histórico reflejan el elemento ético presente en la suposición del historiador de una posición particular sobre la cuestión de la naturaleza del conocimiento histórico y las implicancias que se pueden extraer del estudio de los acontecimientos pasados para la comprensión de los actuales. Con el término 'ideología' me refiero a un conjunto de prescripciones para la toma de una posición en el mundo actual de la praxis social y actuar sobre él (ya sea para cambiar el mundo o para mantenerlo en su estado actual)". Hayden White: *Metahistory*, Maryland, The John Hopkins University Press, 1973, p. 22. La traducción es mía.

⁴² Hugo Achugar y John Beverley (comps.): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima-Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992.

⁴³ En lo referido a las ciencias históricas, el "giro lingüístico" se hace patente en los trabajos de Hyden White, una serie de estudios cuyo énfasis analítico se ubica en la artificialidad y subjetividad de las estrategias discursivas que se utilizan para construir el saber disciplinario. Una de las críticas más habituales a la posición teórica de White radica en que su discurso "metahistórico" se construye a partir de las mismas estrategias retóricas que él cuestiona, poniendo de manifiesto que los condicionamientos denunciados por White son inherentes a toda comunicación humana sin detrimento, necesariamente, del paradigma que transmiten: "La metahistoria de White cabría comprenderla así como un rechazo a la idea de una racionalidad universal, postulando, en cambio, la existencia de redes autónomas varias de sentidos compartidos intersubjetivamente. La pertenencia o no a una determinada comunidad lingüística puede, eventualmente, ser resultado de una decisión arbitraria, fundada sobre supuestos de naturaleza moral o estética. Pero la existencia objetiva misma de los paradigmas como tales no estaría aquí, en principio, en cuestión. La teoría de los tropos de White sólo cobra sentido como una exposición de los modos de existencia de los diversos tipos de competencias comunicativas", Elías José Palti: "Metahistoria de Hayden White y las aporías del 'giro lingüístico'", revista *Isegoría*, nº 13, Madrid, 1996, p. 199.

Siguiendo este mismo esquema de demarcación de las instancias de validación del conocimiento histórico como forma de rastrear las pautas discursivas para definir la “verdad”, autores como Michel-Rolph Trouillot han analizado no solo la producción de los discursos históricos y sus vínculos contextuales (principalmente sociopolíticos), sino que a su vez han detectado y visibilizado, en cada una de estas etapas de la construcción del saber histórico, la serie de “silenciamientos” sobre determinados sujetos sociales y voces discursivas que, sin embargo, han encontrado un vehículo de expresión a través de la literatura.

[...] silences enter the process of historical production at four crucial moments: the moment of fact creation (the making of sources); the moment of fact assembly (the making of archives); the moment of fact retrieval (the making of narratives) and the moment of retrospective significance (the making of history in final instance).⁴⁴

Esta hibridación de los discursos a nivel productivo está íntimamente ligada —si no condicionada— a la fusión de elementos culturales heterogéneos procedentes de diversos grupos sociales, culturales, étnicos y raciales. A su vez, estas producciones híbridas nacidas del entrecruce de lo urbano y lo rural, lo local y lo global, determinan una integración crítica de las relaciones de poder como nuevo marco de exégesis discursiva.⁴⁵ Para críticos como Stanley Fish, las nuevas formas de recepción que trascienden el texto literario y consideran su significado institucional se basan en

⁴⁴ “[...] los silencios entran en el proceso de la producción histórica en cuatro momentos cruciales: el momento de la creación del hecho (la construcción de fuentes); el momento del ensamblaje del hecho (la construcción del archivo); el momento de la recuperación del hecho (la construcción de las narrativas) y el momento de la significación retrospectiva (la construcción de la historia en última instancia)”. Michel-Rolph Trouillot: *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995, p. 26. La traducción es mía. Es pertinente señalar la proliferación contemporánea de toda una serie de estudios históricos abocados a recuperar las historias de individuos y comunidades no tomadas en cuenta por los “grandes relatos” generalizadores emanados de estudios académicos que tendían a la homogenización en torno a la mirada de un grupo de poder o sector social dominante. El concepto de “microhistoria” que tendía a la recuperación de la historia de los grupos minoritarios realizada por la “Escuela de los Anales” francesa (representada principalmente por Lucien Febvre, Fernand Braudel y March Bloch) o llevada adelante por autores como Carlo Ginzburg en su obra *El queso y los gusanos* (1976), responde a una revaloración de los factores subjetivos y comunitarios a la hora de la construcción del conocimiento histórico.

⁴⁵ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

“horizontes de lectura” que responden a las características culturales, étnicas y sociales de las diferentes “comunidades interpretativas”.⁴⁶ Esta multiplicidad de “comunidades de lectura” supone muchas veces la coexistencia de cánones alternativos validados desde ámbitos ajenos al meramente académico, como puede ser el caso de publicaciones que se despliegan en el universo virtual e instalan nuevas dinámicas de difusión y recepción por parte de los lectores.

En lo tocante a esta proliferación de sistemas de validación, Fredric Jameson fundamenta el giro cultural que experimenta la sociedad contemporánea hacia el posmodernismo en “la desaparición de algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la antigua distinción entre la cultura superior y la así llamada cultura de masas o popular”.⁴⁷ Es decir, la heterogeneidad de sistemas de valor trasciende a la discusión que afecta al sistema académico y puede ser considerada como un signo de los “tiempos posmodernos”.

Asimismo, la “concientización” del carácter institucional de la literatura, definida por Louis Althusser como aparato ideológico a través del cual el Estado reproduce las relaciones culturales a partir de los valores de los grupos sociales dominantes, no solo hace explícita la arbitrariedad de los sistemas de valoración estética del canon literario, sino que abre un abanico de posibilidades críticas en torno a la esencialidad de “lo literario” y su pretendida autonomía.⁴⁸ Una autonomía que, al igual que en las restantes disciplinas artísticas, se diluye en pos de un fenómeno de apropiación del hecho artístico por parte de nuevos sujetos y grupos sociales que reivindican la diferencia y el alejamiento de la “norma” como elemento de identidad.

⁴⁶ Stanley Fish: *Is There a Text in Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

⁴⁷ Fredric Jameson: “El posmodernismo y la sociedad” en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 16.

⁴⁸ Louis Althusser: *Aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, Nueva visión, 1974.

La tan anhelada “literariedad”, concebida por los formalistas rusos como el resultado del énfasis del escritor puesto en la “función poética” del texto (es decir, el resultado de una especificidad⁴⁹), dio paso a modelos de comprensión y lectura que contemplan la serie de “dialogismos culturales” emanados del texto literario y que, por esta razón, lo ubican en una situación de interdiscursividad no exenta del sistema de poder determinado por las relaciones de centro y periferia.⁵⁰

Desde aquí, cabría hablar no ya de un sistema único de valor sino de una relación dinámica de polisistemas que diluyen la hegemonía estática y atemporal tradicionalmente atribuida a las “bellas letras”.⁵¹ Para María Moog-Grünwald, por ejemplo, la relación dialógica de las obras literarias queda integrada a los procesos de recepción, entre los que pueden distinguirse tres tipos diferentes de acuerdo a las diversas consecuencias que pueden derivarse de la lectura:

- a) Recepción pasiva: lectores que no comunican su experiencia receptiva.
- b) Recepción reproductiva: lectores que dan una opinión sobre su experiencia de recepción, es decir, la lectura crítica.

⁴⁹ Roman Jakobson: “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 395.

⁵⁰ Para Hugo R. Mancuso, que contrapone la teoría bajtiniana de la “dialogía” literaria al concepto de “literariedad” de los formalistas rusos, el significado no está inmediatamente presente en el signo sino esparcido en toda una cadena de significantes donde cada palabra olvida estas apoyaturas y conserva la marca de las que la precedieron y de aquellas que han sido excluidas en un sistema semiótico infinito. Hugo Mancuso: *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁵¹ En palabras de Itamar Even-Zohar, este fenómeno se explica a partir del momento en que un determinado grupo social ocupa el centro del sistema cultural (lugar que regula al resto de grupos ubicados en la periferia) canonizando aquellos productos culturales que se apegan a sus sistemas de valor: “Por norma general, el centro del polisistema entero es idéntico al repertorio canonizado más prestigioso. Así, es el grupo que rige el polisistema el que en última instancia determina la canonicidad del cierto repertorio. Una vez se ha decidido la canonicidad, ese grupo o bien se adhiere a las propiedades canonizadas por él (lo que, por consiguiente, les da el control del polisistema), o bien si es necesario, modifica el repertorio de propiedades canonizadas con el fin de mantener el control”. *Teoría de los polisistemas*, Tel Aviv, Ediciones de la Universidad de Tel Aviv (e-book), 2007-2011, p. 14. Citado de http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf (consulta realizada 03/01/13).

- c) Recepción productiva: lectores que, estimulados por una obra, crean una nueva.⁵²

En apéndice al final de este trabajo, se analizarán algunos ejemplos de validación y recepción productiva presentes en las obras que despliegan varias de las estrategias discursivas características de los textos autoficcionales de Mario Levrero. Este fenómeno, a su vez, solo puede ser comentado tomando en cuenta las variables que marcan la evolución estilística de Levrero y su tránsito de una posición excéntrica al canon literario, en el denominado grupo de “los raros”, a un centro dinámico de influencia. Esta categorización de Levrero como “un raro” pertenece al crítico Ángel Rama, que definía de esa forma a los integrantes de la línea escritural “imaginativa”, una corriente distanciada del realismo imperante en la narrativa uruguaya de la década de los ‘60.⁵³ Como veremos, la inicial “rareza” levreriana terminará por quedar enmarcada en la estética ecléctica de la posmodernidad, dentro de proliferación caótica de identidades que pueblan la “sociedad transparente”.

Más allá de esto, retomando el tema de las diversas formas de lectura y validación, la disolución del eje vertical de valoración literaria trasciende los límites particulares de la sensibilidad estética de cada Estado Nación y se extiende a nuevas dinámicas que reconfiguran la relación metrópolis-periferia a partir de los aportes de la crítica postcolonial.⁵⁴ Para autores como Walter D. Mignolo, la reproducción de las relaciones de

⁵² María Moog-Grünwald: “Investigación de las influencias de la recepción” en Manfred Smeling: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 69-100.

⁵³ Ángel Rama: *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.

⁵⁴ “Otro justificante ideológico de los géneros ‘oficiales’, afín a las concepciones centralizadoras menos remotas, es la sacralización del pasado histórico común, encaminada a interpretar lo ‘nacional’ en función de un pasado común y los intereses supraclásistas compartidos. Los géneros historiográficos, la prosa novelística moderna de carácter épico’ y ‘épico histórico’ son claros ejemplos de estas concepciones ‘monológicas’ realizadas aún a partir de un lenguaje descentralizado [...] Otro caso de la concepción monológica, y que además ha suscitado muchas inconformidades, críticas y reelaboraciones, es el de la poesía lírica. [...] Parece irrefutable el hecho de que si en la antigüedad la palabra lírica ‘pura’ se concebía como el lenguaje de los dioses, al menos del romanticismo acá se reiteran con cierta regularidad e insistencia las ideas acerca de la palabra poética como la única más o menos inmediatamente vinculada a la ‘verdad’, a las ‘esencias’, a lo ‘indecible’”. Tatiana Bubobna: “Bajtín en la encrucijada dialógica

poder iniciadas con el colonialismo histórico es el vector preponderante del sistema de producción capitalista actual y determina la configuración epistémica contemporánea.

Nociones como “diferencia colonial” o “de-colonialismo” constituyen conceptos mediante los que Mignolo clasifica la eclosión de nuevas formas de pensar y producir discursos desde la frontera, que ponen en entredicho la arbitrariedad de las verdades discursivas —en este caso, emanadas del sistema de relaciones coloniales—. ⁵⁵ Resultan especialmente relevantes a este respecto las consideraciones de Marie Louis Pratt en lo referido a la construcción de nuevos discursos a partir de la emergencia de sujetos postcoloniales que en muchos casos despliegan sus producciones apropiándose del discurso del poder. ⁵⁶ Dichas apropiaciones pueden realizarse, según Homi Bhabha, mediante la “mímica” de los discursos del poder: una estrategia que consiste en imitar los protocolos de escritura hegemónicos para hacer participar del debate nuevos puntos de vista o valoraciones ideológicas alternativas.

Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind. The effect of mimicry is camouflage... It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of becoming mottled — exactly like the technique of camouflage practised in human warfare. ⁵⁷

Con similar intención subversiva, funciona la dinámica de la “parodia carnavalesca”, una imitación que a través del exceso o la caricatura busca denunciar el

(datos y comentarios para contribuir a la confusión general)” en Iris María Zavala (coord.): *Bajtín y sus apócrifos*, Barcelona/ San Juan de Puerto Rico, Anthropos-Universidad de Puerto Rico, 1996, pp. 49-50.

⁵⁵ “Todos estos proyectos [de producción de discursos propios en las excolonias] surgen de la toma de conciencia de que no se trata de ‘diferencias culturales’ sino, de lo que se trata, de ‘diferencias coloniales’. Las diferencias coloniales fueron construidas por el pensamiento hegemónico en distintas épocas, marcando la falta y los excesos de las poblaciones no europea, y ahora no estadounidenses, que era necesario corregir”. Walter Mignolo: *Historias locales/Diseños globales*, Madrid, Akal, 2003, p. 27.

⁵⁶ Marie Louis Pratt: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Londres, Indian University Press, 1977.

⁵⁷ “La mímica revela algo en la medida en que es distinta de lo podría llamarse un sí mismo que está detrás. El efecto de la mímica es el camuflaje... No es una cuestión de armonización con el fondo, sino contra un fondo moteado, convertirse en algo moteado —exactamente igual que la técnica del camuflaje en la guerra humana”. Homi Bhabha: *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 1994, p. 85. La traducción es mía.

trasfondo ideológico que subyace en los discursos artísticos.⁵⁸ Son especialmente interesantes aquellos abordajes que, como los de Gloria Anzaldúa (1942), logran fusionar género y frontera a la hora de pautar la existencia de sujetos sociales que se mueven en forma constante y configuran su identidad en las afueras de los imaginarios tanto nacionales como globales y coloniales: “As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman’s sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races)”.⁵⁹ Independientemente de la dinámica que se emplee en la apropiación de los discursos, estos nuevos sujetos discursivos subvierten las relaciones de subalternidad a partir de la disputa por la palabra y construyen, por la vía de los hechos —o de los discursos si se los entiende como acciones—, la temática de los nuevos “Sujetos” sociales: “The much-publicized critique of the sovereign subject thus actually inaugurates a Subject”.⁶⁰ De este modo, la emergencia del sujeto del discurso depende menos de una validación por parte de la institución académica que de su mera visualización. Es decir, la apropiación de la palabra se constituye como un fin en sí mismo que conquista el sujeto al dar su mirada del mundo y relega a un segundo plano el sistema mediante el cual la institución académica pretenda señalar sus aciertos o criticar sus posibles desviaciones del paradigma de conocimiento hegemónico o, en términos literarios, de un canon estético.

Por lo tanto, en épocas de horizontalidad de los discursos y de relativización de los sistemas de valor, la literatura es entendida entonces como una disciplina artística

⁵⁸ Mijail Bajtín: *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

⁵⁹ “Como *mestiza* no tengo país, mi patria me ha expulsado; sin embargo, todos los países son míos porque soy la hermana de cada mujer o su amante potencial. (Como una lesbiana no tengo raza, mi propia gente me rechaza, pero yo soy todas las razas, porque mi ‘rareza’ está en todas las razas)”, Gloria Anzaldúa: *Borderlands. La frontera. The new Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999, p. 104. La traducción es mía.

⁶⁰ “La muy difundida crítica del sujeto soberano en realidad inaugura el tema del Sujeto [subject= tema/ subject=sujeto]”. Gayatri Chakravorty Spivak: “Can the Subaltern Speak?” en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois, University of Illinois Press, 1988, p. 272.

que ha perdido su histórica autonomía y cuyo abordaje crítico solo puede realizarse desde la comprensión de su postautonomía, desde una lectura que haga explícitas sus dinámicas de interrelación cultural⁶¹ Esta interrelación, que va más allá del concepto de “transliterariedad”, lleva sus entrecruzamientos a una interdiscursividad que abarca no solo disciplinas tan variadas como la antropología, la sociología y la historia, sino que se integra al fenómeno global de construcción mediática de la realidad y la preeminencia de “lo virtual” sobre “lo real”.

A la par de estas reformulaciones de los diferentes sistemas de valoración cultural y el desplazamiento de las fronteras genéricas, otro aspecto emanado del marco posmoderno de pensamiento, fundamental para comprender la impronta escritural del discurso autoficcional, se basa en la deconstrucción de las categorías del yo y del “sujeto”.

2.2. La crisis posmoderna del sujeto

La puesta en duda de las posibilidades de la autobiografía para transmitir una verdad, a partir de la cual hace eclosión la línea autoficcional en la década de los ‘70, se relaciona en gran medida con las reformulaciones que desde el Romanticismo hasta la Posmodernidad han ido condicionado la evolución de las construcciones literarias en torno al yo. Esta serie de replanteamientos en torno a los discursos referenciales han relativizado no solo las grandes verdades de los “metarrelatos” sino también la mera posibilidad del sujeto de referir la conciencia que tiene de sí mismo, el potencial dominio de su propio discurso o sencillamente la capacidad para comunicar los elementos unificadores de un yo homogéneo y continuo a lo largo del tiempo. Para Ana Casas, esta dislocación de la estructura unitaria del yo se debe a los aportes emanados

⁶¹ Josefina Ludmer: “Literaturas postautónomas”, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (consulta realizada 20/01/13).

de las ciencias abocadas al estudio de la psique: “desde esta óptica, resulta capital la contribución del psicoanálisis, al sistematizar la apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única”.⁶² Si bien este tema se desarrollará en futuros apartados, vale aclarar que la escritura de Mario Levrero está fuertemente influenciada por las teorías de Carl Gustav Jung, que centran su estudio en los aspectos más ocultos y primitivos de la psique a partir del análisis de los arquetipos míticos y los más diversos símbolos presentes en el chamanismo, las denominadas “ciencias ocultas”, como la parapsicología, o las tradiciones de pensamiento no occidentales como, por ejemplo, la china:

La idea de la sincronicidad y de un significado existente de por sí, que constituye el fundamento del pensamiento clásico chino y de las ingenuas concepciones medievales, nos suena hoy como un arcaísmo que a toda costa debe evitarse. Aunque el occidente ha hecho todo lo posible por descartar esa anticuada hipótesis, nunca lo logró por entero. Es cierto que algunas prácticas mánticas parecen haberse extinguido; pero la astrología ha pervivido, y en nuestros días ha alcanzado un auge sin precedentes. Tampoco el determinismo de la era de las ciencias naturales logró borrar completamente la fuerza persuasiva del principio de sincronicidad. Pues, en última instancia, se trata menos de una cuestión de superstición, que de una verdad que durante tanto tiempo pasó inadvertida sólo en razón de que se relaciona menos con el lado material de los acontecimientos que con su aspecto psíquico. Fueron la psicología y la parapsicología modernas las que probaron que la causalidad no explica un determinado tipo de acontecimientos, y que en tal caso un *factor formal*, a saber, la sincronicidad, entra en consideración como principio explicativo.⁶³

Más allá de esta posibilidad de rastrear el funcionamiento de las facetas ocultas del yo a partir de la información que alojan en su interior los símbolos de la magia o la religión, las crisis del yo entendido como un todo homogéneo y la pretensión de referirlo a través de un discurso unitario comienza a hacerse reconocible en los discursos autorreferenciales a partir de las interrogantes surgidas en el seno del propio

⁶² Ana Casas: “El simulacro del yo: la autoficción y la narrativa actual”, en Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012, p. 13.

⁶³ Carl Gustav Jung: *La interpretación de la naturaleza y la psique*, Barcelona, Paidós, 1994, pp.103-104.

psicoanálisis y la lingüística en torno a las modalidades discursivas pertinentes para contar la Historia y la subjetividad:

En fin, más recientemente, cuando las investigaciones del psicoanálisis, de la lingüística, de la etnología, han descentrado al sujeto en relación con las leyes de su deseo, las formas de su lenguaje, las reglas de su acción, o los juegos de sus discursos míticos o fabulosos, cuando quedó claro que el propio hombre, interrogado sobre lo que él mismo era, no podía dar cuenta de su sexualidad ni de su inconsciente, de las formas sistemáticas de su lengua o de la regularidad de sus ficciones, se reactivó otra vez el tema de una continuidad de la historia: una historia que no sería escansión, sino devenir; que no sería juego de relaciones, sino dinamismo interno; que no sería sistema, sino duro trabajo de la libertad [.]⁶⁴

Para Michel Foucault, por tanto, en este marco de libertad cobran especial importancia las nuevas posibilidades del sujeto de proyectar su identidad y los motivos de su deseo a través de una palabra que desmonte los modelos discursivos adquiridos y que se realiza en el devenir, en el presente de su creación como gesto absoluto de libertad. Es decir, puesta en crisis la hegemonía de las tradicionales formas discursivas del yo, el discurso se “desacraliza” y se convierte en un instrumento que, en la paradoja de saberse una construcción, posibilita un abanico de nuevas formas expresivas en torno al devenir de la individualidad. Desde esta perspectiva, para muchos autores la escritura autobiográfica se plantea como un juego consciente de enmascaramientos regidos por la dinámica del simulacro. En esta línea de pensamiento es que Paul de Man sostiene que la autobiografía solo puede revelar al sujeto como construcción retórica, como “desfiguración” que esconde al yo al igual que la máscara cubre el rostro del actor en una obra teatral:

El hombre que ha admitido de una vez por todas la imposibilidad de una verdad formulada en abstracto se priva de toda la falsa seguridad que hay en la ilusión de gobernar la realidad y gobernarnos a nosotros mismos. [...] Quita de la mente esa esperanza de continuidad que ha inspirado tantas y tan audaces interpretaciones de la realidad.⁶⁵

⁶⁴ Michel Foucault: *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 21-22.

⁶⁵ Paul de Man: *Escritos críticos (1953-1978)*, Madrid, Visor, 1996, p. 88.

De este modo, la narración autobiográfica es entendida como la máscara que, paradójicamente, oculta aquello que pretende conocer y dotar de forma, de una representación.⁶⁶ Pero, como fue dicho antes, esta crisis de la representación del sujeto hacia el interior de los estudios psicoanalíticos, la lingüística y la literatura forma parte, a su vez, de un fenómeno mucho más amplio que no es un mero prurito de especialistas preocupados por los alcances de la palabra. Porque la eclosión de las escrituras del yo, el “giro subjetivo” hacia lo íntimo e individual es en esencia un fenómeno cultural. En este sentido, por ejemplo, Manuel Alberca considera las producciones autoficcionales dentro de un fenómeno cultural y social que no solo se encuentra insuflado por valoraciones propias del ideario posmoderno como la “plasmación de un sujeto neoneo-narcisista y la concepción de lo real como un simulacro”,⁶⁷ sino que, al mismo tiempo, considera que dicho proceso discursivo está íntimamente ligado al contexto socioeconómico y de comunicación mediática que rigen los procesos actuales, íntimos y privados, de configuración del yo.

Según Alberca, “el sujeto que en épocas anteriores afirmaba o ejercitaba su carácter en el enfrentamiento de los preceptos o barreras, ahora queda debilitado en sintonía con el fragmentarismo, la dispersión y la inestabilidad que los cambios sociales y de todo tipo le producen”.⁶⁸ Es así que gran parte de estos cambios se inscriben en el fenómeno de movilidad geográfica resultante de la globalización, la secularización de la vida diaria, la falta de referencias que implican las relaciones virtuales o el trabajo vía Internet y las consecuencias de aislamiento y soledad que derivan en un intento de introspección mediante la escritura.⁶⁹ En próximos apartados, estos temas vinculados a la necesidad de desplazarse para participar del mercado laboral así como el aislamiento

⁶⁶ Nora Catelli: *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, pp. 16-17.

⁶⁷ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p.45.

⁶⁸ *Ibíd.* p. 43.

⁶⁹ *Ídem.*

resultante de nuevas formas de trabajo virtual serán especialmente relevantes a la hora de abordar algunos de los tópicos de la obra levreriana.

En resumen, la serie de condicionantes sociológicas y epistemológicas que parecerían determinar la invalidez de los discursos de representación del yo tienen un efecto llamativamente contradictorio ya que potencian la producción de aquellas representaciones tendientes a llenar el “vacío de referencialidad” y construir la existencia y la realidad dentro de la dinámica de los simulacros. De manera análoga a cómo funciona la paradoja de utilizar un medio común y social —como es el lenguaje escrito— para erigir la individualidad y la particularidad del ser —a través de autoficciones—, los cuestionamientos en torno a la incomunicación y el aislamiento, la virtualidad de lo real, derivan en la proliferación de discursos que multiplican las “construcciones ficcionales” de la realidad como formas de reafirmación del yo o, mejor dicho, despliegan el ejercicio de la escritura desde la plena conciencia de que el yo debe ser plasmado desde la multiplicación de ficciones en torno a él. En el caso de Levrero, esta forma de reafirmación de la individualidad a partir de la autoconstrucción de un yo escrito, considerando especialmente la dicotomía entre tiempo de trabajo y tiempo artístico como representación básica de la oposición entre vida material y vida espiritual, será uno de los disparadores constantes que abren sus textos autoficcionales y que, incluso, a partir de su valor espiritual, podría decirse que es la matriz del nacimiento de la línea autoficcional que caracteriza la última producción de Mario Levrero. Como se verá más adelante, literatura y construcción del yo, serán a su vez asumidos por el escritor uruguayo como escritura y terapia, una forma de “higiene psíquica” que encuentra en la actividad artística un medio para escapar a la enajenación de la vida moderna y sus obligaciones materiales. Esta función espiritual del arte asumida por Levrero deriva en una forma de expresión contemporánea —a partir de las

circunstancias específicas de la época actual— que continúa algunas de aquellas incertidumbres y ansiedades que, por ejemplo, los escritores del modernismo hispanoamericano —aquel modernismo que según Octavio Paz incluía sus propias contradicciones y el germen de su autodestrucción y regeneración— integraron a sus textos como tema de reflexión a partir del conflicto que entrañaba la división del trabajo en el sistema capitalista.

Uno de los primeros y más inmediatos problemas que se plantearon fue el de la situación del arte y del artista en tal sociedad, esto es, el ‘fin del arte’ [...] En todo caso, el arte ‘ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu’, y su actividad era efectivamente marginal. Y no solamente porque la literatura no fuese una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba la ‘división del trabajo’ esta no tenía cabida, o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia.⁷⁰

Este esquema de marginalización de los sujetos dedicados a la actividad artística —o a cualquier actividad que no reporte un beneficio económico—, se ve potenciado en la sociedad contemporánea en sus factores de aislamiento y autoexclusión a partir de la virtualización de las relaciones humanas ya que, tomando en cuenta la serie de construcciones mediáticas en torno al yo, ¿cómo puede pensarse el círculo de reciprocidad entre individuo y colectividad que conlleva el ejercicio del autoanálisis y el autoconocimiento? ¿Desde dónde entender el principio socrático de “*conócete a ti mismo*” como forma de participar positivamente en la sociedad si esa actividad supone escindirse de la propia sociedad?⁷¹ Quizás, es precisamente la virtualidad de dicha relación de reciprocidad entre sujeto y comunidad la que condiciona el sentimiento de exclusión y la que establece la autopercepción de sujeto que se escribe a sí mismo como

⁷⁰ Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 30.

⁷¹ “Si por tanto, ocupándome de mí mismo aseguro a mis conciudadanos su bienestar, su prosperidad, como contrapartida de esta prosperidad general me beneficiaré sin dudas de estos bienes en la medida en que formo parte de la Ciudad”, Michel Foucault: *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, La Piqueta-Endymion, 1994, p. 66. Precisamente para Levrero, la Ciudad platónica es vivida como una pesadilla, como el escenario de un viaje a lo desconocido.

un ser marginal —lo que, a su vez, determina su intento desaforado de particularizarse y existir por medio de la escritura—.

2.3. La “muerte” de lo real

La espectacularidad de los discursos definida por Guy Debord a partir de las circunstancias de recepción en que queda imbuida la acción de enunciación se debe, una vez más, a una paradoja: “lo real” entra en conflicto y se diluye no debido a una escasez de discursos con mostración a la realidad sino por la excesiva proliferación mediática de representaciones de la realidad.⁷² Este fenómeno está estrechamente ligado a los modos de producción y consumo de la sociedad actual y “bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante”.⁷³ Si para Debord y los “situacionistas” la filosofía era un bastión de resistencia que podía resquebrajar las eficientes motivaciones de la irrealidad hipnótica que construyen los medios de comunicación, para Jean Baudrillard dicha posibilidad de emancipación se torna una quimera. Es así que del mismo modo que Roland Barthes decretó la “muerte del autor”⁷⁴ —como una categoría previa a la escritura de la cual obtener información sobre el texto—, para Baudrillard, en la actualidad se asiste a la muerte no de la realidad sino de los sistemas filosóficos que la explican:

Ya no estamos frente a una problemática de carencia y alienación, donde el referente del ego y el de la dialéctica entre sujeto y objeto siempre deben encontrarse y apoyar posiciones filosóficas fuertes y activas. El último y más radical análisis de esta problemática fue abordado por Guy Debord y los situacionistas, con su concepto de espectáculo y alienación espectacular. Para

⁷² Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, citado de la *Revista observaciones filosóficas*, Madrid, p. 5, consultado en <http://www.observacionesfilosoficas.net/sociedad-espectaculo.htm> (consulta realizada 20/01/13).

⁷³ *Ibíd.* p. 3.

⁷⁴ Roland Barthes: “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires-México, Paidós, 2009, p. 79.

Debord había todavía una oportunidad de desalienación, una oportunidad para que el sujeto recobrara su autonomía y soberanía. Pero ahora esta crítica situacionista radical ha finalizado. Al desplazarnos a un mundo virtual, vamos más allá de la alienación, a un estado de privación radical del Otro o, por el contrario, a cualquier otredad, alteridad o negatividad. Nos movemos en un mundo donde todo lo que existe como idea, sueño, fantasía, utopía, será erradicado. Nada sobrevivirá como idea o como concepto. Todo será precedido por su realización virtual. Estamos tratando con un intento de construir un mundo totalmente positivo, un mundo perfecto, exento de la propia muerte. Esta pura y absoluta realidad, esta realización incondicional del mundo, es lo que yo llamo el Crimen Perfecto.⁷⁵

La implicación de este “Crimen Perfecto” afecta en forma directa a las artes con un paradójico efecto de “retorno de lo real”, según Hal Foster, donde las fronteras entre espectador y obra se difuminan y, por ejemplo, el propio cuerpo del artista alcanza el estatuto de “objeto” o “soporte” artístico.⁷⁶ Desde el hiperrealismo en pintura hasta la “performance” o la instalación que integra todo tipo de nuevos elementos, que van desde el plástico y el nylon hasta los desechos orgánicos, manejando soportes técnicos como el video, la ambientación sonora o la iluminación, los artistas contemporáneos diseñan nuevas y originales formas sensoriales de vivir el espacio en los que el público debe, por ejemplo, vencer las “trampas al ojo” que siembran las pinturas hiperreales o colocarse unos auriculares y poner en funcionamiento una obra a través de una pantalla táctil. Esta serie de “realidades simuladas” que se integran al quehacer cotidiano del receptor hipercomunicado e hipertecnologizado (incluso puede decirse que una experiencia que renuncia a la mediación tecnológica tendría precisamente un efecto de “irrealidad”), son provocadas por medio de auténticos “dispositivos de producir percepciones”. Con respecto a la literatura, podría encontrarse una correlación en la teoría del simulacro de Jean Baudrillard, que supone que el discurso autoficcional

⁷⁵ Jean Baudrillard: *La ilusión vital*, Madrid, Siglo XXI, 2010, pp. 76-77.

⁷⁶ “Mi explicación del retorno del *readymade* dadaísta y la estructura constructivista no resultará una sorpresa. Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios del arte autónomo y el artista expresivo, la primera mediante la aceptación de los objetos cotidianos y la pose de indiferencia estética. La segunda mediante el empleo de materiales industriales y la transformación de la función del artista”. Hal Foster: *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 6.

realiza un doble gesto al enunciarse: devela las circunstancias de representación artificial de los discursos factuales como la biografía y la autobiografía al tiempo que reclama para sí las posibilidades de comunicación de dichos discursos al recurrir a sus métodos de “simulacro de lo real”. La semejanza entre las estrategias de simulacro del arte y la literatura encuentran, según Manuel Alberca, una especial coincidencia a la hora de las representaciones del yo:

Aunque el concepto y el término de autoficción nace en el campo literario, en los últimos años se ha introducido también en el campo de las artes plásticas, y aparece también frecuentemente ligado a otros fenómenos sociales que ponen en entredicho o juegan con la noción de identidad personal, como estamos acostumbrados a encontrarlos en programas de tele-realidad, en la mitomanía, el travestismo, la transtextualidad o el intercambio de comunicaciones en el ciberespacio. De manera destacada llaman la atención los dispositivos autoficticios que encontramos en la pintura, en la fotografía, en el video, en las “performances” y las instalaciones, por lo que todos esos formatos tienen de puesta en escena del artista.⁷⁷

Estas puestas en escena de lo íntimo llevadas adelante por artistas como Jeff Koon, Cindy Sherman, Andy Warhol y Sophie Calle,⁷⁸ entre otros, son el reverso “plástico” de las estrategias discursivas que las escrituras del yo desarrollan como documentación de la intimidad (fotografías familiares o la inclusión de cartas manuscritas, por ejemplo) y puesta en escena del sujeto del discurso. Surgidas como respuesta a las construcciones mediáticas de lo personal, la apropiación del “giro individualista” desde la construcción de una mitología personal conforma una reacción frente a la alienación consumista y las diversas exhortaciones egotistas que, lejos de ser una reafirmación de la identidad, ofrecen (en términos de mercado) subjetividades seriadas que solo pueden ser construidas mediante la satisfacción de necesidades materiales (estimuladas hasta la exacerbación por la publicidad y los demás fenómenos de homogeneización colectiva).

⁷⁷ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* pp. 33-34.

⁷⁸ Este trabajo ofrecerá una perspectiva más amplia y detallada de la autoficción en las artes contemporáneas en el apartado 2.4.4 “Las performances del yo: autoficción y artes contemporáneas”. Vale decir que estas manifestaciones son especialmente relevantes para la comprensión de la obra de Mario Levrero ya que varios de los alumnos de su taller ampliaron la mitología creada por el autor desde nuevos soportes artísticos y diferentes formatos de comunicación y difusión.

El auge de este tipo de individualismo hedonista, por tanto, explica la proliferación de autonarraciones no como una prolongación del fenómeno de la sobreexposición mediática sino, paradójicamente, como una reacción a la sensación de vacío⁷⁹ resultante de la desindividuación y despersonalización de las relaciones humanas surgidas en una era de consumo, falso ecologismo y moda de lo efímero en la que tienen predominancia los valores que los medios masivos de comunicación digitan desde sus múltiples soportes (un factor que excede los límites de los países industrializados y que es abarcado por las dinámicas de la globalización). Esta inquietud en torno al aislamiento o autoexclusión como forma de reencuentro con la individualidad adormecida por la interacción con la sociedad de consumo es, como fue dicho ya, uno de los tópicos centrales de la escritura autoficcional de Mario Levrero. Es también uno de los motores que potencian la construcción de su mitología personal, entendiendo este fenómeno como una reacción comunicativa (la apropiación de un medio para subvertir su función) a la alienación de los medios:

Tan pronto como se hubo liberado de los tabúes que la constreñían, el espacio de lo íntimo se vio efectivamente asediado por los medios de comunicación, en particular la televisión, con todas las desviaciones nauseabundas que ya conocemos. Esta llamada tele-realidad exige evidentemente una puesta en escena así como un guión que transformen *ipso facto* la sinceridad en falsas confidencias, la verdad en groseros simulacros, el individuo en marioneta. En consecuencia, sus divertimentos alimentan la economía del mundo del estrellato (*star system*) basado en la identificación ficticia. Muchos artistas denuncian estas manipulaciones mediáticas desarrollando “mitologías personales” paródicas.⁸⁰

Es en este marco posmoderno descrito, donde la realidad se compone de una serie de simulacros; se difuminan las antiguas distinciones genéricas que determinaban la capacidad para narrar la “verdad” de los sucesos históricos; se horizontalizan nuevas sensibilidades estéticas a partir de la emergencia de nuevos sujetos discursivos a nivel

⁷⁹ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.

⁸⁰ Phillippe Gasparini: “La autonarración”, en Ana Casas (comp.): *La autoficción... op. cit.* p. 207.

social; se repiensen las relaciones de centro/periferia en el marco de las relaciones de poder —y la literatura asume sus dinámicas institucionales y se asume el fin de su “autonomía” — que surge la autoficción como forma de “autobiografía posmoderna” que se hace consciente de estos fenómenos.

La acuñación del término “autoficción” tiene su origen puntual cuando Philippe Lejeune —para muchos, haciendo caso omiso de esta serie de reformulaciones epistemológicas— elabora un esquema teórico en torno al pacto autobiográfico que buscaba fijar los elementos formales que determinaban el efecto de “verdad” y “sinceridad” en el texto autobiográfico.⁸¹ La reacción a este planteamiento no se hizo esperar y determinó —casi al mismo tiempo— algunas de las características fundamentales del texto autoficcional: la profunda autoconsciencia de la artificialidad del lenguaje y la integración de la reflexión metaficcional: “In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody, no matter how verisimilar it pretend to be, the most authentic fiction might well be that which most freely acknowledges its fictionality”.⁸² Y esta asunción de las limitaciones del lenguaje es determinante para la comprensión de la obra autoficcional levreriana y que, una vez más, surge de la constatación de una paradoja propia de la posmodernidad: el efecto de “autenticidad” del texto autoficcional se logra a partir de la integración al propio discurso de las dudas en torno a la estructura ficcional.

⁸¹ “El nivel retórico, apelativo, de autobiografía no des-figura por tanto el cognoscitivo, lo refigura, lo enmarca, lo sitúa en su lugar pragmático de declaración de sinceridad; hace intervenir por necesidad el estatuto performativo de su acción lingüística frente a destinatarios y por eso mismo la predicabilidad misma de un fenómeno como el de la “sinceridad”. Si fuese un género ficcional no tendría sentido plantearse tal sinceridad, mendacidad etc. El énfasis que la bibliografía ha puesto en esas condiciones confirma que la autobiografía convierte al acto cognoscitivo y el performativo en una sola y misma cosa: se constituyen ambos al nivel de la palabra del narrador”, José María Pozuelo Yvancos: “Autobiografía: del tropo al acto del lenguaje”, en Hermosilla Álvarez M. A. y C. Fernández Prieto (eds.): *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004, pp. 179-180.

⁸² “En gran parte de la metaficción el lector se queda con la impresión de que, dado que toda ficción es una especie de parodia, no importa que tan verosímil pretenda ser, la ficción más auténtica bien podría ser aquella que reconoce más libremente su ficcionalidad”, Linda Hutcheon, *Narcissitic Narrative: The Metafictional Paradox*, Bristol, J. W. Arrowsmith Ltd., 1980, p. 49. La traducción es mía.

2.4. Autoficción: la genealogía de un término híbrido

El término “autoficción”, que Serge Doubrovsky (1928) lanzó en los ‘70 desde la contratapa de su novela *Fils* (1977),⁸³ planteaba una reformulación crítica e instauraba el debate en torno al esquema que en 1975 Philippe Lejeune había desarrollado para acotar y caracterizar la dinámica a través de la cual el texto autobiográfico instalaba un marco de enunciación/recepción basado en un pacto de “sinceridad” —apoyado sobre las capacidades referenciales del lenguaje. Para Lejeune, dicho pacto se basaba en las posibilidades de constatación a las que están sujetos los discursos factuales y, sobre todo, en la coincidencia de identidad de la triada autor, narrador y protagonista. En este sentido, la marca identitaria nominal se construía en el texto a partir de la información biográfica verificable hasta las marcas de estilo que pautan la singularidad del yo de la enunciación pero, principalmente, a partir de las claves paratextuales y la inclusión genérica que reclamaba el texto como contrato de lectura. Según Lejeune, a través de esta declaración de identidad que formulaba el texto autobiográfico, se hacía posible diferenciarlo sin problemas de la “novela autobiográfica”, ya que esta última entraba en la categoría de “textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla”.⁸⁴

Esta afirmación de la identidad fue la que realizó Serge Doubrovsky en *Fils*, intentando demostrar cómo la serie de estrategias discursivas a través de cuales un texto

⁸³ “Autobiographie? Non. Fiction, d’événements et de faits strictement réels. Si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté”. Serge Doubrovsky: *Fils*, París, Gallimard-Folio, 2001, contratapa. “Autobiografía? No. Ficción, de eventos y hechos estrictamente reales. Si se quiere, *autoficción*, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje en libertad”. La traducción es mía.

⁸⁴ Philippe Lejeune: “El pacto autobiográfico” en Ángel G. Loureiro (selección): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 63.

es considerado autorreferencial podían coexistir y funcionar con todas y cada una de las instancias de comunicación (enunciación-recepción) del discurso (auto)ficcional. Considerando la literatura como el campo del fingimiento por excelencia, donde todos los discursos pueden ser imitados y simulados, el texto de Doubrovsky expandía los límites de ese enmascaramiento hacia nuevas fronteras donde se hacía imposible por parte del lector la constatación fáctica de lo expresado allí (por ejemplo, las consecuencias del propio acto de escribir en el emisor). De este modo, la ambigüedad insalvable a la que debe enfrentarse el lector ante este tipo de textos va más allá de lo que pueda contrastarse como verdadero o falso en materia de eventos acontecidos o la mostración referencial que pueda hacerse a un sujeto real, ya que lo que se narra es el universo de la memoria y la imaginación, los sueños y los deseos incumplidos. Desde aquí, el pacto con la veracidad de lo que se dice será un opción que se tome o no más allá de la posibilidad de contrastar el discurso biográfico con eventos históricos puntuales, algo que el propio Lejeune luego reconocería como una carencia de su esquema propuesto al asumir que “todo mi análisis había partido de una evidencia: “¿Cómo distinguir la autobiografía de la novela autobiográfica? Hay que reconocer que si nos quedamos en el plano del análisis interno del texto, no hay ninguna diferencia””.⁸⁵ Si por tanto, no hay diferencias textuales que permitan la distinción genérica, la clave de diferenciación parecería radicar en los pactos de lectura en los que se instalan las obras referenciales y las obras de ficción. Una vez más, es el propio Lejeune quien replantea la relativización de la importancia de dichos contratos de lectura como mecanismo de distinción genérica: “Aparentemente he sobrevalorado el contrato, y he subestimado los tres aspectos siguientes: el contenido mismo del texto (un relato biográfico, recapitulando una vida), las técnicas narrativas (en particular las distintas voces y

⁸⁵ “El pacto autobiográfico (bis)” en Ángel Loureiro (selección:) *El pacto autobiográfico... op. cit.* p. 163.

puntos de vista) y el estilo”.⁸⁶ Según Alfonso de Toro, esta “sobreevaluación” del contrato autobiográfico por parte de Lejeune se basó principalmente en el desconocimiento de la crisis del yo y la falta de perspectiva en torno al cuestionamiento de las posibilidades referenciales del lenguaje que caracterizan al marco epistemológico de la posmodernidad:

Lejeune ignora toda la teoría de la descentración del sujeto de Lacan y sus seguidores en el contexto postmoderno y postcolonial donde se describe una identidad caracterizada por el deseo y la carencia que llevan a una constante búsqueda y a construcciones nómadas de la significación y de la identidad [...] Asimismo, pasa por alto las profundas transformaciones que se han venido realizando en Francia en los campos de la lingüística, de la filosofía, sociología y filosofía del lenguaje a más tardar a mediados de los años setenta y ochenta.⁸⁷

Asimismo, la idea de una fragmentación del sujeto y su expresión en discursos “rizomáticos”⁸⁸ que construyen una serie de identidades arborescentes y simultáneas, plantean una dificultad notoria a la hora de intentar aplicar el esquema de Lejeune —delineado para abarcar textos como los textos autobiográficos de Michel de Leiris (1901) —a obras surgidas a partir de la crisis y reformulaciones producidas en el seno mismo de la escuela psicoanalítica—. Sin embargo, como se verá más adelante en este trabajo, las consideraciones pragmáticas de la teoría de “pactos” de Lejeune encuentran un punto de coincidencia con la inicial tendencia deconstruccionista de la teoría de la autoficción. Este punto de confluencia involucra al psicoanálisis y —más allá de descartar una referencialidad histórica de la figura del autor— tiene que ver con el cariz terapéutico de la escritura y con su “transitividad”⁸⁹ que la vuelve un acto en tanto se

⁸⁶ *Ídem.*

⁸⁷ Alfonso de Toro: “‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’...” *loc. cit.* p. 216.

⁸⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2002.

⁸⁹ “Una vez así definida, la voz media corresponde por completo con el estado moderno *escribir*: escribir, hoy en día, es constituirse en centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico (el sacerdote indoeuropeo bien podría rebosar subjetividad mientras sacrificaba activamente en lugar de su cliente), sino a título de agente de la acción”, Roland Barthes: “Escribir, ¿un verbo transitivo?”, en Roland Barthes: *El susurro del...* *op. cit.* pp. 34-35.

realiza en un presente registrado no solo mediante reflexiones metalingüísticas de la obra en proceso sino sobre las consecuencias de dicho gesto escritural en un receptor al que se le interpela desde las coordenadas de la “sinceridad” y, sobre todo, en los cambios que el acto de escribir produce en el sujeto enunciador. Antes de entrar en estos aspectos, resta aún ofrecer un panorama los diferentes usos e interpretaciones que el término autoficción ha suscitado dentro del campo de los estudios literarios.

2.4.1. Diferentes consideraciones sobre la autoficción

La labilidad del término “autoficción” radica en su amplitud para abarcar aquellos textos capaces de simular y fusionar aspectos comunicativos tanto de la autobiografía como de la novela. En este sentido, la tradicional distinción entre escritura autobiográfica (autobiografías, memorias, biografías, epistolarios, confesión, autorretratos, diarios) y las distintas modalidades de la ficción autobiográfica (novela, relatos, poemas) partía de la intención de referencialidad del discurso en torno al yo. Como refutación de la utilidad terminológica de la autoficción, por tanto, se podría argumentar que, históricamente, la literatura ha realizado dichos ejercicios de “simulación” desde los iniciales tiempos de la novela autobiográfica hasta las autobiografías ficcionales de la actualidad. Dentro de esta tendencia, que desconsidera la importancia del término, figura Gerard Genette, quien asume como “biografías vergonzosas” a la serie de textos autobiográficos que apelan al enmascaramiento genérico que otorgan los paratextos que definen al texto como novela.⁹⁰ Sin embargo, más allá de considerar la igualdad de la identidad autor-narrador-protagonista como un simple fenómeno de metalepsis⁹¹ o *mise en abyme*, Genette reconoce el potencial

⁹⁰ Gerard Genette: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

⁹¹ “[...] la metalepsis, así definida, como caso particular de la metonimia, tiene por objeto canónico dicha “metalepsis del autor”, pero su ámbito, como veremos, se extiende a muchos otros modos de transgresión,

ilocutivo de los textos, precisamente, a partir de la solicitud de inserción genérica que formulan los paratextos:

A final pragmatic characteristic of paratexto is what —making free with a term used by philosophers of language— I call the *illocutionary force* of its message. Here again we are dealing with gradation of states. A paratextual element can communicate a piece of sheer *information* —the name of the author, for example, or the date of publication. It can make known an *intention*, or an *interpretation* by the author and/or the publisher: this is the chief function of most prefaces, and also of the genre indications on some covers or title pages (*a novel* does not signify ‘This book is a novel’, a defining assertion that hardly lies within anyone’s power, but rather ‘Please look on this book as a novel’) [...] Some paratextual elements entail even the power logicians call *performative* —that is the ability to perform what they describe (‘I open the meeting’).⁹²

Es curioso que la trascendencia menor que Genette les otorga a estos juegos ilocutivos a la hora de considerar los textos de autoficción (atribuyéndoles una “artificial” ambigüedad de contrato) sea precisamente el punto de “incertidumbre” que muchos críticos asumen como un factor preponderante para realizar la delimitación entre la autobiografía tradicional y autoficción posmoderna. Marie Darrieusseq, por ejemplo, considera que la índole de los pedidos de lectura de la autoficción es a un mismo tiempo “seria y fingida”. Es decir, “la autoficción solicita ser creída y solicita no ser creída”⁹³ ya que aun en la asunción de las imposibilidades referenciales del lenguaje, la escritura autoficcional registra la serie de conflictos y cuestionamientos que el sujeto del discurso experimenta al intentar representarse.

figural, ficcional, del umbral de la representación”. Gerard Genette: *Metalepsis*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2006, pp. 13-14.

⁹² “Una última característica pragmática del paratexto es, tomando con libertad el término de los filósofos del lenguaje, lo que yo llamo la fuerza *ilocutoria* de su mensaje. Aquí también estamos tratando con una gradación de estados. Un elemento paratextual puede dar a conocer una información pura, por ejemplo el nombre del autor o la fecha de publicación. Puede hacer saber una *intención* o una *interpretación* del autor y/o del editor: esta es la función principal de la mayor parte de los prefacios y también de la indicación del género en algunas cubiertas o portadillas (*novela* no significa ‘esto es una novela’, aserción definitiva en poder de casi todos, sino ‘por favor considere este libro como una novela’ [...]) Algunos elementos paratextuales conllevan el poder que los lógicos denominan como *performativo* —esto es la habilidad de hacer aquello que describen (‘Abro la reunión’). Gerard Genette: *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 11. La traducción es mía.

⁹³ Marie Darrieusseq: “La autoficción, un género poco serio”, en Ana Casas (comp.): *La autoficción... op. cit.* p. 79.

Por otro lado, retomando la línea de considerar a la autoficción como una estrategia de metalepsis históricamente literaria, figuran la serie de estudios de Vincent Colonna, pupilo destacado de Gerard Genette. Partiendo de un posicionamiento que no niega el término, Colonna hace un recorrido histórico donde la diversidad de obras susceptibles de ser abarcadas bajo el “paraguas” del concepto de escritura autoficcional es tan amplia y extensa que termina por volverlo poco preciso u obscuro por su falta de especificidad y capacidad categorizadora. Para Colonna, puede distinguirse la “autoficción fantástica” (autor integrado a la obra/historia inverosímil), la “autoficción biográfica” (autor integrado a la obra/historia verosímil —no necesariamente verdadera—), la “autoficción especular” (el autor no ocupa el centro de la historia/participa de la historia mediante la reflexión metaliteraria) y la “autoficción intrusiva” (el autor participa mediante sus comentarios/ se mantiene al margen de la historia).⁹⁴ De este modo, textos tan disímiles como “El Aleph”, de J. L. Borges (autoficción fantástica), *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri (autoficción biográfica), *Huckleberry Finn*, de Mark Twain (autoficción especular) o *Papá Goriot*, de Honoré de Balzac (autoficción intrusiva),⁹⁵ caben bajo la comprensión del término autoficción (¿pero acaso todos estos ejemplos mencionados no habían sido hasta ahora abordados con comodidad desde las variantes del relato, el poema o la novela autobiográficos?). De alguna forma, semejante amplitud de criterio hace homenaje a la difundida idea de que todo texto es en alguna medida autobiográfico, ya que la autoría de toda acción (en especial la de escribir) puede llegar a ser rastreada. Un ejemplo radical de esta empecinada pretensión de identificar al autor material de un texto lo ofrece la lectura que el crítico Paul J. Eakin realizó de la antiautobiografía de Roland Barthes (1915), *Barthes, par lui même* (1975): una obra donde el yo del discurso deja

⁹⁴ Vincent Colonna: “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas (comp.): *Autoficción... op. cit.* pp. 85-122.

⁹⁵ *Ídem.*

deliberadamente huellas que remiten a su identidad nominal para luego “borrarlas” o deconstruirlas a través del discurso.⁹⁶ En este sentido, la imagen a la que recurre Eakin para definir la autoría del texto de Barthes se basa en la estela de tinta (las huellas materiales) que deja el calamar en su huida (es decir, las mismas señales que sirven para ocultar al fugitivo, delatan su presencia):

[...] a fin de simbolizar el fracaso de este despliegue autorreflexivo —no importa con qué nombre firme, aunque sea con el seudónimo más usado: su nombre propio [...]— Barthes invoca, como se podía predecir, el signo del calamar cuya figura se oscurece detrás de una nube de tinta. Nominación y firma, deconstruidas y desplazadas, retornan en la marcha del calamar.⁹⁷

A efectos de delimitar la obra de Mario Levrero, sin embargo, vale decir desde ahora que el concepto de autoficción que se utilizará para su abordaje se restringe al modelo específico basado en la “escritura del presente” como acto de habla y a los juegos performativos —entre ellos, la coincidencia de la identidad nominal entre autor-narrador-protagonista— a través de los cuales despliega su figura de autor (conjuntamente con el estudio de estrategias intertextuales que involucra a su obra y la de otros escritores). De forma previa a la definición específica de la autoficción como performance, que rige esta investigación, se realizará un breve repaso de la serie de matices que diferencian los múltiples tipos de escritura autorreferencial en relación a la autoficción.

2.4.2. Ficciones biográficas del yo

En la literatura autobiográfica, la tensión entre ficción y realidad es un factor inherente al discurso a través del cual el sujeto construye una imagen de sí mismo. A su vez, la pretensión de autenticidad que declara el narrador forma parte de las dinámicas de recepción que ha de asumir el destinatario. Tomando en cuenta esto, los derroteros

⁹⁶ Roland Barthes: *Barthes, par lui même*, París, Seuil, 1975.

⁹⁷ John Eakin: *En contacto con el mundo*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 31.

por los que ha de resolverse la dicotomía ficción-realidad suponen uno de los primeros elementos de diferenciación entre autobiografía y autoficción. En este sentido, para críticos como Paul Jay, por ejemplo, la crisis que atraviesa la autobiografía en la posmodernidad parece no ser un fenómeno nuevo, ya que los cuestionamientos en torno a las posibilidades de referir el yo y su experiencia son temas que están presentes en la propia escritura autobiográfica desde sus orígenes más remotos.⁹⁸ Desde textos como *Confesiones* (397), de San Agustín (354), hasta el auge romántico del género, según Jay, el discurso autobiográfico se ha enfrentado a la contradicción de tener que relatar el pasado desde un presente de la enunciación que interviene adulterando el recuerdo. Sin embargo, mientras que en los textos autobiográficos se concibe la peligrosa posibilidad de trastocar la realidad a partir de las trampas de la memoria o de las imprecisiones que pueden llegar a surgir de las modulaciones del discurso (elementos que, precisamente, determinan una serie de estrategias para evitar que estas “ficciones” impidan recuperar el pasado y falseen la realidad), el pacto entorno a la autenticidad que plantea la autoficción nace de un nuevo paradigma epistemológico en el que la artificialidad del discurso no solo es asumida sino que las propias pautas genéticas del texto se imponen a cualquier pretensión de referir el pasado, haciendo que el presente de ese yo sea lo único susceptible de ser reflejado de modo fidedigno a través de la escritura (la historia personal solo existe en tanto construye la intimidad del ahora).

Por otra parte, más allá de que el tema de la incertidumbre sobre la memoria y la verdad sea un tema inherente a la autobiografía, si a los textos autobiográficos se les despoja de los protocolos de lectura que implica su marca genérica, donde la “referencialidad” rige el modo en que debe ser considerado lo que allí se dice, ningún esencialismo discursivo permitiría diferenciar un texto autobiográfico de uno ficcional.

⁹⁸ Paul Jay: *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*, Madrid, Megazul, 1993.

Por tanto, dejar de lado los elementos vinculados a la recepción genérica del texto autobiográfico supondría también que la autoría es una clave de lectura despreciable a partir del hecho de que no es posible asociar al yo del discurso con la identidad del emisor del texto. Semejante rigor textualista implicaría que podrían ser considerados dentro de un mismo rango textos como las mencionadas *Confesiones* de San Agustín y obras que vehiculan de forma enmascarada eventos biográficos como *En busca del tiempo perdido* (1908-1922), de Marcel Proust (1871), o *Retrato de un artista adolescente* (1916), de James Joyce (1882). En el campo de los estudios literarios, esta homogeneización que resulta de la anulación de los marcos paratextuales de recepción es muy poco productiva, según el propio Paul Jay,⁹⁹ ya que, si se puede esperar algo de la teoría literaria, esto es que intente matizar, precisar y visibilizar los mecanismos a través de los cuales los diferentes textos despliegan sus elementos estructurales y comunicativos.

Justamente, a partir de las diferentes situaciones comunicativas en que se ubican las escrituras del yo es que puede distinguirse la novela autobiográfica —y también los relatos y poemas autobiográficos— de la autoficción. Si se considera a la novela autobiográfica como un texto que enmascara las identidad del sujeto y hace ingresar un conjunto de hechos biográficos en una trama novelesca, la principal diferencia con la autoficción (además de la oscuridad en torno a la identidad nominal de la tríada autor-narrador-personaje) se basa en la serie de protocolos de recepción a los que apela el discurso autoficcional a través de su performance.

La autoficción, por tanto, en su performatividad que difumina el marco de recepción (sin anularlo), se ubicaría en una situación comunicativa más cercana a la de la autobiografía —desde una nueva perspectiva autoconsciente de la artificialidad del

⁹⁹ *Ibíd.* p. 21.

discurso que construye— que de la novela autobiográfica y sus estrategias tanto de enmascaramiento como de referencialidad biográfica (la tradicional idea de rastrear el itinerario civil del autor en las ficciones de su novela).

Asimismo, las múltiples dificultades metodológicas que supone desconsiderar las claves paratextuales del texto autobiográfico valen también para el yo que se configura en el texto autoficcional, donde el sujeto de la enunciación, en la conciencia de los diferentes recursos expresivos y en la asunción de las variadas estrategias discursivas, encuentra precisamente en la literatura el potencial imaginativo necesario para poder desarrollar la subjetividad desde un reflexivo y autoconsciente manejo intertextual de los esquemas de enunciación y sus respectivos modos de lectura (como se verá más adelante, esta manera de desvelar las propias “construcciones” terminará erigiéndose en una nueva forma de “objetividad” o “autenticidad”). Llegado a este punto, vale reiterar con respecto a la posible cercanía entre la autoficción y el texto autobiográfico que los gestos performativos autofccionales se centran más en el presente de la escritura que en la posibilidad de recuperar la imagen de un yo que existe a priori (y, sobre todo, que existió en el pasado).¹⁰⁰

En resumen, la principal diferencia entre la autoficción y los tradicionales ejercicios de enmascaramiento autobiográfico parte de algo que va más allá del texto y su posibilidad de sembrar pistas referenciales, la principal diferencia surge de la dinámica pragmática desde la cual los textos autofccionales plantean su comunicación: la identificación nominal juega un papel crucial en esto pero quizás incluso menos relevante que el posicionamiento que lector debe asumir ante las declaraciones de

¹⁰⁰ “Está claro que la narración de una vida no puede ser simplemente la imagen doble de esa vida. La existencia vivida se desarrolla día a día en el presente, siguiendo las exigencias del momento, a las cuales la persona se enfrenta de la mejor manera que puede con todos los recursos a su disposición. Combate dudoso, en el que las intenciones conscientes, las iniciativas, se mezclan confusamente con los impulsos inconscientes, las resignaciones y la pasividad”, Georges Gusdorf: “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Anthropos*, n° 29: *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, 1991, p. 14.

sinceridad. Sin embargo, para autores como Manuel Alberca, el fenómeno de la autoficción no se restringe al entrecruce de pactos que surge de la ambigüedad genérica sino que también puede ser visibilizado hacia el interior del texto si se toma en cuenta el potencial “referencial” que manifiestan los diferentes tipos de enunciados:

Para que podamos hablar de relato ambiguo o podamos percibirlo como tal es preciso que en él, además de un paratexto ambiguo, se refieran:

- a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados, o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y
- c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector. La suma de estas tres clases de elementos determina una ambigüedad plena en los relatos. El lugar de éstos con respecto a los otros relatos es el espacio central del campo autoficcional, equidistante de los dos grandes pactos literarios, el autobiográfico y el novelesco.¹⁰¹

Para Manuel Alberca, por tanto, la ambigüedad o incertidumbre en la que se instala el pacto autoficcional surge no de la negación de la existencia de las claves genéricas sino más bien de su fusión. En este sentido, la autoficción se vale de una serie de recursos pragmáticos que reclaman a un mismo tiempo la utilización de herramientas interpretativas provenientes tanto del universo discursivo referencial como del ficcional.

La autoficción es, por tanto, un cruce de pactos narrativos distintos, que en principio entendemos como antagónicos y excluyentes. Del pacto de ficción, conserva la clasificación de novela; del pacto autobiográfico, el mismo nombre propio del autor para el protagonista que permite establecer una identificación o continuidad entre el yo enunciador y el yo enunciado.¹⁰²

De este modo, la autoficción, al hacer explícitos sus mecanismos formales mediante la reflexión metaficcional, reclama para así un nuevo estatuto de autenticidad para su discurso. En este sentido, para Lubomir Doležel, la narrativa que desvela sus mecanismos de construcción (la literatura metaficcional) fisura el poder del acto

¹⁰¹ Manuel Alberca: “En las fronteras de la autobiografía” en AA. VV.: *II Seminario: Escritura de literatura autobiográfica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, p. 62.

¹⁰² Manuel Alberca: “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción” en M. A. Hermosilla Álvarez y C. Fernández Prieto (eds.): *Autobiografía en España... op. cit.* p. 242.

autentificador que pretende construir la autoridad del narrador y la verosimilitud. Es decir, en esta línea literaria “antinovelesca”, al mismo tiempo que se recurre a diversos procedimientos para edificar la ficción se exhibe el andamiaje que la sostiene (muchas veces, incluso, presentado esta estructura como precaria o rudimentariamente convencional). Para Doležel, el recurso de explicitar los mecanismos de la ficción y romper, por tanto, con sus efectos, forma parte de una tendencia muy arraigada en la literatura contemporánea: “La narrativa auto-reveladora ha adquirido gran popularidad en la literatura moderna (el ‘nouveau roman’, John Barth, John Fowles) y ha resultado muy atractiva para los críticos”.¹⁰³ Vale decir que no solo para los críticos, ya que la eclosión del fenómeno autoficcional puede significar que los escritores han encontrado en el ejercicio de hacer explícitas las propias dudas sobre los que se escribe (y también se cree recordar o cómo el pasado afecta la escritura del presente) una dinámica que funda un nuevo tipo de “veracidad” basándose en la declaración de incertidumbre sobre las posibilidades del lenguaje. Porque cuando el poder autentificador del narrador se fisura y cae la verosimilitud, lo que se está desplomando es la ilusión novelesca: lo que posibilita la emergencia de un nuevo lugar desde el que hablar, un nuevo modelo discursivo que, en el caso de ciertos ejercicios autofccionales, se permite reclamar para sí la posibilidad de la autenticidad. En Levrero, la multitud de recursos mediante los cuales se rompe la “ilusión ficcional” (la “hipnosis”, utilizando términos levrerianos) o se develan los artificios del aparato “autentificador” generan un nuevo pacto desde el cual interpretar sus declaraciones.

Llegados a este punto, estas consideraciones en torno a la autobiografía y la autoficción permiten adelantar algunos de los lineamientos teóricos que posibilitan ubicar la obra de Mario Levrero en el marco de la autoficción. Sobre la idea de leer a

¹⁰³ Lubomir Doležel: “Mimesis...” *op. cit.* p. 92.

Levrero dentro del rango escritural nacido de las contradicciones de la posmodernidad, dice Hugo Verani al reseñar sus ejercicios literarios ambiguos:

La disolución no solo de las convenciones genéricas sino también de las fronteras entre lo literario y extraliterario, la abolición de las distinciones entre arte y vida, ficción y no ficción, novela y autobiografía, son características distintivas —aunque no exclusivas— de la narrativa posmoderna.¹⁰⁴

Es decir, para Verani (en la línea de pensamiento que asume la artificialidad de todo discurso), a diferencia de lo postulado por Manuel Alberca, es imposible discernir entre autobiografía y autoficción mediante un análisis textual. A pesar de la aparente contradicción, el punto de contacto entre la idea de la disolución genérica característica de la posmodernidad propuesta por Verani y la asunción de Alberca de que los “pactos de lectura ambiguos” pueden ser rastreados incluso a nivel textual, está dado porque en ambos casos, tanto si las fronteras genéricas se han diluido y vuelto imperceptibles como si los pactos genéricos prevalecen y encuentran zonas de contacto que se tornan borrosas, la autoficción parece estar ubicada en un lugar de indefinición, una “tierra de nadie” en la que precisamente el yo resurge con todo su poder discursivo para decirse a sí mismo y declarar que escribe “aquí y ahora”. Como veremos, este es el esquema desde el cual el discurso levreriano construye su figuración del yo.

Asimismo, al promover una estructura metaficcional en el que se pone en escena el proceso de la obra (que se realiza desde el presente de la escritura), la autoficción instaaura un diálogo con aquellos discursos en los que por medio de diversas estrategias pragmáticas se apela a la “autenticación”:

La autenticación es una fuerza ilocutiva especial, análoga a la fuerza de los actos de hablar performativos descritos por Austin [...] Obsérvese que en ambos casos la autoridad de la “fuente” viene dada por convención: en el caso de los

¹⁰⁴ Hugo Verani: “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad” en *Hermes Criollo. Revista de teoría y crítica literaria y cultural*, nº 10, Montevideo, 2006, p. 127.

actos de habla performativos, por las convenciones sociales, en el caso de los actos de habla narrativos, por las convenciones del género.¹⁰⁵

Estas convenciones sociales y genéricas en las que los enunciados autoficcionales se instalan, sin embargo, tienen en la performatividad su principal elemento distintivo con respecto a la autobiografía o la novela: la autoficción se delata en sus ficciones y demuele en este gesto toda posible “autenticidad” narrativa, instaurando al mismo tiempo otro tipo de “autenticación”, una de índole difusa en la que el artista “confiesa” sus procedimientos discursivos... y también su intimidad.

Es siguiendo estas consideraciones en torno al género en el que optan por inscribirse los textos a través de sus recursos pragmáticos que la obra autoficcional de Mario Levrero puede concebirse como una serie de textos que desarrollan una multiplicidad de estrategias de recuperación del yo al tiempo que integra, en un nivel reflexivo y autoconsciente, todas las salvedades y negaciones de la “autobiografía posmoderna” (o, podría decirse, “antiautobiografía”) que postulaba, por ejemplo, Roland Barthes. Porque la muerte del autor anunciada desde las filas del grupo de la revista *Tel Quel* apelaba a visibilizar la artificialidad de los presupuestos teóricos “biografistas” que formulaban una construcción continua y coherente del sujeto del discurso basándose en una causalidad histórica demostrable, en una existencia *a priori* del sujeto real que cargaba de significaciones al texto. Aquel rechazo a la “lectura biográfica”, sin embargo, se fundamentaba desde una nueva realidad textual que se construía desde el presente y que entendía al propio gesto escritural como un acto de habla o acto performativo:

Cuando se cree en el Autor, este se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la

¹⁰⁵ Lubomir Doležel: “Mimesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 102.

misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que sus textos; no está provisto, en absoluto, de un ser que preceda o exceda su escritura; no es, en absoluto, el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*. Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de ‘pintura’ (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que es exclusivamente en primera persona y en presente) en la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de las más antiguos poetas [...]¹⁰⁶

El punto de coincidencia de ambos discursos (el factual y el ficcional) surge entonces desde la única realidad que ambas perspectivas terminan por asumir como válidas: la performatividad del presente,¹⁰⁷ su realidad de acto de habla que erige un yo de la enunciación tan efímero y huidizo como el instante mismo en que se produce la escritura. En este sentido, la “ambigüedad” de la obra de Levrero, como se intentará demostrar en este trabajo, trasciende la mera instancia del pacto de lectura y fluye como una incertidumbre constante a lo largo de sus textos tornando especialmente pertinente la categorización genérica que encierra el término “autoficción” ante otras categorías tradicionales como la “autobiografía” o la “novela autobiográfica” (ya que, en Levrero, lo que se atestigua es el presente de la escritura, la errancia del sujeto a la caza de sí mismo).

Esta distinción genérica, por tanto, tiene que ver no solo con la escena de lectura que configuran los paratextos sino que se vincula, a su vez, con la serie de marcas deícticas¹⁰⁸ que reinstauran cada acto de habla como un nuevo presente y como una

¹⁰⁶ Roland Barthes: “La muerte del autor”, en Roland Barthes: *El susurro... op. cit.* pp. 79-80.

¹⁰⁷ “Las letras constituyen por ello mismo una original forma de experiencia, ya que no se percibe con ellas lo real, sino una cierta representación aparential de lo real, que sólo puede sustentar la voz originaria que nace de dentro y a la que responde un hombre concreto en su tiempo presente”, José María Pozuelo Yvancos: *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, p. 76.

¹⁰⁸ “Se llaman deícticas las expresiones que se refieren al hablante, a su interlocutor, y al tiempo y el espacio en que se produce la enunciación. Son deícticos los pronombres personales (por ejemplo *yo*), los demostrativos (por ejemplo *este*), los tiempos verbales, y adverbios como *aquí, ahora, ayer*. Los sistemas deícticos de tiempo, espacio, persona tienen como punto de referencia o centro deíctico el momento de hablar: el momento presente (tiempo), el lugar presente (espacio) y el hablante y el oyente (persona)”,

acción en proceso; con la fragmentación y discontinuidad tanto de la trama como del yo que construye el relato, provocando un permanente reordenamiento de la información por parte del lector; con la variedad de relaciones intertextuales que se introducen en el mensaje y que requieren una decodificación activa por parte del lector.¹⁰⁹

Por último, dado el carácter abierto y el diálogo que a un tiempo entabla el yo consigo mismo y, en consecuencia, con el lector que actualiza el texto, este tipo de discursos se vinculan dialógicamente tanto con las obras de un mismo autor como con aquellas obras que, en una dinámica de intertextualidad, se relacionan con los textos “fuente” de una forma directa. Es decir, la “figura de autor” de Mario Levrero trasciende su propia obra y es complementada y expandida mediante un variado número de obras de otros escritores y artistas.

2.4.3. La autoficción y los “actos de habla”

La autoficción que parte de una escritura instalada en el presente escenifica una serie de gestos performativos que condicionan su recepción. Cada vez que el narrador formula preguntas o realiza correcciones a lo dicho previamente en su discurso, promete emprender el abordaje de una temática y cumple con esa promesa o la abandona, el lector se ve ante el desafío de actualizar el significado y la intencionalidad de esos “actos de habla” surgidos en la escritura de la intimidad y que lo tienen a él como último receptor. De esta manera, la autoficción despliega un conjunto de enunciados que formulan declaraciones o juramentos, promesas o compromisos que “indica[n] que emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se concibe normalmente como el

Graciela Reyes: *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros, 2002, pp. 13.

¹⁰⁹ Para Wolfgang Iser, la indeterminación resultante de los “espacios vacíos” que el lector necesita articular y completar de un texto forma parte de un esquema comunicativo que se interpreta en tanto “actos” de enunciación y recepción. Wolfgang Iser: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, pp.175-177.

mero decir algo”.¹¹⁰ Desde esta perspectiva, la “trinidad” (autor-narrador-protagonista) que conforma al emisor del texto autoficcional está en condiciones de producir un “acto locutivo” (emitir un discurso) que manifiesta en forma explícita la intención de su discurso (un acto “illocutivo”).¹¹¹ Para Austin, realizar un acto locucionario (hablar) constituye, por sí mismo, ejecutar un acto ilocucionario (manifestar una intención). Es así que la forma de discernir a qué tipo de acto ilocucionario se enfrenta el lector se basa en desentrañar el significado y la intención de ese acto locutivo: es decir, si se está exhortando o criticando, formulando una pregunta o una respuesta, informando o advirtiendo, anunciando un veredicto o sentenciando o —especialmente importante en las escrituras del yo— declarando sinceridad. En lo que refiere a la performance autoficcional y su declarada pretensión de construir un discurso en torno al yo, el cumplimiento o incumplimiento de sus implicancias ilocutivas acarrearán un segundo nivel de reflexión (“metalocutiva”) en el cual el sujeto del discurso asume las consecuencias de sus actos y los analiza, recreando el juego dialógico a partir de los cual la teoría de la recepción se plantean la posibilidad de analizar la participación del lector en la configuración del sentido del texto (un línea teórica que minimiza el antiguo reparo de Austin en torno a la ausencia del destinatario como límite que impedía considerar el potencial performativo de la comunicación literaria).¹¹² Pero incluso si se objetara la posibilidad de analizar el desempeño pragmático particular de cada uno de los enunciados que conforman el discurso autoficcional, la idea de que una construcción

¹¹⁰ J. L. Austin: *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 6.

¹¹¹ *Ibíd.* pp. 65-66.

¹¹² “Ahora, aunque podemos hablar para/a nosotros mismos bajo ciertas circunstancias, hay que ver todavía cómo llevamos a cabo los actos ilocucionarios por nosotros mismos: ¿hacemos una promesa si (se supone que) ningún oyente tiene que estar presente, haciendo simplemente una expresión que HABRÍA sido una promesa si tal oyente hubiera estado presente? En otras palabras, ¿hay necesidad de hablar de actos sociales si pudiéramos llevarlos a cabo sin cambiar por ello o confirmar una relación con otros individuos de la misma comunidad de lengua? Consideramos el punto de vista de que no tiene objeto hablar de actos ilocucionarios fuera de este contexto socialmente determinado, por ejemplo, un contexto en el que el oyente está presente y en el que un cambio es ocasionado en el oyente, convencionalmente de acuerdo con intenciones/propósitos del hablante”, Teun A. Van Dijk: *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 258.

discursiva es capaz de declarar aspectos vinculados con una imagen pública del yo supone, por sí misma, una dinámica de performance. Para Philippe Gasparini, por ejemplo, cualquier novelista que quiera convencer de la investidura personal de su texto, transmitir un *ethos* y un *pathos* a través de la escritura, está movilizandando la función performativa del lenguaje.¹¹³

En particular, este ingreso en la ficción no solo del autor sino también del lector (desde las interpelaciones que le plantea el discurso o desde las escenas de lectura que espectacularizan sus procesos de recepción) constituye un factor emblemático de la obra de Mario Levrero, donde la escritura se despliega como una acción (de autoconocimiento, terapéutica o que declara la propia identidad) que se verá completada una vez que el lector actualice el texto a través de ese otro “acto” que es la lectura. En este sentido, la teoría de la recepción literaria —que parte de los postulados performativos de Austin pero que no se ve limitada por la indispensable coexistencia de emisor y receptor en un mismo tiempo y espacio— considera la instancia de lectura dentro del esquema comunicacional:

[...] el sentido es el resultado de la acción común que han realizado el lector y el texto y no una cualidad inherente al segundo, que ha de ser descubierta por el primero. Por esta razón [...] se entiende que el sentido haya de ser buscado en el proceso que constituye el *acto de lectura*. Ahora bien, es de importancia observar que tanto el texto como el lector se mueven, sin para nada alterar la cooperación que desarrollan durante ese acto, dentro de respectivos espacios, aunque limitándolos de alguna manera por razón de esa cooperación”.¹¹⁴

Asimismo, el acto de escribir y de leer, espectacularizados en la autoficción, forman parte de otra dinámica pragmática. Porque, del mismo modo que se asume (como los propios escritores románticos reconocían) que el presente de la enunciación adultera el “yo del pasado” al que se pretende retornar, la constante reflexión respecto a

¹¹³ Philippe Gasparini: *Est-Il je? Roman auobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 233.

¹¹⁴ Luis A. Acosta Gómez: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989, p. 163.

lo que se escribe y será exhibido altera la obra en su momento mismo de realización. Y esto tiene que ver con otra de las consecuencias que puede atribuirse a los actos de habla del discurso autoficcional en presente: los cambios que escribir produce en el escritor.

Este tipo de “acto de habla” que modifica al emisor es lo que Austin distingue como una tercera posibilidad según la cual realizar un acto locucionario (hablar), y, por tanto, también un acto ilocucionario (revelando una intención y un significado), puede ser también ejecutar un “acto perlocutivo”: es decir, un acto que se formula desde la conciencia de que lo dicho tendrá cierto tipo de repercusiones en el destinatario así como también en el propio emisor.

Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos. Podemos decir entonces, pensando en esto, que quien emite la expresión ha realizado un acto que puede ser descrito haciendo referencia meramente oblicua (C.a), o bien no haciendo referencia alguna (C.b), a la realización del acto locucionario o ilocucionario. Llamaremos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto *perlocucionario* o *perlocución*.¹¹⁵

Esta comprensión del gesto escritural, signado por una permanente cavilación metaliteraria, que es de por sí una reflexión sobre los clichés de la personalidad y el entramado de la memoria, comporta no solo un acto de habla que al ser enunciado cambia a su emisor (la pretensión levreriana de trasmutar experiencia en conocimiento y lograr integrar las dimensiones silenciadas del ser) sino que a su vez instala al lector ante la tarea de decodificar la errancia de ese sujeto del discurso a través de un texto plagado de contradicciones, interrupciones y digresiones. Una dinámica de escritura (y de lectura) que se contraponen con ideal autobiográfico de conquistar una imagen histórica y homogénea del yo y que, en su lugar, se decanta por la pretensión bastante menos grandilocuente de registrar el presente de ese yo que escribe, su devenir a través de la escritura —y sus problemas para confrontar lo “indecible”—. En palabras de Alfonso de Toro, “el *bio*-[en términos de autobiografía] está solamente legitimado por y

¹¹⁵ J. L. Austin: *Cómo hacer... op. cit.* p. 66.

en la auto-grafía, esto es, en el acto de la escritura”.¹¹⁶ Es decir, se rompen las expectativas de rastrear una teleología del autor a partir de eventos verificables y se antepone, como realidad y preeminencia del texto, las consecuencias que el acto de escribir (y a través de la escritura recordar, imaginar y analizar el pasado) tienen sobre el sujeto del discurso en el mismo momento de su producción.

De esta forma, la autoficción asume la artificialidad de su propio discurso y al hacerlo conquista un nuevo tipo de “veracidad”, la del efímero presente. En esta intermitencia entre el discurso ficcional y la desficcionalización tendiente a presentar el registro del ser desde un “grado cero” de la escritura en el presente, conviven a su vez fenómenos de diseminación del yo donde se problematizan las categorías de la representación de la memoria y el recuerdo como discursos vinculados con la imaginación y el deseo, la actualidad del sujeto que adultera las interpretaciones que hace de su historia. Por tanto, independientemente de que el lector pacte con la “autenticidad” de texto, la autoficción pone en entredicho su pasividad y le presenta un desafío a la hora de considerar el registro desde el cual se despliega el texto. Incluso hace extensiva la incertidumbre al hecho de que esa explícita conciencia que el narrador tiene de los efectos que su texto pretende tener en el lector¹¹⁷ (las consecuencias de sus “actos perlocutivos”) podrían llegar a ser consideradas como estrategias tendientes a generar “suspense” o tensión climática en el discurso —o “vaciarlo” de significados que habrá de completar el lector, en el caso levreriano—.

¹¹⁶ Alfonso de Toro: “‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’...” *loc. cit.* p. 213.

¹¹⁷ “[...] el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión del texto, se complica con redundancias o extremas explicaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que se pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar”, Umberto Eco: *Lector in fabula...* *op. cit.* p. 75.

2.4.4. Las performances del yo: autoficción y artes contemporáneas

A nivel de las artes y de la literatura contemporánea, el yo se ha vuelto el tema central de una variedad de obras en la que tanto artistas como los escritores desarrollan lo que se conoce como “mitologías personales”. El concepto pertenece a Isabelle De Maison Rouge, quien en su libro *Mythologies personnelles* ofrece un profuso y detallado muestrario de los exponentes principales de la autoficción performativa en las artes contemporáneas. Abarcando desde las instalaciones del colectivo formado por Gilbert & George hasta la autoficción fotográfica con que Christian Boltanski registra y ficcionaliza su vida, al tiempo que toma en cuenta de forma muy especial la utilización del propio cuerpo del artista como medio de transmisión del mensaje artístico llevado adelante por Nan Goldin, la teórica francesa analiza la diversidad de procedimientos a través de los cuales la construcción de una mitología autoficcional surge no como un síntoma o una consecuencia del espíritu narcisista e individualista que rige la época actual sino, precisamente, como una reacción contra el vaciamiento de los significados de la intimidad y la invasiva presencia de los medios de comunicación a la hora de construir una serie de sensibilidades masificadas.¹¹⁸

La fusión de diversas técnicas plásticas y estéticas con elementos documentales u objetos originarios de la producción en masa borra las fronteras tradicionales que permitían delimitar la obra de arte. El aura del objeto artístico trasciende entonces la instauración de nuevos marcos de recepción (rompiendo con los cánones de las instituciones culturales) y surge a partir de su carácter de performance o instalación con una mostración directa hacia el productor de “la pieza”. De este modo, se convierten en cuestión artística todos aquellos objetos que el autor utiliza a diario: el álbum

¹¹⁸ Isabelle De Maison Rouge: *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Editions Scala, 2004.

fotográfico de la familia, los correos electrónicos, las cartas y los diarios personales y, especialmente, el propio cuerpo del artista llega a constituirse como el principal soporte de la obra. En este sentido, es muy útil leer gran parte de la literatura autoficcional de Mario Levrero a la luz de los conceptos de Laura Scarano en torno a la poesía que ostenta un rasgo performativo:

La reposición del carácter performativo de la poesía —y por ende de la literatura como arte— reconduce la discusión sobre su estatuto accional; no solo estamos ante un artefacto verbal sino ante un dispositivo que genera efectos porque se constituye como “acto de sentido” (Fabbri): al decir, interviene, comunica y transforma cuerpos, conciencias, personas, desde nuevas categorías de inteligibilidad hermenéutica (como las de *pasión*, *acción*, *interpelación*, etcétera).¹¹⁹

Es decir, este diálogo del yo consigo mismo y las interpelaciones al espectador que asiste a dicha experiencia introducen en el texto las pautas pragmáticas que Austin asume dentro de las capacidades performativas del lenguaje. De este modo, la reflexión metaliteraria que se integra a los textos en torno a las escenas de lectura que tendrá la obra, junto con la reescritura intratextual de ciertos pasajes autofccionales por parte del sujeto del discurso o de escritores que dialogan en forma explícita con los discursos performativos permiten considerar a la escritura de cierta variante autoficcional no ya en la tradicional intención de plasmar una biografía ordenada de las etapas vitales sino dentro de un marco “performativo” en el que el yo del discurso hace algo “sobre sí mismo” al tiempo que guía al lector en dicha experiencia. Sobre este fenómeno, dice Reinaldo Laddaga en la introducción a su libro *Estéticas del laboratorio*:

A mi juicio, nada caracteriza el estado del dominio de las artes en el presente tanto como la frecuencia con que allí tienen lugar escenas semejantes [escenas de observación o recepción]. Un artista se expone, pero no pretende que lo que exhibe sea su definitiva desnudez. Sabe que todos sospechamos que eso no es posible. Tampoco se expone en un trance cualquiera de su vida: un artista se expone en el curso de realizar una operación sobre sí mismo. Lo que nos muestra

¹¹⁹ Laura Scarano: *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos, 2007, p.20.

no es tanto “la vida (o su vida) como es”, sino una fase de la vida (o de su vida) que se despliega en condiciones controladas.¹²⁰

Y esta ambigüedad interpretativa (“Sabe que todos sospechamos que eso no es posible”) en torno a lo que se observa adquiere especial relevancia cuando el yo es el agente y el objeto de la obra, cuando la experiencia del arte se constituye en praxis vital y se borran los límites entre el mundo y la literatura, entendiendo a esta última, precisamente, como una acción que tiene lugar en el tiempo y el espacio. En relación a estas retroalimentaciones pragmáticas entre obra de arte y mundo, resulta útil recurrir a un esclarecedor ejemplo que ofrece Manuel Alberca a la hora de estudiar las prácticas autoficcionales en las artes contemporáneas: el caso de la artista Sophie Calle. Entre otras cosas, esta artista francesa ha hecho que sus familiares contraten a un detective privado para que siga sus pasos a efectos de poder confrontar luego su diario íntimo con el informe de su perseguidor o incluso ha llegado al extremo de filmar la serie de peleas y reconciliaciones con su pareja en un formato documental. En este caso analizado por Alberca, la obra se vuelve un motivo vital y su creador se ve modificado a través de ella. A su vez, la recepción de estos gestos engendra nuevas obras de arte en lo que podríamos denominar un fenómeno de interdiscursividad con características productivas muy específicas.¹²¹ Así sucede en el ejemplo comentado por Manuel Alberca a través de la novela *Leviatán*, de Paul Auster, en la que el personaje de María se constituye en un homenaje a Sophie Calle por medio de la cita de las diferentes performances que ha realizado la artista a lo largo de su carrera. A su vez, en esta novela se ficcionalizan nuevas performances nacidas de la imaginación de Auster que, cerrando el círculo dialógico, la performer Sophie Calle se ha encargado de asumir como sugerencias y ha llevado adelante logrando así una absoluta fusión entre imagen

¹²⁰ Reinaldo Laddaga: *Estética del laboratorio. Estrategia de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 11.

¹²¹ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* p. 35.

artística y realidad —acciones todas estas que borran los límites tradicionales concebidos para interpretar la obra de arte—. Del personaje de María, el áter ego de Sophie Calle, ofreciendo al mismo tiempo una lúcida mirada sobre las características de las artes contemporáneas, dice Paul Auster en su novela:

María era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia, creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podía exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir una vida exactamente como deseaba vivirla. Vivir era siempre lo primero, y un buen número de proyectos a los que dedicaba más tiempo los hacía exclusivamente para sí misma y nunca los mostraba a nadie.¹²²

A partir entonces de la exploración del repertorio íntimo que luego se proyecta hacia el universo público, al igual que en la literatura autoficcional, la lectura del mito del yo por parte del receptor requiere no ya de su aceptación pasiva sino de su cuestionamiento, de una decodificación instalada en la asunción de la ambigüedad inherente al mensaje que se recibe. Es así que en lo referente a la literatura autoficcional, el caso de Serge Doubrovsky en *Le libre brisé*, texto estudiado por Alfonso de Toro, constituye un buen ejemplo de todo el poder performativo de esa literatura que borra los límites entre obra y mundo, de toda su capacidad para “hacer cosas” con las palabras y, por lo mismo, provocar reacciones.

En *Le libre brisé*, Doubrovsky describe su vida familiar al tiempo que su mujer, Ilse, angustiada por el oscuro retrato que ofrece de ella su marido, corrige y modifica las diferentes versiones. Al abordar el análisis de estas dinámicas, Alfonso de Toro incluso

¹²² Paul Auster: *Leviatán*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 75.

llega a sugerir que este texto es el que motiva la depresión y la posterior muerte de Ilse: “La autobiografía se transforma en una confesión inmediata con un efecto en el futuro y en el actuar de Ilse y Serge. Ilse, consternada por las descripciones crueles de la novela y bajo sufrimiento de depresiones y alcoholismo, muere repentinamente en París”.¹²³

Salvando las distancias que existen con un ejemplo tan problemático —si no sórdido—, esta dinámica de comunicación pragmática es algo que bien podría asumirse para diferentes textos de Mario Levrero como, por ejemplo, *El discurso vacío* —donde el personaje de Alicia (la pareja de Levrero) funciona como una especie de lector inscrito o primer destinatario de la comunicación—. Desde este punto, el paralelo entre el ejercicio de la escritura autoficcional y las artes contemporáneas que construyen el mito del yo supone la necesidad de recurrir a diversas metodologías multidisciplinares que permitan abordar los alcances del texto literario. Es así que a la hora de analizar la construcción del yo que realiza la literatura de autoficción se debe tomar en cuenta la serie de juegos performativos o el entrecruce de pactos que reclaman del lector una postura que contemple las contradicciones de un mensaje ambiguo que, al igual que ocurre con espectador que asiste a la construcción de las mitologías personales, debe ser permanentemente cuestionado en los alcances de su significado:

En una palabra, o bien la intención del mito es demasiado oscura para ser eficaz, o bien es demasiado clara para ser creída. En los dos casos ¿dónde está la ambigüedad? Lo anterior es una falsa alternativa. El mito no oculta nada y no pregonada nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión. Colocado frente a la alternativa de la que hablaba hace un instante, el mito encuentra una tercera salida. Amenazado de desaparecer si cede a una u otra de las dos primeras formas de situarse, escapa mediante un compromiso; el mito es ese compromiso: encargado de "hacer pasar" un concepto intencional, el mito encuentra en el lenguaje sólo traición, pues el lenguaje no puede hacer otra cosa que borrar el concepto, si lo oculta; o desenmascararlo, si lo enuncia. La elaboración de un segundo sistema semiológico permite al mito escapar al dilema: conminado a develar o a liquidar el concepto, lo que hace es naturalizarlo.¹²⁴

¹²³ Alfonso de Toro: “‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’...” *op. cit.* p. 251.

¹²⁴ Roland Barthes: *Mitologías*, México DF, Siglo XXI, 1999, p. 120.

Esta “naturalización” a la que se refiere Barthes es comparable al efecto resultante de las permanentes reflexiones levrerianas que recorren su obra en torno a la indecibilidad del yo: la matriz misma de las constantes dudas en torno a un emprendimiento (la escritura) que se sabe desde un comienzo imposible por los vicios propios del medio de expresión. En la asunción a priori de este fracaso, sin embargo, se instaure una nueva forma de “objetividad” absolutamente indispensable para comunicar una experiencia (y la índole mística de las experiencias que busca comunicar Levrero es un factor determinante en este gesto) en una época donde las trampas del discurso son detectadas con facilidad por el lector si se pretende ocultar las estructuras que sostienen al relato; por lo mismo, si dichas estructuras se desvelan, se vuelven “naturales” y pueden ser aceptadas como vehículos imperfectos que logran transmitir, de modo absolutamente modesto, una experiencia personal. De este modo, incluso, se llega por parte del sujeto que acomete este tipo de discursos a la asunción de una incapacidad insalvable o a una resignada candidez que, en ambos casos, supone un “compromiso” (en palabras de Barthes) que puede ser asumido o no por parte del lector.

2.5. Intertextualidad y construcción del yo

Un elemento fundamental para el estudio de la construcción del yo autoficcional de Mario Levrero tiene que ver con la serie de citas y alusiones (marcadas y no marcadas) que surgen como intertextos¹²⁵ entre varias de sus obras, no solo entre aquellas que comparten el mismo cariz autoficcional sino también entre aquellos textos que trascienden los límites literarios y se instalan en discursos netamente pragmáticos (por ejemplo, el *Manual de parapsicología*). El concepto de intertextualidad supone un

¹²⁵ “[E]l texto cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos”, José Enrique Martínez: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 94.

abordaje del texto literario basado en el análisis de los diálogos textuales, los factores contextuales y no verbales que se integran al discurso (voces populares, frases hechas, etc.) así como las marcas explícitas que registran el diálogo de la obra con otras expresiones escritas pertenecientes o no al autor: “[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. El lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”.¹²⁶ Esta conocida afirmación de Julia Kristeva supone una idea fundamental para la lectura de la obra de aquellos autores que construyen una voz reconocible a lo largo de sus diferentes textos y que, en el caso de Levrero, trasciende la mera posibilidad de delimitación de una poética o la identificación de las partes que componen el todo.¹²⁷ Porque en Levrero, la conexión que se establece entre sus obras, y en especial entre sus producciones de corte autoficcional, adquiere el estatuto de una forma de ver (o incluso “prever”) el mundo, una cosmovisión original y una distintiva forma de percepción.

En este sentido, incluso para un acérrimo textualista como Gerard Genette, el fenómeno de dialogismo textual es asumido dentro de la dinámica propia de los palimpsestos, contruidos en base a una transtextualidad que recorre diferentes planos y surge de diversas relaciones se dan de la siguiente forma:

1) Intertextualidad: surge cuando existe una copresencia de textos. Esta relación entre textos puede ser explícita y literal (cita), oscura (alusión) o deliberadamente borrada o escondida (plagio).

¹²⁶ Julia Kristeva: *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, p. 190.

¹²⁷ “Ya se habló demasiado del Levrero 1, del Levrero 2, del Levrero 3, etcétera, de la influencia de Kafka, de la originalidad deslumbrante de sus últimas novelas. Pero hay un solo Levrero, el autor de un hipertexto lleno de abismos, de cimas, de humor (y el humor cuenta mucho en este libro), de sueños. Cualquiera de las Irrupciones podría ser intercalada en *La novela luminosa* sin el menor esfuerzo. Muchas de las Irrupciones podrían ser cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* o fragmentos de sus primeras novelas o de las últimas. Lo digo por centésima vez: cuando estamos frente a un gran escritor toda su obra se une (lo quiera o no) a sus espaldas, porque viene del mismo lugar, todo forma parte del mismo gran sueño, del mismo ensueño, del mismo Espíritu [...]”, Felipe Polleri: “Me acuerdo” [Prólogo], en *Irrupciones*, Montevideo, Criatura editora, 2013, p. 11.

- 2) Paratextualidad: relación entre el texto y su título, prólogos, etc.
- 3) Metatextualidad: relación del texto con otro texto que habla de él.
- 4) Hipertextualidad: relación del texto B (hipertexto) con uno anterior (hipotexto).
- 5) Architextualidad: conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso; tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.

A su vez, para Genette, la intertextualidad puede ser “genérica” (relación de un fragmento con otros que comparten relaciones estructurales y códigos comunes), “específica” (competencia del lector para percibir detalles que emparentan el texto con otros citados, aludidos, transformados) y “pragmática” (elementos que rodean al texto).¹²⁸

Sin embargo, la idea de una intertextualidad que recorre el corpus de un mismo autor implica una serie de precisiones que tienen que ver con la dinámica de retroalimentaciones y reescrituras de la que son parte los intertextos, ya que éstos construyen una continuidad temática y estilística que contribuye a la idea de fijar una identidad que ya no solo coincide en la tríada autor-narrador-personaje en una misma obra sino que se hace extensiva a otros textos del autor en un diálogo “intratextual”.¹²⁹ En este sentido, José Enrique Martínez define por intratextualidad al tipo de intertextualidad (y su lógica de la descontextualización y recontextualización de los diferentes tipos de intertexto) que se desarrolla a entre las obras de un mismo autor.

Desde este punto de vista, el conjunto de textos que conforman la obra de un autor se estudia como una red de citas y alusiones en la que las aclaraciones, correcciones y reescrituras permiten visibilizar la continuidad o el cambio de postura frente a ciertas

¹²⁸ Gerard Genette: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, *pássim*.

¹²⁹ “El productor de un texto usa los fragmentos de otros textos o convenciones de otros tipos de textos con una intención determinada. Si el lector no percibe la intertextualidad o interdiscursividad del texto parte del significado se pierde, ya que no logra el objetivo de establecer una relación entre el texto actual y el pre-texto”. José Enrique Martínez: *Intertextualidad... op. cit.* p. 142.

temáticas. Tomando en cuenta lo bien delimitado que se presenta el universo intratextual, el receptor cuenta con mejores pistas para leer y releer, interpretar y reinterpretar el significado del entramado de textos que se le ofrecen: “El lector juega aquí mejores bazas, con más cartas a su favor; la percepción de la intertextualidad depende de una lectura atenta o, mejor aún, de sucesivas lecturas (relecturas) de la obra de un poeta determinando”.¹³⁰ Por tanto, la intratextualidad supone una realidad pragmática que se complementa fuertemente con la dinámica de interpelación al lector que resulta de los ejercicios performativos de la obras autoficcionales.

A su vez, a través de un conjunto de intertextos que producen otros autores (en múltiples soportes artísticos) se construye una figura de autor de Mario Levrero que ofrece una “lectura productiva” de su obra. Esta lectura por veces coincide con la identidad desplegada en varios pasajes de las obras que conforman la intratextualidad levreriana, pero por momentos también supone una reducción del “habla” propia del discurso autoficcional (un habla que se limita al presente del discurso). Esto es así en tanto que el discurso del yo que emana de la literatura de autoficción tiende a la heterogeneidad y la fragmentación del sujeto mientras que el discurso que mitifica la figura del yo propende a la simplificación y la obliteración de las diferencias en pos de construir una imagen homogénea y continua. Es decir, las diferencias entre la imagen autorial del Mario Levrero construido en sus autoficciones y la desplegado en las obras que establecen relaciones de intertextualidad con sus textos se basa principalmente en las diferencias formales con que se trata la ambigüedad:

Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales.¹³¹

¹³⁰ *Ibíd.* p. 152.

¹³¹ Roland Barthes: *Mitologías... op. cit.* p. 108.

Desde luego, la serie de recurrencias sobre las que las diferentes producciones intertextuales construyen la imagen de Levrero se sostiene sobre elementos que están presentes en su obra, que por medio de distintos recursos pragmáticos reclama muchas veces este tipo de recepción en torno a la imagen del autor. Sin embargo, para hacer de la continuidad del yo una instancia expresiva que predomine por encima de las discontinuidades y fragmentaciones que los textos levrerianos integran, el habla mítica debe dejar de lado la ambigüedad inherente a la producción autoficcional y decantarse por un número determinado de certezas en torno a la imagen del autor. Dicho de otro modo, construir la figura de escritor de Mario Levrero desde una “lectura productiva” supone basarse en las recurrencias y continuidades de su discurso, dejando de lado el factor condicional y de incertidumbre en el que discurso levreriano se instala y que es el propio del juego performativo de la autoficción, entendiendo a esta como una práctica escritural que busca desmontar los propios clichés sobre la personalidad y, de algún modo, “desmitificar” o complejizar la propia imagen:

Al rechazar la falsa naturaleza del lenguaje literario tradicional, el escritor se confinó violentamente a una antinaturaleza del lenguaje. La subversión de la escritura ha sido el acto radical mediante el cual cierto número de escritores intentó negar la literatura como sistema mítico. Cada una de esas rebeliones ha sido un asesinato de la literatura como significación: todas han postulado la reducción del discurso literario a un sistema semiológico simple o incluso, en el caso de la poesía, a un sistema presemiológico. Tarea inmensa que demandaba conductas radicales: como se sabe, algunas llegaron a la suspensión pura y simple del discurso, el silencio, real o traspuesto, manifestaciones que aparecen como única arma posible contra el mayor poder del mito: su recurrencia.¹³²

Es decir, si el discurso autoficcional es escritura del instante, el mito lo es de la permanencia; si la ambigüedad en torno a la verdad de lo que se escribe es el marco de enunciación del yo autoficcional, la convención y la certeza son las pautas del discurso mítico y excede, incluso, a las formas de lectura que encuentran en la biografía del autor

¹³² *Ibíd.* p. 124.

un factor determinante e iluminador del significado de los textos. En la propia escritura autoficcional de Levrero, están presentes las claves tanto para la construcción de su figura de autor como para su deconstrucción. Las expectativas de lectura con respecto a la obra, por tanto, integran al juego de ambigüedades la posibilidad de establecer una figura de autor y exigen por parte del lector una participación activa que decodifique de manera dinámica la información que resulta del entrecruce de pactos. La zona intermedia entre la autobiografía y la ficción en la que Alberca ubica el marco de lectura de la autoficción coincide entonces con la posibilidad de una lectura dinámica que, por su parte, Barthes sugiere para el mito: una lectura que no se limite a desvelar las implícitas premisas factuales con que busca erigirse el mito ni, por el contrario, una lectura que se decante por la interpretación opuesta o por la negación irónica del repertorio mítico. Una lectura, en definitiva, que ponga en funcionamiento todo el aparato de incertidumbres que, precisamente, despliega la literatura autoficcional:

Las dos primeras maneras de situarse [frente al mito] son de orden estático, analítico; destruyen el mito, ya sea pregonando su intención, ya sea desenmascarándola. La primera es cínica, la segunda es desmitificante. La tercera forma es dinámica, consume el mito según los fines propios de su estructura: el lector vive el mito a la manera de una historia a la vez verdadera e irreal.¹³³

A su vez, del mismo modo que la autoficción se sirve de múltiples recursos paratextuales en los más diversos soportes para intentar arrojar una serie de haces de luz que delimiten al yo, pero sin lograr nunca atraparlo, el mito no solo se despliega desde conservación y apuntalamiento que la comunicación ejerce sobre los lugares comunes que definen al objeto sino que, antes bien, el habla mítica cimienta sus postulados manteniendo una serie de pautas estilísticas que se mantienen tanto en el discurso escrito, en la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos y la

¹³³ *Ibíd.* p. 120.

publicidad.¹³⁴ En Levrero, el desafío que el sujeto del discurso asume para referir lo “indecible” construye una zona de lectura ambigua donde la ingenuidad es deconstruida permanentemente pero donde, a su vez, el lector que opta por distanciamiento cínico es interpelado una y otra vez para “comprometerse” con el ejercicio de vida o muerte que emprende el escritor.

¹³⁴ “[...] todo puede servir de soporte para el habla mítica. El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación: la flecha que se entrega para significar un desafío es también un habla”, *ibíd.* p. 108.

3. El contexto de las escrituras del yo

La categoría “escrituras del yo” engloba un enorme conjunto de expresiones literarias que, desde pactos de lectura diferentes, tienen al sujeto productor del discurso como cuestión principal del texto. Si bien la noción de géneros literarios aplicados, por ejemplo, a las memorias autobiográficas y al diario podría evocar la asociación con las “bellas letras”,¹³⁵ a textos creados de acuerdo a las normas del buen hacer literario que pretendían agradar a un público lector,¹³⁶ Georges Gusdorf plantea que su origen como ejercicio espiritual que permite el examen de conciencia es anterior a la incursión de los escritores profesionales en las escrituras del yo. Es decir, por encima de la consumación de una obra de arte, en este tipo de textos prima la intención de trasfigurar la conciencia en conocimiento: una práctica en la que la escritura permanece como conmemoración del contacto “del yo con el yo”.¹³⁷

En este capítulo, a efectos de poner en contexto la obra autoficcional de Mario Levrero, se ofrecerá un panorama general de las características principales de esta tendencia de “repliegue” hacia el yo en la literatura contemporánea global, intentando al mismo tiempo brindar una mirada en torno a la tradición hispanoamericana y española vinculada a las distintas manifestaciones en los que son reconocibles diversos ejercicios de autofiguración. De este modo, se tomarán en cuenta tanto las expresiones cuyo corte autoficcional presenta grandes coincidencias con la obra levreriana así como también aquellos textos que desde perspectivas heterogéneas posibilitan la confección de un archivo de obras que instalan al tema del “yo” en la literatura actual —prestando atención especialmente a la serie de similitudes y diferencias que surgen del diálogo entre este corpus del presente y la tradición.

¹³⁵ Georges Gusdorf: *Les écritures du moi. Lignes de vie I*, París, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 279.

¹³⁶ *Ídem*.

¹³⁷ *Ibid.* p. 285.

3.1. El “giro subjetivo” en el contexto contemporáneo

La proliferación contemporánea de las “escrituras del yo”¹³⁸ ha sido denominada por el crítico Alberto Giordano, a la hora de abordar el fenómeno en la literatura argentina reciente, como un “giro autobiográfico”.¹³⁹ La fórmula que propone Giordano alude al “giro lingüístico” que ha pautado los estudios filosóficos contemporáneos y se centra específicamente en la aparición de una multiplicidad de escrituras que trascienden los límites tradicionales de la institución literaria y hacen de la intimidad y la experiencia del escritor un elemento compositivo fundamental.¹⁴⁰ Para muchos críticos, esta eclosión de los discursos subjetivos responde a la búsqueda de “lo real” o

¹³⁸ La tradición de las denominadas “escrituras del yo”, realizadas a partir de la propia vida cuando incluso esta es solo una sucesión de eventos anodinos y cotidianos, instauro un tipo de “microliteratura” (en modo análogo a como ocurre con la “microhistoria” en relación a la Historia) que se distancia enormemente de las antiguas autobiografías de hombres de Estado o personajes célebres. Esta asunción de lo mínimo o de la insignificancia fragmentaria como asunto literario, que se aleja de todo valor universalista que pudiera pretender antiguamente la institución literaria, puede ser caracterizada a partir de las palabras de John Maxwell Coetzee al delinear las pautas estilísticas del escritor Robert Walser: “Su propia vida, carente de acontecimientos pero desgarradora a su manera, era su único tema verdadero. Todos sus textos en prosa, como sugería el autor retrospectivamente, podían leerse como capítulos de «una larga historia sin argumento» un «libro del yo [*Ich-Buch*] cortajeado o descoyuntado» J. M. Coetzee: “Introducción”, en Robert Walser, *El ayudante*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2014, p. 23.

¹³⁹ La contrapartida a estas “escrituras del yo” está caracterizada por la generación de escritores nacidos en los 60 (Rodrigo Fresán, Jorge Stamadianos, Carlos Gamerro, Gustavo Nielsen, Martín Kohan, Leopoldo Brizuela, Pablo de Santis, entre otros) que durante la adolescencia sufrieron la censura militar y posteriormente la exclusión del período menemista: “El sitio desde donde se enuncia, la voz que narra, suele poner en evidencia no sólo una elección formal sino también el lugar que esta mirada ocupa en su campo referencial. Aunque presentes en las historias que cuentan, los narradores de un importante número de novelas del grupo están ubicados en el sitio de la exclusión. Los personajes que narran no son los protagonistas de la historia, ni, muchas veces, de las historias que relatan. Ya no son sobrevivientes de la actividad política de los primeros años 70 ni las víctimas directas del accionar represivo de los últimos 70 y primeros 80. Son personajes que miran desde un afuera tanto espacial como lingüístico, lo cual produce, también, un efecto de dislocación en la lectura. Se crea así una territorialidad nueva, escindida de los espacios existentes, que coloca la exclusión como núcleo semántico de la década”, Laura Ruiz: *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005, p. 85.

¹⁴⁰ “Reflexionando sobre el marcado giro autobiográfico que tomó la literatura argentina actual en los últimos años, un movimiento perceptible no sólo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y ‘vida real’, nada cuesta imaginar que cuando los historiadores de la cultura tengan que caracterizar nuestro presente podrán decir que fue un tiempo en el que se volvió a ver un egotismo tan desenfrenado, a veces tan productivo, como el que signó el modernismo de entresiglos”, Alberto Giordano: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, pp. 13-14.

lo “auténtico” y constituye una reacción a la sobreexposición de la individualidad en los medios de comunicación;¹⁴¹ así como también es sintomática de los debates emanados en el seno de las ciencias del lenguaje, ya que estas producciones no dejan de considerar los cuestionamientos en torno a las posibilidades del lenguaje para enunciar “verdades emancipadas”.

El fenómeno, por tanto, trasciende los márgenes de la literatura rioplatense y puede ser rastreado a nivel global a través de una diversidad de obras que se cimientan en las experiencias personales del escritor y tienen en el discurso intimista el eje sobre el cual se desarrolla no ya una “historia de vida” sino un tipo de literatura en proceso, una performance escrita (que expone o desnuda tanto sus mecanismos de elaboración formal como los procesos anímicos e intelectuales —oníricos también— a través de los cuales se construye la identidad de ese “yo” efímero).

Es así que estos textos dan cuenta de los procesos de globalización, despersonalización, desterritorialización y virtualidad de las comunicaciones que vive la sociedad contemporánea¹⁴² y ponen en primer plano una serie de temas recurrentes: la experiencia del exilio y el sentimiento de soledad que surge del desarraigo cultural (que

¹⁴¹ “Cuando más se ficcionaliza y estetiza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más ávidamente se busca una experiencia auténtica, verdadera, que no sea puesta en escena”, Paula Sibila: *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 221. A este respecto, recordamos las palabras de Manuel Alberca, previamente citadas en este trabajo, relacionadas con el fenómeno de las “escrituras del yo” no como una muestra más del narcisismo que campea en los medios de comunicación sino como una reacción contra el mismo que busca defender la propia identidad del bombardeo mediático.

¹⁴² Una de las fundamentaciones del “giro subjetivo” parte de la serie de indeterminaciones en las que ha entrado la modernidad: “By indeterminacy, or better still, indeterminacies, I mean a complex referent that these diverse concepts help to delineate: ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimization- let alone more technical terms referring to the rhetoric of irony, rupture, silence”, Ihab Hassan: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Literature and Culture*, Christchurch, Cybereditions, 2001, pp. 122-123. “Con indeterminación, o mejor aún, indeterminaciones, aludo a un referente complejo que estos conceptos diversos ayudan a definir: la ambigüedad, la discontinuidad, la heterodoxia, el pluralismo, la aleatoriedad, la revuelta, la perversión, la deformación. El término por sí solo conlleva una docena de términos actuales vinculados a la idea general de deshacer: descreación, desintegración, deconstrucción, descentralización, desplazamiento, diferencia, discontinuidad, disyunción, desaparición, descomposición, de-definición, desmitificación, destotalización, deslegitimación- por no hablar de términos más técnicos que hacen referencia a la retórica de la ironía, de la ruptura, del silencio”. La traducción es mía.

en muchos casos significa la pérdida de una comunidad lectora o de la lengua materna) y se emparentan con la contradicción inherente a la escritura de diarios íntimos que luego son ofrecidos a la lectura pública¹⁴³; la automarginación como consecuencia del rechazo a los valores de la sociedad de la que se forma parte (una variante del ejercicio de soledad mencionado previamente¹⁴⁴, pero que muchas veces es presentado como una forma de escape a la enajenación de la vida moderna); la escritura de viajes puesta en marcha (y escrita en movimiento) como un medio de exploración personal que abarca tanto los más cotidianos desplazamientos urbanos entre centro y periferia como la necesidad de la vivir lo exótico desde un espíritu hedonista y, muchas veces, adictivo¹⁴⁵; el ejercicio de la literatura entendido como un tratamiento terapéutico para los padecimientos resultantes de las más diversas enfermedades así como una forma de contrarrestar la “cosificación” a la que se ve sometido el sujeto por la ciencia médica contemporánea¹⁴⁶; la búsqueda de una identidad sexual alternativa a las construcciones

¹⁴³ “La escritura del diarista se encuentra siempre sometida a dos fuerzas contradictorias: por una parte, una especie de cerco, de encarcelamiento, que sin duda permite el perfeccionamiento del discurso, pero se arriesga a volverse monódico, asfixiante. Por otra parte, dado que ese tipo de escritura no conoce reglas ni verdaderos límites, el diario puede abrirse a cualquier cosa [...] Debe ignorar esas dos coacciones que existen para todo escritor: el editor y el público”, Béatrice Didier: “El diario ¿forma abierta?”, en *Revista de Occidente*, nº 182-183, Madrid, 1996, p. 39.

¹⁴⁴ Un ejemplo de la escritura del diario entendida como solipsismo puede ser el caso de Jean Rousset. “Jean Rousset se enfrentó con este problema. Según dijo el diario es una especie de escritura secreta. Se trata de un soliloquio, un monólogo [...], que rehúye las miradas de los demás”, Eric Bou: “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, nº 182-183, Madrid, 1996, p. 123.

¹⁴⁵ “Wanderlust” (lujuria por la vida errante) es el término que más se ajusta a este tipo de literatura que resignifica la vivencia urbana del desde la nueva perspectiva inaugurada por la eclosión y el vertiginoso desarrollo de los medios de transporte globales que lleva a nuevos límites la tradición postromántica de *flâneur* hiperanalítico y sensible inaugurada por la ensayística de Walter Benjamin (que sustituye la naturaleza romántica por la ciudad moderna como espejo —resquebrajado— en la que se ha de mirar el individuo). Asimismo, la ansiedad que despiertan la posibilidad de acceder a nuevos destinos es registrada en la literatura reciente, por ejemplo, en la novela de Johnatan Frazen Foer *Everything is illuminated: a novel*: “A map such as that one is worth many hundreds [...] of dollars. But more than this, it is a remembrance of that time before our planet was so small. When this map was made, I thought, you could live without knowing where you were not living”, Nueva York, Houghton Mifflin Books, 2002, p. 223. “Un mapa como aquel [un mapa de 1791] cuesta unos cientos [...] de dólares. Pero más allá de esto, es un recuerdo de aquel tiempo anterior a que nuestro planeta fuera tan pequeño. Cuando este mapa fue hecho, creo, podías vivir sin saber dónde no estabas viviendo”. La traducción es mía.

¹⁴⁶ Este aspecto es especialmente relevante a la hora de abordar la escritura leverriana, ya que algunos de sus textos surgen a raíz de la ansiedad que le producen los tratamientos médicos (el primer borrador de *La novela luminosa* surge ante que le produce una operación de vesícula) o como forma de reflexionar sobre la despersonalización a la que es sometido en las instituciones médicas (“Diario de un canalla”). Como se verá en los próximos capítulos, la comprensión leverriana de la mirada médica como un ejercicio de

hegemónicas;¹⁴⁷ la validación de un sistema de gustos surcado por lo masivo y lo popular que permiten el desarrollo de una identidad afincada en la cultura *pop* como forma de contrarrestar el canon estético; la recuperación de la infancia como una estrategia exegética en torno a estadio fundacional de los clichés de la personalidad (que el sujeto discursivo se plantea necesario desmontar). En resumen, todos estos temas dan cuenta de una serie de fenómenos contemporáneos que interpelan al sujeto posmoderno así como también exhiben la necesidad de explorar nuevas formas de expresión y comunicación de la vida íntima ubicadas en la frontera entre lo literario y “lo real”.¹⁴⁸

3.1.1. Meditaciones y ejercicios de autoficción

Estas híbridas estrategias formales para comunicar la vida y la experiencia del yo son más visibles en el caso de aquellos escritores que, alternado con su obra ficcional, publican textos deliberadamente emplazados en la ambigüedad autoficcional. En este sentido, una de las voces más reconocidas a la hora de fusionar su producción literaria con la autofiguración¹⁴⁹ es la del sudafricano John Maxwell Coetzee (1940), quien a través de sus diferentes novelas que tienen a un escritor como protagonista (el personaje de la escritora Elizabeth Costello es quizás la muestra más acabada de esta práctica que

violencia interpretativa que solo contempla datos y desatiende al “ser” se enmarca en su visión general de la sociedad contemporánea. Esta concepción del individuo entendido como “caso médico” que impera en la medicina contemporánea es resumida por Michel Foucault de la siguiente forma: “El enfermo es una síntesis espacial geoméricamente imposible, pero por esto mismo única, central e irremplazable: un orden convertido en espesor, en un conjunto de modulaciones cualificativas”. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001, p. 33.

¹⁴⁷ Para teóricas como Judith Butler, el concepto de performatividad del lenguaje es especialmente relevante en aquellos textos en los que el sujeto discursivo construye una identidad sexual a partir de ese potencial performativo (que termina por constituirse en una acción política). Es decir, se desnaturalizan categorías como “sexo”, “género” y “deseo” y se las asume como actos o performance que, reformulando la tradición patriarcal, pueden subvertir el poder. Judith Butler: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 270-275.

¹⁴⁸ Como se verá más adelante, muchos de estos temas están presentes en la literatura autoficcional de Mario Levrero.

¹⁴⁹ Siguiendo a José Amícola entendemos el concepto de autofiguración como el gesto escritural a través de cual la obra literaria interactúa a nivel interdiscursivo "complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse", José Amícola: *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007, p. 14.

recorre su literatura) ha desplegado una auténtica teoría de la praxis literaria en la contemporaneidad apelando a su experiencia como académico y reticente integrante del circuito de conferencias y presentaciones que supone el cada vez más frívolo mercado editorial (a juicio de Coetzee). De este modo, haciendo que sus personajes escritores expongan su visión en torno al mundo y la literatura¹⁵⁰, la architextualidad que despliegan sus obras (como veremos que ocurre también en Mario Levrero) trasciende la mera posibilidad de rastrear las circunstancias biográficas asociadas a su vida y establece un diálogo directo con sus conferencias y entrevistas así como, principalmente, con sus textos ensayísticos. La visión sobre los problemas raciales de su Sudáfrica natal que se ofrece en algunos de los pasajes de *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar* (1996)¹⁵¹ es espectacularizada en el universo literario a través del personaje de Elizabeth Costello, quien hace suyas muchas de las reflexiones planteadas en estos ensayos y, por tanto, suscita la aparición de una serie de lecturas intratextuales entre los ensayos de Coetzee y las novelas en las que Costello es protagonista.¹⁵² Quizás el culmen de este juego de desplazamientos de la frontera entre realidad y ficción lo constituya la serie de conferencias en torno al maltrato animal que Coetzee leyó en la Universidad de Princeton durante el curso 1997-98 y que conforman el libro

¹⁵⁰ La dinámica de espectacularización que Coetzee realiza a través de Elizabeth Costello es muy similar al ejercicio mediante el cual Philip Roth hace que su alter ego Nathan Zuckerman exponga sus visiones del mundo y desarrolle algunas de las experiencias personales que son el *leit motiv* de su obra: por ejemplo, los problemas de integración de la comunidad judía en Estados Unidos.

¹⁵¹ A efectos de ofrecer una precisa ubicación contextual de los textos, para todas las obras que tienen traducción al español, se consigna siempre la fecha de la primera edición en su lengua original.

¹⁵² “En muchos libros suyos —como sucede en su reflexión indirecta sobre el trato despótico a los animales, bajo la máscara de Elizabeth Costello—, ensayo y literatura logran a veces fundirse; y quizá por ello nos da una moderna, dolorosa e inquietante impresión de inestabilidad. Es más, en su novela *Foe* vemos asimismo una obra fundamental para conocer su compleja idea de la verdad novelesca y ahondar en el autor de *Robinson Crusoe*; o también en *El maestro de Petersburgo* hay una apelación directa a Dostoyevski que, por un lado, refuerza lo ficticio de su relato pero que, por otro, hace ver que está abordando un problema esencial con su ‘imitación’ poética: el de si es posible seguir estrictamente la tradición. No en vano, por añadidura, Defoe y Dostoyevski son autores analizados en dos ensayos de *Costas extrañas*”, Mauricio Jalón: Reseña de “Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar” de J. M. Coetzee, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XXVII, n° 100, 2007, pp. 532. Citado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265019653031> (consulta realizada 25/08/14).

La vida de los animales (1999), un conjunto de textos atribuidos en su autoría a la “escritora” Elizabeth Costello.

A su vez, con libros como *Infancia* (1997), *Juventud* (2002) y *Verano* (2009), Coetzee ofrece un conjunto de textos autobiográficos cuya importancia no es la de brindar un archivo de fechas y lugares factibles de ser contrastados con sus novelas sino que expanden y multiplican muchos de los tópicos tratados en estas: la soledad del exilio, la frustración resultante de la excesiva teorización en la que caen algunos escritores —inmersos en el circuito académico— y que les impide manejar ciertos temas.

El escritor alemán W. G. Sebald (1944), a su vez, es otro ejemplo de esta dinámica en la que la autorrepresentación recorre tanto la ficción como la práctica ensayística y en la que la experiencia del exilio y la conservación de la lengua materna son vividas como fuertes marcas de identidad.¹⁵³ En novelas como *Vértigo* (1990), *Los emigrados* (1992) y *Los anillos de Saturno* (1995), la memoria individual se despliega en un relato donde el viajero (o el arquetipo del “paseante” que recorre la literatura alemana de los libros del yo) deja ir la memoria y la imaginación a través de las emociones que le suscita el espacio. Sin limitarse al tradicional ejercicio del yo romántico que se encontraba a sí mismo en la naturaleza, la voz de la intimidad que despliega Sebald es espectacularizada por la exposición de un repertorio de “documentos” que construyen a un tiempo la ficción de la ciudadanía así como el repertorio familiar.¹⁵⁴ De este modo, la serie de piezas y documentos “fossilizados” del

¹⁵³ “En los libros de W. G. Sebald, un narrador que lleva el nombre de W. G. Sebald —según se nos recuerda en forma ocasional— viaja para rendir cuenta de la evidencia de una moral en la naturaleza, retrocede ante las devastaciones de la modernidad, medita en torno a los secretos de vidas oscuras. En alguna jornada de investigación, lanzado por algún recuerdo o noticia de un mundo perdido sin remedio, él recuerda, invoca, alucina, lamenta”, Susan Sontag: “W. G. Sebald: el viajero y su lamento”, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsontags1.html> (consulta realizada 26/08/14).

¹⁵⁴ “En *Vértigo*, los documentos tienen un mensaje más incisivo. Nos dicen: «lo que les hemos contado es cierto» —algo que, por lo común, el lector de ficción difícilmente espera—. Ofrecer cualquier tipo de evidencia es dotar a lo descrito con palabras de un excedente misterioso de *pathos*. Las fotografías y otras

museo del yo¹⁵⁵ se convierten en el pilar sobre el que reconstruir la memoria colectiva a partir del abordaje siempre difícil de las zonas del recuerdo que han sido silenciadas como un secreto familiar o un tabú. Experiencias traumáticas vinculadas, en el caso de la nación alemana, con el padecimiento sufrido durante las Segunda Guerra Mundial y el período de posguerra. Una temática que no había sido tratada con profundidad en la literatura alemana y cuyo silenciamiento es indagado por el autor (el motivo principal que aduce Sebald es la necesidad de la asunción de la culpa de los desastres de la guerra por parte de las nuevas generaciones sin que quede lugar para ejercicios literarios de “autocompasión”) en ensayos de corte personal como *Pútrida Patria: Ensayos sobre literatura* (1991) o *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999):

A causa de un acuerdo tácito, igualmente válido para todos, no había que describir el verdadero estado de ruina material y moral en que se encontraba el país entero. Los aspectos más sombríos del acto final de una destrucción, vividos por la inmensa mayoría de la población alemana siguieron siendo un secreto familiar vergonzoso, protegido por una especie de tabú, que quizás no se podía confesar ni a uno mismo.¹⁵⁶

En una línea similar de construcción de la memoria colectiva a partir de la recuperación de historias mínimas autocensuradas o suprimidas, Vidiadhar Surajprasad Naipul (1932) ha hecho de su experiencia como descendiente de inmigrantes indios en

reliquias reproducidas en la página [una copia de su pasaporte alemán] conforman un índice exquisito del transcurso del pasado”. *Ídem*.

¹⁵⁵ Un buen ejemplo de los límites ficcionales que se trascienden al incluir esta serie de informaciones documentales es el caso de la obra de Walfan Hildesheimer: “In literature, the importance of the judgment of fictionality is demonstrated by a novel titled: *Marbot: A Biography* (1981; Engl. Trans. 1983) by the German author Wolfgang Hildesheimer [...] The text makes no use of narrative techniques typical of the novel, such as representations of the private thoughts of characters, and it uses hypothetical constructions to distinguish speculative interpretations from verifiable reports of facts. All these features fooled some early critics into taking the text for a genuine biography [...] But Sir Andrew Marbot is an invented character and the text is a fiction”, Marina Grishakova; Marie Laure Ryan: *Intermediality and Storytelling*, Berlin-New York, Walter de Gruyter GmbH & CO. KG, 2010, 9. “En literatura, la importancia de juzgar correctamente la ficcionalidad se demuestra por una novela titulada: *Marbot: A Biography* (1981, traducida al inglés en 1983), del autor alemán Wolfgang Hildesheimer [...] El texto no hace uso de las técnicas narrativas típicas de la novela, como las representaciones de los pensamientos privados de los personajes, y usa construcciones hipotéticas para distinguir informes verificables de interpretaciones especulativas de los hechos. Todas estas características engañaron a algunos críticos tempranos que tomaron el texto como una verdadera biografía [...] Pero Sir Andrew Marbot es un personaje inventado y el texto es una ficción”. La traducción es mía.

¹⁵⁶ W. G. Sebald: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 19-20.

la isla de Trinidad (colonia del Reino Unido en el Caribe) el motivo central de su obra.¹⁵⁷ En el caso de Naipul, la alienación del individuo en el mundo globalizado es ocasionada por la pérdida de la memoria colectiva, por una especie de amnesia resultante de los sucesivos procesos de aculturación y transculturación que se imponen a las nuevas generaciones desde una violenta arbitrariedad desprovista de todo relato que recupere y valide la diversidad de orígenes culturales. Una situación crítica en las sociedades postcoloniales que deriva en la búsqueda permanente del yo por reencontrar la matriz fundacional de su identidad.¹⁵⁸ Al mismo tiempo, el gesto omnipresente de intentar “minar” los métodos a través de los cuales la consciencia reconstruye el pasado —como en el caso de Salman Rushdie (1947) en *Hijos de la medianoche* (1981), por ejemplo— ponen de manifiesto la artificialidad de la escritura como mecanismo de registro de la Historia así como también de la propia experiencia, anulando la pretensión de “verdad” emanada de la datación referencial y contrapone, como puede verse en muchas obras del británico John Fowles (1926), una mirada personal que es el resultado menos de la plasmación de una identidad “esencial” que de una serie de juegos formales que apuntalan la aparición de un subjetivismo caprichoso.¹⁵⁹

3.1.2. La mirada extraña o extranjera

Otro ejemplo emblemático del “giro autobiográfico” o de la búsqueda de nuevas formas expresivas como resultado de los desplazamientos que confrontan al individuo

¹⁵⁷ *Los simuladores* (1967), *En un recodo del río* (1979) o *Media Vida* (2001) son algunas de las novelas que conjuntamente con sus ensayos y sus crónicas de viajes han dado en representar los orígenes y tradiciones múltiples y muchas veces contradictorios con las que debe convivir el sujeto colonial.

¹⁵⁸ “Naipaul sabía que una novela es algo inventado, que ha sido «sacado de la vida». Y comenzó a buscar su material. ¿Cuál era? Volver a casa literariamente hablando, y se puso a escribir sobre aquella calle de cuya ciudad de la que se había alejado, y sus personajes. Y así, formado con la técnica de los escritores ingleses, pero habiendo identificado el material de sus libros, surgió su voz y su contenido. Su material estaba allá, en el pasado, como su infancia”, Rubén Loza Aguerrebere: “El placer de leer”, <http://www.elpais.com.uy/opinion/placer-leer.html> (consulta realizada 26/08/14).

¹⁵⁹ Linda Hutcheon: “Beginning to Theorize Postmodernism”, en Joseph Natoli y Linda Hutcheon (eds.): *A Postmodern Reader*, State University of New York, Nueva York, 1993, pp. 242-272.

con el desarraigo cultural y lingüístico es el caso del escritor húngaro Sándor Márai (1900). En este sentido, la prolífica obra ficcional de este escritor, focalizada en la cultura y sociedad húngaras, cambia de signo luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando debe exiliarse en Estados Unidos para escapar de la ocupación soviética. Nacida de la nostalgia y la conflictiva adaptación a un nuevo contexto, la literatura de Márai adquirirá un tono intimista que se corresponde con la pérdida de su comunidad nacional y lingüística, con la vida de autoexclusión que asume dentro de la sociedad que lo acoge. De este modo, los diarios de Márai son a un mismo tiempo un intento imposible de recuperación de la memoria y los orígenes así como también un duro cuestionamiento a la sociedad que lo recibe y en la cual el sujeto se percibe como un extraño y, por lo mismo, ofrece una mirada dislocada y marginal que confronta al lector estadounidense con una excéntrica imagen de su propia cultura.

Por otro lado, una de las alternativas más virulentas de esta visión del rol del escritor como crítico de la sociedad contemporánea, y la consecuente decantación por la autoexclusión, es la obra de Thomas Bernhard (1931). Uno de los epítomes por excelencia de las escrituras del yo contemporáneas y referencia ineludible de muchos de los escritores hispanoamericanos que se comentarán a lo largo de este trabajo:

Si el escritor extranjero más influyente en las letras en lengua castellana durante las décadas de 1950 y 1960 fue William Faulkner, a partir de los ochenta lo ha sido (o fue) Thomas Bernhard. La poderosa presencia del novelista y dramaturgo austríaco en la narrativa española y latinoamericana se ha dejado ver de manera ostensible en pastiches y “citas” como las de Alan Pauls, Pablo Torche y, paradigmáticamente, en *El asco* de Horacio Castellanos Moya, que dirige a El Salvador una implacable diatriba análoga a las que el original infligió a su propia patria (en el caso de Castellanos Moya se trata, además, de una patria adoptiva). Y también es posible intuir ese influjo, de manera más soterrada, en escritores tan diversos entre sí como Javier Marías, Juan Gabriel Vásquez y Roberto Bolaño. Resulta curioso que, a diferencia de Faulkner —a quien muchos de sus epígonos leyeron en el original—, Bernhard, quien fue ante todo un estilista, un maestro de la forma, haya sido accesible en el ámbito español y latinoamericano principalmente en traducción. Miguel Sáenz, su extraordinario traductor, ha dado

vida a un autor híbrido, un escritor de segundo grado, y le cabe un papel no menor en el decurso que ha seguido su obra en nuestra lengua.¹⁶⁰

A partir de una escritura de autofiguración que funde autobiografía y ficción, Bernhard se permite lanzar un ácido ataque contra la sociedad austríaca poniendo de manifiesto la honda relevancia que tiene en la conformación de la identidad el tipo de relación que el sujeto mantenga con la comunidad nacional a la que pertenece.¹⁶¹ En este sentido, habría que mencionar a Witold Gombrowicz (1904), escritor polaco que residió en Buenos Aires mientras su país era asolado por la guerra y que en obras como *Ferdyduke* (1937) se erigió como protagonista para arremeter contra los críticos literarios desde el poder pragmático de la autoficción.¹⁶² Para José Amícola —siguiendo las categorías de Vincent Colonna—, en textos como *Transatlántico* (1952) o *Pornografía* (1960), Gombrowicz construye un conjunto de textos autoficcionales que desde lo erótico y el humor son tanto una ácida crítica sobre la aristocracia polaca como sobre la cultura bonaerense en un intento de remedar su culpa por no participar en la defensa de la patria.¹⁶³

En modelos cercanos a la novela autobiográfica (*Pnin*, de 1957) o la escritura tradicional de memorias (*Habla memoria*, de 1967), Vladimir Navokov (1899) es también uno de los exponentes del cada vez más reconocible gesto de apelar a la propia

¹⁶⁰ Sergio Missana: “25 años sin Thomas Bernhard. En los suburbios del infierno”, *El País Cultural*, 24/10/14, citado de <http://www.elpais.com.uy/cultural/suburbios-infierno-thomas-bernhard.html> (consulta realizada 04/11/14).

¹⁶¹ “El estilo meándrico, barroco, paranoico de Bernhard, que va generando en cada obra un efecto estético por acumulación, evolucionó ostensiblemente a lo largo de su trayectoria. En sus primeros textos, como *Helada* o la extraordinaria *Trastorno* (1967), se constata una proliferación de ideas, imágenes e historias, un deslumbrante estallido y caos creativo, un exceso que paulatinamente se va apagando en la misma medida en que va puliendo y refinando la precisión estilística, hasta llegar a obras de madurez formalmente impecables, controladas, pero en que parece haberse agotado un combustible creativo. El punto de equilibrio se encuentra en su obra maestra, *Corrección* (1975), basada en un episodio biográfico de Wittgenstein: el período que este pasó en Viena dedicado a construir una casa para su hermana. Y también en los tres primeros volúmenes de la pentalogía autobiográfica compuesta por *El origen* (1975), *El sótano* (1976), *El aliento* (1978), *El frío* (1981) y *Un niño* (1982)”, *Ibíd.*

¹⁶² Pau Freixa Terradas: “Witold Gombrowicz, un precursor de las literaturas del yo”, *Ñ. Revista de Cultura*, Buenos Aires, 08/08/14, citado de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Witold-Gombrowicz_0_1190281006.html (consulta realizada 10/01/15).

¹⁶³ José Amícola: “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, *Memoria Académica*, vol. 12, La Plata, Universidad de la Plata, 2008, pp. 182-197.

experiencia personal del desarraigo (en el caso de *Pnin*, por ejemplo, el mundo universitario estadounidense visto por un extranjero) para construir la ficción literaria. Asimismo, en esta línea de reconstrucción del pasado familiar al estilo de Navokov o Saul Bellow (1915), la trama que se construye desde las experiencias que conlleva la vida en familia es desplegada en textos como *Experiencia* (2000), de Martin Amis (1949), o *Patrimonio: una historia verdadera* (1991), de Philip Roth (1933), obras que tienen a la figura del padre muerto como el elemento disparador del relato y que convierten a la escritura en un intento por hacer de la mera evocación una resolución del duelo. Por contrapartida, los diarios de John Cheever (1912) se muestran como un lugar de expiación de aquello que se quiere silenciar en la obra ficcional (la homosexualidad es quizás el tema más álgido) y que solo en la escritura íntima encuentra un modo de expresión que es prácticamente una necesidad identitaria —en flagrante contradicción con la vida pública.¹⁶⁴

Semejante expansión del egotismo como fuente de la producción literaria hizo que, por ejemplo, la primera oleada de escritores norteamericanos que en los albores de la posmodernidad “giró” a la autfiguración recibiera duras críticas por parte de aquellos académicos más afines a los valores literarios canónicos.¹⁶⁵ Esta reacción contra la introspección en la narrativa posmoderna —fundamentada en la supuesta irrelevancia que tiene hacia lo colectivo el mero y simple “gusto personal” del sujeto del discurso—

¹⁶⁴ “Los diarios de Cheever se pueden leer como una novela corta organizada alrededor de un secreto, algo desconocido que ha pasado en la vida del héroe y lo dejó presa de un estado de ansiedad inextinguible, fijado en una tensión entre fuerzas creativas e impulsos de autodestrucción que no se puede apaciguar”, Alberto Giordano: *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 130.

¹⁶⁵ “Entramos en la edad terapéutica y de las ‘deliberaciones’ tanto mejor acogidas cuanto que no cuestionan las alienaciones fundamentales, confortadas como están por unas relaciones cada vez más intensas con la mercancía y la *comodificación* creciente de las prácticas sociales que escapaban hasta entonces a su imperio (deporte, educación, política, sexualidad...). Pérdida de profundidad y de espesor, narcosis, temor a toda intimidad real, hipocondría, pseudo-análisis permanente de los sentimientos y de las relaciones con los otros, desafío de los ciclos naturales, ignorancia vengativa del pasado, desprecio por el futuro, “estilos” de vida superficiales que remplazan a las ideas”, Marc Chénétier: *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*, Madrid, Visor, 1997, p. 70.

alcanzó, por ejemplo, a las obras de Donald Barthelme (1931) debido a sus autoparodias sobre las dificultades que entraña la propia tarea de escribir.¹⁶⁶

Asimismo, parte del rechazo con que fue recibida la irrupción de las nuevas escrituras que hacían del yo su eje primordial se debió a que la sensibilidad que estas obras construían muchas veces apelaba sin complejos a un corpus multifacético que rompía con la distinción entre “cultura popular” y “alta cultura”, integrando, por ejemplo, el archivo de los denominados géneros populares: la literatura policial y la ciencia ficción. En este sentido, durante las décadas de los ‘60 y ‘70, estas expresiones populares se reformularon a partir de las características principales de la estética posmoderna.¹⁶⁷ Dentro del marco de los cambios que se suscitan en este contexto puede mencionarse el pasaje de la ciencia ficción tradicional (*sci-fi*, por su sigla en inglés), basada en la correspondencia entre ciencia y tecnología y que apostaba al esquema de la narración de aventuras, a la novela prospectiva (*sf*), que propone visiones alternativas del presente o futuros posibles integrando variantes de conocimiento que muchas veces se sustentan en el sincretismo de las religiones y filosofías orientales, la psicología, la antropología, la metafísica o la alquimia.¹⁶⁸ Autores como Philip K. Dick (1928), J. G. Ballard (1930) o Ursula Le Guin (1929) fueron determinantes en estos cambios y fueron asociados al movimiento de la *New Wave* de la ciencia ficción nacido en Inglaterra:

La *New Wave* [Nueva ola] le dio otro planteamiento al género, alegando que el avance científico que propicia el punto de partida de la novela no tiene por qué ser tecnológico, sino todo lo contrario. La sociología, la psiquiatría y la antropología

¹⁶⁶ La reflexión sobre la propia escritura fue asumida por críticos como Christopher Lasch como una de las señales de la “catatonia” que aquejaba a la literatura norteamericana de ese período. *Ídem*.

¹⁶⁷ Vale la pena destacar el proceso de los géneros populares no solo a razón de la incursión de Mario Levrero en la ciencia ficción o el policial, sino porque estos gustos asociados a la cultura posmoderna terminarán por manifestarse definitivamente en su período autoficcional como elementos fundamentales de su figura de autor. Precisamente, la definición identitaria que suponen la asunción de estos intereses fue uno de los elementos que lo acercó a las nuevas generaciones de escritores uruguayos.

¹⁶⁸ “[...] una vez dado el paso de la renovación de los años sesenta, una nueva ola de escritores reclamaría un proceso de actualización del género y de aplicación de técnicas literarias contemporáneas a las obras, así como relacionan los núvums propuestos con las discusiones gnoseológicas, antropológicas y filosóficas de la posmodernidad [...]”, Fernando Ángel Moreno: *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions, 2010, p. 374.

son ahora las ciencias que presentan progresos revolucionarios y consecuencias inquietantes. Ya no se hace necesario hablar de adelantos en genética o de mutantes para justificar el giro hacia la distopía. Ahora se proponen nuevos sistemas de estructura social y se desarrollan hasta sus consecuencias más aberrantes. La ética deviene ya definitivamente en un relativismo cultural fácilmente ignorado o transformado mediante una sociedad de literatura prospectiva [...]¹⁶⁹

Paralelamente, el género policial también había comenzado a reformularse durante la década de los '30 y había pasado del relato "científico" y de final cerrado a las estrategias expansivas de la novela negra, que se aboca al tratamiento de los problemas sociales y la violencia a través de la representación de personajes marginales y ámbitos urbanos conflictivos.¹⁷⁰ Este nuevo modelo del género policial está representado por autores como Raymond Chandler (1888), Dashiell Hammet (1894), Rex Stout (1886) (creador del personaje Nero Wolfe, que inspiró el personaje levrieriano de Nick Carter), John Dickson Carr (1906) y Chester Himes (1909), solo por mencionar algunos de los preferidos por Mario Levrero.¹⁷¹

De este modo, los gustos y consumos populares venían a sumarse a las dinámicas que espectacularizaban al yo desde la coincidencia nominal entre protagonista, narrador y autor o la inclusión en las obras ficcionales de elementos claramente identificables con las opiniones y la actividad intelectuales de los autores. El Philip Roth de *Operation Shylock: A Confesion* (1993), por ejemplo, es solo una muestra exacerbada de ese gesto de fusión genérica que comienza a instalarse en la literatura contemporánea

¹⁶⁹ *Ibíd.* p. 375.

¹⁷⁰ Los cambios que se dan en el género policial son tanto formales como de contenido. En lo que respecta a la forma, según Tzvetan Todorov, la novela negra parte de la reconstrucción del crimen para centrarse en la dinámica a través de la cual se realiza la investigación. Tzvetan Todorov: "Tipología de la novela policial" [en *Poétique de la Prose*. París, Seuil, 1971, pp. 55-65] Citado de la traducción de Silvia Hopenhayn en edición en https://www.academia.edu/8749676/Tipologia_de_la_novela_policial_-_Tzvetan_Todorov (consulta realizada 20/02/2015). Asimismo, en tanto contenido, la novela negra trata el mundo del delito y la violencia no como excusa para urdir la trama policial sino como tema en sí mismo. Bogomil Rainov: *La novela negra*. La Habana, Arte y Literatura, 1978.

¹⁷¹ Mario Levrero: "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", en *Revista Iberoamericana*, n° 160-161, Pittsburgh, 1992, p. 1175.

norteamericana y que tiende a borrar los límites entre ficción y representación tradicionales:

Philip Roth regularly inserts a character bearing his name into his fiction — most notably in *Operation Shylock*, in which a Jewish-American author by the name of Philip Roth hears that someone called Philip Roth has been in Israel pushing the country's European Jews to return to their homelands.¹⁷²

Más allá de la hibridación que experimenta la literatura, la fusión de géneros se hace extensiva a otras modalidades del discurso escrito que implican nuevas formas de referencialidad que deben tanto a las estrategias de la ficción como a la investigación y a los procesos de relevamiento periodísticos, siempre surcados por la propia experiencia y la subjetividad. Es decir, el “giro intimista” no se da solo a nivel literario sino que la estética periodística hace del cronista y sus emociones un factor central que ocupa el primer plano y desplaza cualquier pretensión de “objetividad”. Los más reconocidos escritores del conocido movimiento *new journalism*, Truman Capote (1924), Norman Mailer (1923) o Tom Wolfe (1931), basan gran parte de sus textos tanto en la narración de algún episodio de gran interés social como en la detallada descripción de sus emociones y el proceso de investigación que debieron realizar para alcanzar la información deseada. El periodismo *gonzo* de Hunter S. Thompson (1937), por ejemplo, tendrá varios puntos de contacto con las performances que años después llevarán adelante los artistas contemporáneos o los propios escritores al registrar el proceso mismo de la escritura:

A style of journalism inextricably associated with late American writer Hunter S. Thompson [...]. Contra the conventions of standard journalism practice, gonzo

¹⁷² “Philip Roth regularmente inserta un personaje que lleva su nombre en su ficción —esto se ve especialmente en *Operación Shylock*, donde un autor judío-americano de nombre Philip Roth oye que alguien llamado Philip Roth ha estado en Israel presionando a los judíos europeos del país para que vuelvan a sus patrias”. Sarah Crown: “Is auto-fiction strictly a boys’ game?”, *The Guardian*, Estados Unidos, 2010, citado de <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/sep/24/auto-fiction> (consulta realizada 29/08/14). La traducción es mía.

journalism features a bold, exaggerated, irreverent, hyperbolic and extremely subjective style of writing [...]¹⁷³

En este mismo contexto podrían interpretarse los discutidos ensayos de antropología basados en la iniciación mística y la perspectiva vivencial de Carlos Castaneda (1925), como *Las enseñanzas de Don Juan: el camino yaqui hacia el conocimiento* (1968) o *El viaje a Ixtlán* (1973).¹⁷⁴ Estos textos, que conjugan lo académico con la crónica de viaje y el diario que registra las impresiones personales, entran en sintonía con las nuevas formas de vivir la espiritualidad que se propagaron en esta época y que partían de la exploración de los diferentes modos de percepción de la realidad y el inconsciente a través del consumo drogas y la adopción de conceptos provenientes de religiones y filosofías alternativas a las tradiciones occidentales. Tanto la cultura popular, a través del movimiento *hippy*, como algunas de las prácticas de neovanguardia que dan origen a la posmodernidad quedarían asociadas a modalidades de exploración de la realidad y la espiritualidad. Esta tendencia inaugurada por los *beatniks*, pero que terminaría de volverse una característica del denominado movimiento *New age*,¹⁷⁵ puede reconocerse incluso en el realismo de Jerome David

¹⁷³ “Un estilo de periodismo inextricablemente asociado con el último escritor estadounidense Hunter S. Thompson [...]. Contra las convenciones de la práctica periodística tradicional, el periodismo *gonzo* cuenta con un estilo atrevido, exagerado, irreverente, hiperbólico y extremadamente subjetiva de escritura”, Bob Franklin *et. alia: Key Concepts in Journalism Studies*, Londres, Sage Publications, 2005, p. 95.

¹⁷⁴ Algunos autores definen esta forma de estudio antropológico que emprende Carlos Castaneda a partir de las repercusiones que el proceso tiene en el observador y que incluso supone un modo de “iniciación:” “El proceso de conocimiento emprendido por Castaneda parte de la toma de conciencia de sus propios prejuicios perceptivos y de una suspensión del juicio”, Juan Carlos González y Anita Gramigna: “El antropólogo como aprendiz. A propósito de Carlos Castaneda y *Las enseñanzas de don Juan*, cuarenta años después”, *Gazeta de Antropología*, n° 25, 06/06/2009, en http://www.ugr.es/~pwlac/G25_28JuanCarlos_Gonzalez-Anita_Gramigna.html (consulta realizada 09/03/15).

¹⁷⁵ En tanto no responde a una institución y sus conceptos derivan del sincretismo religioso, el movimiento de la Nueva Era, que surgió en la década de los '60, supone una vía de exploración espiritual que apela al conocimiento del “yo” e integra elementos psicoanalíticos: “[...] la *New Age* muestra una fuerte tendencia a la ‘psicologización de la religión’, además de una ‘sacralización de la psicología’ [...] Se ha escrito mucho sobre la idea de que la *New Age* implica una ‘espiritualidad del yo’ y, por consiguiente, el ‘movimiento del potencial humano’ fue una influencia calve en la *New Age* como fenómeno social. Este movimiento giraba en torno a la psicología humanista y transpersonal de estudiosos como Abraham Maslow, Fritz Perls y, más tarde, Ken Wilber. La noción subyacente tras esta psicología era el logro de ‘experiencias cumbre’, el ‘crecimiento personal’ o el desarrollo de niveles ‘superiores’ de conciencia. Esto implicaba invariablemente la idea de personas entrando en contacto, a través de diversas

Salinger (1919), que pasa del registro de la sordidez y los traumas de postguerra a la vivencia cotidiana de lo místico a partir de modulaciones discursivas que intentan reproducir el habla coloquial y sencilla de los adolescentes y se embeben de las filosofías y religiones orientales.¹⁷⁶

En los años recientes, la exposición del repertorio de las experiencias íntimas así como la obsesiva tendencia por desvelar los artificios de la ficción —al tiempo que el escritor se expone en el momento mismo de la creación literaria— son gestos de este viraje hacia las escrituras del yo que pueden ser reconocidos en algunas de las obras de escritores como Jonathan Safran Foer (1977), con *Todo está iluminado; una novela* (2002), el sudafricano Damon Galgut (1963), con *In a Strange Room* (2010) o el caso de Dave Eggers (1970), con su novela *Una historia conmovedora asombrosa y genial* (2000). Desde las memorias autoficcionales de Eggers en torno a la crianza de su hermano menor —que debió asumir luego de la muerte de sus padres—,¹⁷⁷ hasta las desafortunadas crónicas de viaje en las que Damon Galgut ofrece su visión de la sensualidad, o los ensayos ficcionales que mezclan *gonzo* y performance llevados adelante por escritores como William T. Vollmann (1959), la subjetividad irrumpe y la exposición de lo íntimo parece erigirse como la única forma de enunciar algo sobre el mundo sin pretensiones de verdad objetiva y haciendo del “yo” el auténtico espectáculo.

técnicas de ‘expansión de la mente’, con su propia ‘divinidad interior’ y logrando la ‘autorrealización’”, Brian Morris: *Religión y antropología: una introducción crítica*, Madrid, Akal, 2004, p. 380.

¹⁷⁶ El resumen de este tránsito por las diversas variantes del New Age los comenta la propia hija de J. D. Salinger: “Cada trabajo no publicado o frustrado venía acompañado de una nueva creencia: durante los cincuenta pasó por el budismo zen y el hinduismo Vedanta; entre 1954-1955 por el yoga kriya; desde 1955 hasta hoy de forma más o menos continua cree en la ciencia cristiana; durante los cincuenta se apuntó a la cienciaología, entonces llamada dianética; desde los sesenta hasta hoy, cree también en algo que tiene que ver con la obra de Edgar Cayce, la homeopatía y la acupuntura; y desde 1966 hasta su divorcio, practicó la macrobiótica”, Margaret A. Salinger: *El guardián de los sueños*, Madrid, Editorial Debate, 2002, pp. 102-103.

¹⁷⁷ En el caso de Eggers, el humor, la reflexión metaliteraria en torno a la pertinencia de las estructuras empleadas y las estrategias pragmáticas de interpelación al lector descomprimen y acercan una historia que fácilmente podría caer en lo melodramático (por ejemplo, el texto incluye la posibilidad de cambiar el ejemplar autobiográfico por un versión ficcional que sustituya los nombres reales de los protagonistas por otros inventados).

3.1.3. La cuna de la autoficción

La ya larga tradición autoficcional tiene origen en Francia y registra su hito fundacional en primera utilización del término “autoficción”, que se leía en la contraportada de la novela *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky (1928). Esa definición, que planteaba a la ficción como el discurso capaz de reclamar para el hombre común la entidad autobiográfica que había sido patrimonio exclusivo de los personajes históricos, partía, a su vez, de un presente de la enunciación que no tenía pretensiones de ordenar cronológicamente una vida en un relato sino que, en su lugar, era la vida misma ejecutándose a través de la literatura, desplegándose en la errancia del lenguaje:

La contraportada que redacté en esa época ofrece dos razones [para el desplazamiento de autobiografía a autoficción]: "¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje". La ficción será pues aquí un ardid del relato; no siendo por sus méritos uno de los derecho-habientes de la autobiografía, "el hombre cualquiera" que soy debe, para captar al lector reacio, endosarle su vida real bajo la imagen más prestigiosa de una existencia imaginaria. Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela. La otra razón tiene que ver con la escritura: si abandonamos el discurso cronológico-lógico en beneficio de una divagación poética, de un verbo sin rumbo fijo, donde las palabras tienen prelación sobre las cosas —se toman por las cosas—, basculamos automáticamente fuera de la narración realista en el universo de la ficción.¹⁷⁸

Es decir, un universo referencial donde las palabras “son” las cosas, ya que la búsqueda de la verdad tiene que ver con el entramado que esas ficciones permiten construir sobre la propia psique del individuo, donde lo real es solamente aquello que el sujeto es capaz de asimilar a través de su lenguaje y los símbolos de su ser más profundo:

Un curioso torniquete se instaura entonces: falsa ficción —que es historia de una verdadera vida—, el texto, por el movimiento de su escritura, se desaloja

¹⁷⁸ Serge Doubrovsky: “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas (comp.): *La autoficción... op. cit.* pp. 53-54.

instantáneamente del registro patentado de lo real. Ni autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas, en un reenvío incesante, en un lugar imposible e inalcanzable fuera del ámbito de la operación del texto. Texto/vida: el texto, a su vez, opera en una vida, no en el vacío.¹⁷⁹

Como veremos, esta idea de la escritura como acción que se desarrolla en el presente y le permite al sujeto conocer las dinámicas de la conformación de su propia identidad, los deseos ocultos y los olvidos propiciados por las censuras de la memoria, es precisamente el sustento de la errancia levreriana a través del discurso, donde lo real es aquello que el sujeto experimenta y arranca del “vacío” al dotarlo de significado por medio de su lenguaje. Un vacío que muchas veces intimida al propio Levrero, y que le llevará un tiempo de preparación —y escritura— poder confrontar. Un vacío que el lector, a su vez, podrá ir llenando a través del compromiso pragmático de intentar dilucidar las implicancias de ese discurso que se dice desde el presente.

De momento, vale destacar entonces esta crucial diferencia entre la cronología autobiográfica y la temporalidad a la que remite la literatura de autoficción: el presente del sujeto que al escribir registra los efectos que el recuerdo y la fantasía tienen en él. En este sentido, otros casos permiten contextualizar este fenómeno. La escritura autoficcional de Alain Robbe-Grillet (1922), por ejemplo, de forma aparentemente contradictoria con lo que se entiende por la exacerbación del subjetivismo de las escrituras del yo, tiene su germen en los experimentos de objetivismo que el *nouveau roman* se impuso como norma de estilo; donde la obsesión por la descripción de los objetos y la construcción de un punto de vista definen la parsimoniosa metodología —de fuerte impronta plástica— que permite acceder a la psicología de los personajes sin que esta se exponga abiertamente. Sin embargo, esta serie de procedimientos en torno a la observación de la realidad por medio de la fragmentación discursiva y la asociación de ideas que suscita el mundo exterior será la base de lo que después conformará el

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 54.

discurso autoficcional de Robbe-Grillet. En este sentido, es digno de mención el hecho de que los principales autores del *nouveau roman* se fueron alejando en forma paulatina de la rigidez de los dogmas del movimiento y se adentraron, desde sus diversos estilos, en una práctica discursiva sustentada principalmente en la exploración de las diferentes manifestaciones del yo: el propio Robbe-Grillet, con *El espejo* (1984); Nathalie Sarraute (1900) en el intento de reconstrucción de la niñez que realiza en *Infancia* (1984) y que termina por cuestionar la memoria como medio válido para recuperar el pasado; o Marguerite Duras (1914), en *El amante* (1984) y *El dolor* (1985), dos textos que permiten reconocer la importancia de la construcción de las imágenes a nivel de la escritura autoficcional y dan a la visión del extranjero la perspectiva singular de la mujer occidental confrontada con una cultura ajena.

Con respecto a Robbe-Grillet, el tratamiento que hace de los asuntos metalingüísticos en *El espejo* (coincidentes con algunas reflexiones levrierianas que recorren *La novela luminosa*) ofrece una provechosa ilustración que posibilita a un tiempo trazar algunas de las coordenadas generales de la autoficción francesa así como también introducir la dinámica de los ejercicios metarreflexivos levrierianos. En principio, *El espejo* se plantea como un escritura intratextual en la que el sujeto del discurso se obliga a retomar una tarea de exploración del yo abandonada años atrás. Un proyecto que (al igual que en Levrero) terminará por demostrarse inútil o fracasado de antemano a partir de la distancia que existe entre las diferentes manifestaciones del yo a lo largo del tiempo:

LMQR [*Le miroir que reinvent*] comienza con la declaración de que el yo-narrador, Robbe-Grillet, había intentado a partir de 1976 escribir una autobiografía y no ha llegado a escribir más de cuarenta páginas [...] Siete años después, el narrador, alias Robbe-Grillet, retoma su “trabajo autobiográfico”. Al leer las cuarenta páginas no es capaz de reconocerse en lo escrito, todo le parece

extraño ya que su yo, su vida y su entorno han cambiado. El lenguaje “comprime” sus recuerdos en una diégesis y con ello falsea la experiencia.¹⁸⁰

Esta conciencia metadiscursiva, que se torna un contenido en sí mismo del la novela autoficcional de Robbe-Grillet es, a su vez, el reconocimiento de una condición existencial que impregna su escritura y la vuelve efímera a la hora de representar al yo: “Robbe-Grillet deconstruye y neutraliza los significados que se comienzan a constituir, contradiciéndose, denunciándolos como absolutamente inventados, no fiables o ya dicho en sus novelas”.¹⁸¹ La declaración de propósitos y la asunción de fracasos de cariz similar a la hora de recuperar el yo del pasado (encontrando hallazgos equivalentes al momento de reconocer la repercusión del proceso escritural en el yo del presente) tienen en *El espejo* y en *La novela luminosa* un sustrato común vinculado con las características metaficcionales arraigadas en el concepto de autoficción: la plena conciencia de que la escritura es una tarea fracasada de antemano en tanto el yo que busca registrarse es elusivo y efímero.

Más allá de las prácticas autoficcionales vinculadas al *nouveau roman*, Pierre Michon (1945) es otro de los exponentes del “giro intimista” en la literatura contemporánea. Su original autobiografía *Vidas minúsculas* (1984), narrada desde la rememoración de las vidas de una serie de personajes con los que tuvo contacto en su infancia y que luego volvería a encontrar a lo largo de su vida, es uno de los textos recientes que amplían el universo de la autoficción a través del minucioso relato de las vidas ajenas. Las vidas de los otros, contadas desde el punto de vista personal y a partir de un conocimiento fragmentario de sus historias, permiten el despliegue de la propia autofiguración y la búsqueda del pasado más íntimo. En un gesto bastante similar, en el libro *De vidas ajenas* (2009), Emmanuel Carrère (1957) reflexiona sobre su identidad y

¹⁸⁰ Alfonso De Toro, “‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’...” *loc. cit.* pp. 239-240.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 245.

explora los límites de su sensibilidad a partir de la autoimposición de la tarea de narrar las desgracias personales de las que fue testigo en su entorno más cercano.

La escritora Annie Ernaux (1940), por su parte, en obras como *El lugar* (1984) o *El acontecimiento* (2000) despliega una escritura autobiográfica que surge de la necesidad de intentar recuperar el pasado para analizar sus efectos en el presente de la escritura, desmontando aquellos relatos simplistas que la memoria impone como salidas fáciles al dolor. La vida escrita y vivida como memoria y como praxis estética adquiere entonces en sus obras una forma de exposición de la intimidad que aúna la más descarnada enumeración de padecimientos con la búsqueda de una forma de decir la propia sensibilidad.¹⁸² En el caso de Ernaux, la preocupación metalingüística sobre las posibilidades de “ese decir” adquiere una teorización sociológica fuertemente influenciada por la lectura de la obra de Pierre Bourdieu, que supone que el fenómeno de la intimidad solo pueda ser entendido desde el hecho social que construye su “habla” y su sistema de valoración.¹⁸³

3.2. Las “escrituras del yo” en Hispanoamérica

La tradición autobiográfica hispanoamericana tiene su momento de eclosión en el siglo XIX aunque, desde luego, el cuño de aquellos textos fundacionales ofrece enormes distancias con los modelos de las “escrituras del yo” contemporáneas. Al tiempo que las luchas por la independencia daban lugar a la conformación de los nuevos Estados

¹⁸² “*El acontecimiento* es una novela de la memoria, donde Annie Ernaux, a la vez que evoca aquellas escenas con la minuciosidad de un entomólogo, reflexiona sobre el acto de escribir —como liberación— y las trampas del recuerdo. Su estilo, en apariencia directo, desnudo, casi documental, tiene algo de poético, en el sentido de que trasciende lo que nos narra, en este relato intimista, sin concesiones”, José María Plaza: “*El acontecimiento*. Estremecedor relato sobre un aborto”, citado de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/06/19/anticuario/992886702.html> (consulta realizada 29/08/14).

¹⁸³ “En consecuencia de ese bourdieusismo, Ernaux hace literatura declarando su aversión de la literatura, identificada como un componente fastidioso del discurso ‘dominante’”, Alma Bolón: “Los años de Annie Ernaux: autobiografiando el mundo”, citado de <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Alma%20Bolon/Annie%20Ernaux.htm> (consulta realizada 29/08/14).

nacionales y comenzaban las disputas civiles por el poder político, los hombres que pugnaban por ese poder hallaban en la escritura autobiográfica la ocasión de transmitir una visión política, justificar el rol protagónico que la Historia tenía reservado para ellos¹⁸⁴ o fundamentar su superioridad ética e intelectual (cuando no *natural*) frente al adversario político. En conformidad con la idea hegeliana de la Historia que hacía del hombre de Estado el principal agente de cambio en el devenir histórico, la escritura autobiográfica de ese período era un género frecuentado exclusivamente por una elite ilustrada¹⁸⁵ que veía en la práctica de la escritura menos una forma de exposición del repertorio de lo íntimo que una vía a través de la cual construir una teleología organicista que justificara la relevancia y la inminencia de su protagonismo en la Historia.¹⁸⁶ Este tipo de práctica autobiográfica llegará hasta bien entrado el siglo XX, yendo desde la recuperación que Domingo Faustino Sarmiento (1811) realiza de sus costumbres juveniles de lectura y la exaltación de su formación autodidacta (completamente *sui generis*) en *Recuerdos de provincia* (1850);¹⁸⁷ a la confección de proclamas ideológicas fundamentadas en los relatos de infancia que Miguel Cané (1851) despliega en libros como *Juvenilia* (1884); la construcción de los mitos nacionales a partir de los primeros recuerdos de vida que presenta el *Ulises criollo* (1935) de José

¹⁸⁴ Es muy interesante sumar a esta autovaloración de los hombres de Estado la perspectiva de género que José Amícola atribuye a la performance que supone biografiarse, ya que tradicionalmente para la mujer la acción de construir un discurso sobre sí misma era a su vez un gesto político de apropiación de la palabra y validación de su rol social. En José Amícola: *Autobiografía... op. cit.* p. 59.

¹⁸⁵ Desde los antiguos exploradores que buscaban obtener beneficios de la corona española escribiendo misivas de corte testimonial que daban cuenta de los sacrificios que como leales súbditos había padecido para cumplir con su deber, hasta los “padres fundadores” de las nuevas naciones, la larga tradición de la burocracia escritural fundamenta su poder en el “aura” de competencia especializada que ostentaban los letrados: “Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de las delegaciones de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado al cual encomendar esos cometidos. Fue también necesario que ese grupo estuviera imbuido de una conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal”, Ángel Rama: *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 31.

¹⁸⁶ Obras como *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1963) de Renée Méndez Capote o *Imágenes de infancia* (1955) del chileno Manuel Rojas ofrecen tardías alternativas de la memoria popular sobre hitos nacionales antes referenciados exclusivamente por los sujetos ilustrados o los académicos. Sylvia Molloy: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 169.

¹⁸⁷ Una estrategia discursiva que pretendía sembrar la “ejemplaridad” de su lucha contra la barbarie.

Vasconcellos (1882); o la utilización del pasado como validación de la praxis política de su época y la posibilidad o la promesa de un futuro que Mariano Picón Salas (1901) elabora en *Regreso de tres mundos: un hombre de su generación* (1959). En estos casos, los textos autobiográficos fueron producidos con la absoluta conciencia de estar ofreciendo un material documental cuyo destino era el de ser leído como “fuente histórica” o como testimonio ideológico.¹⁸⁸ La participación en los grandes “eventos nacionales” o la proximidad privilegiada al entorno en que se tomaban las más relevantes decisiones gubernamentales hicieron de estos textos autobiográficos (y de sus autores) un componente más del didáctico y neoclásico panteón simbólico a través del cual el Estado buscó organizar los rituales que lo sustentaban en el tiempo.¹⁸⁹

Las primeras excepciones que la crítica Sylvia Molloy encuentra a este tipo de utilización o resignificación ideológica de la infancia (donde el recuerdo personal parece estar siempre vinculado con un evento colectivo que se quiere utilizar en términos políticos) se dan —y no es casualidad— en escritores “excéntricos” cuya exploración y trabajo con la memoria personal se basa en la recuperación de la sensación de extrañamiento o incompreensión que provocaron algunas vivencias durante los primeros años de vida. Estas primeras autobiografías “descentradas” encuentran similitudes formales (por la meticulosidad con que se describen algunas percepciones o por el procedimiento de la escritura fragmentaria que rompe con la vida narrada de modo ordenado y lineal) con movimientos literarios como el expresionismo alemán o el surrealismo. Según Molloy, esta nueva línea alternativa de la escritura autobiográfica

¹⁸⁸ “La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de memoria que a la vez es una conmemoración ritual, donde las reliquias individuales (en el sentido que les da Benjamin) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos”, *Ibid.* p. 20.

¹⁸⁹ “Precisamente, la creación de poemas, imágenes visuales, himnos, monedas, sellos y monumentos forman parte de la labor por construir la serie de símbolos necesarios a ese orden ritual que operaría como uno de los elementos centrales del esfuerzo fundacional para la constitución de un imaginario nacional que a su tiempo y vez, terminaría por ser objeto de recordación y se objetivaría en la memoria nacional oficial”, Hugo Achugar: *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en siglo XIX*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998, p. 21.

hispanoamericana está representada por Felisberto Hernández (1902) y Norah Lange (1905)¹⁹⁰ —precisamente, dos autores que practican una escritura que puede considerarse como la más cercana al tipo de autoficción onírica que desarrollará Mario Levrero—.

Antes de caracterizar esta línea autoficcional en particular, es necesario dar cuenta de todo un corpus de “escrituras del yo” que desde el ámbito hispanoamericano y español, a lo largo de los siglos XX y XXI, ha fusionado las técnicas narrativas vinculadas al monólogo interior y a los ejercicios de perspectiva con una serie de procedimientos cuyos efectos extratextuales se sustentan fuertemente en los componentes autobiográficos y plantean, de esta forma, el corrimiento de los límites de la literatura hacía modelos expresivos que hacen especial hincapié en la comunicación y, por tanto, dan mayor relevancia a la función performativa del lenguaje.

3.2.1. Auto(r)figuraciones, diarios de exilio y “escenas de lectura”

A medio de camino entre el discurso del diario íntimo que, en principio, no tiene un receptor implícito más allá del propio escritor, y la novela autobiográfica, que involucra directamente al círculo personal del escritor, Manuel Alberca destaca como antecedentes inmediatos de la autoficción contemporánea algunos textos del “boom hispanoamericano” como *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Mario Vargas Llosa (1936), *La Habana para un infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante (1929),

¹⁹⁰ “[...] quiero detenerme, en otro tipo de evocación de la niñez, sino para explorar una variante diferente, más experimental y menos frecuente en Hispanoamérica del relato de infancia. Hablo de recuerdos como los de Eduardo Wilde en *Aguas abajo*, de Norah Lange en *Cuadernos de infancia* o de Felisberto Hernández en *Tierras de la memoria*, cuya meta principal no es tanto la consciente recomposición de la niñez con propósitos históricos como la fragmentación de esos años que se suponen idílicos”, Sylvia Molloy, *Acto de presencia... op. cit.* p. 169.

y *Diana o la cazadora solitaria* (1994), de Carlos Fuentes (1928).¹⁹¹ Las declaraciones que en estos textos se ofrecen de las personas cercanas a los escritores adquieren un estatuto difícil de catalogar a nivel de la clásica distinción entre discursos ficcionales y fácticos, ocasionado incluso que muchos de ellos tuvieran consecuencias legales y suscitara respuestas escritas que revelaban la poderosa capacidad ilocutiva los discursos ficcionales que hacían del yo y su entorno el eje de la escritura:

El estatuto ambiguo de esta clase de novelas se pone de manifiesto también por los efectos extratextuales que engendran, similares a los de las obras memorialísticas de las que quieren, consciente o inconscientemente, diferenciarse, tan distinto a la declaración de no-responsabilidad que implica catalogar un relato como novela. Julia Urquidi, la “tía Julia”, se encontró injustamente tratada no tanto en la novela de su ex-marido como en la versión para la telenovela que se hizo de dicho relato, y tomó la iniciativa de contar su versión de los hechos por escrito, con el ánimo de restituir la verdad del caso, su verdad, claro.¹⁹²

Estos casos son muy pertinentes a efectos de contextualizar algunos de los ejercicios que este trabajo abordará en los textos levrerianos y que están fuertemente relacionados con la hibridez del pacto de lectura autoficcional, los cuestionamientos metaliterarios en torno a la propia escritura —poniendo de manifiesto la serie de diálogos intertextuales y reacciones que retroalimentan la obra de Mario Levrero—.

Según Manuel Alberca, el tema del exilio y el aislamiento de la sociedad son susceptibles de ser interpretados dentro del esquema literario que entrecruza la ficción y la autobiografía. En la muestrario que confecciona Alberca incluso ingresan algunos ejemplos asociados a ejercicios tradicionalmente abordados desde las diferentes dinámicas de la metalepsis, como los relatos de *myse en abyme* de J. L. Borges (1899) (en especial, presentes en “El Aleph”, “El Zahir” y “El otro”), los diarios de José María

¹⁹¹ Manuel Alberca: “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos de CILHA*, nº 7/8, Mendoza, 2005/2006, p. 121.

¹⁹² *Ibid.* p. 124.

Arguedas (1911) en *El zorro de arriba y el zorro de debajo* (1971) o la memoria fragmentaria a partir de la que José Lezama Lima (1910) desarrolla *Paradiso* (1966).¹⁹³

Para el crítico Alberto Giordano, el exilio político al que muchos intelectuales se vieron arrojados como resultado de las dictaduras militares que asolaron el continente americano durante la segunda mitad del siglo XX trajo aparejada una variante de las “escrituras del yo” directamente relacionada con un tipo de diario que hace de la intimidad y la reflexión política y cultural una misma materia, que apela tanto a la inteligencia como a la sensibilidad. Al comentar el *Diario 1974-1983* (2001) de Ángel Rama (1926), Giordano destaca la serie de entradas que tratan los temas de la persecución política; el resquemor y la desconfianza de los colegas académicos de los países que acogen a Rama durante su exilio; las inestabilidad económica y la falta de reconocimiento público una vez abandonado el país de origen; las impresiones personales (casi nunca alejadas del todo de la pretensión teorizante característica de Rama) sobre la serie de lecturas que conllevan sus trabajos de edición y la escritura de artículos. Conjuntamente, las entradas dedicadas a la enfermedad de su esposa terminan por humanizar y sensibilizar uno de los textos que, según Giordano, testimonian desde una mirada singular e íntima el acontecer de los procesos políticos e intelectuales de América Latina y ofrecen un texto que al hacer converger con gran intensidad la teoría social y la subjetividad podría ser considerado como la plasmación contemporánea de la mirada de un “moralista”.¹⁹⁴ Se podría decir que en oposición al proceso señalado en otros autores, donde el ensayo gira hacia lo subjetivo, en el caso de Rama, el diario en el que registra su intimidad tiende al ensayo.

Por otro lado, un ejemplo de la escritura de un diario para recuperar los recuerdos de aquel difícil contexto político es el de Nilda Mercado (1939), que en *Estado de*

¹⁹³ Manuel Alberca: “En las fronteras de la autobiografía”, en *II Seminario: Escritura de literatura autobiográfica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, p. 62.

¹⁹⁴ Alberto Giordano: *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 90.

memoria (1990) hace de la rememoración de la infancia en el exilio una forma de rastrear los episodios “estructurantes” de su personalidad sin permitir que la reflexión ahogue el extrañamiento que surge cuando la escritura recupera la mirada infantil.¹⁹⁵

De modo completamente diferente a este gesto de desvelar y analizar los significados no racionalizados del pasado, algunos textos suscitan la atención del lector debido a que ante las diversas narraciones de los episodios relevantes de la vida, el sujeto del discurso evade —muchas veces de forma sorprendente— ofrecer las conclusiones que podrían extraerse de esas circunstancias. Según Giordano, este es el caso de *En viaje* (1967) y *De jardines ajenos* (1997), de Adolfo Bioy Casares (1914), donde la premeditada intención de presentar una vida “simple” y libre de grandes tragedias confronta al lector con textos que reúnen todos los elementos para desmontar las construcciones infantiles pero, que llegado el momento, el sujeto del discurso se decanta siempre por la explicación simplista que mantiene intocada la imagen, por ejemplo, de los padres.¹⁹⁶ En el polo opuesto de esta rememoración que no se cuestiona el pasado está Alejandra Pizarnik (1936), quien asume que su escritura íntima libera emociones de efecto tan removedor que la hacen considerar que este tipo de escritura es “peligrosa” por la atrapante fascinación que le produce y, por lo tanto, puede alejarla de escribir “verdadera literatura”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Los textos de Mario Levrero escritos en torno a sus períodos de exilio —motivado por razones económicas— ofrecerán en algunos casos la mirada azorada del extranjero que reconoce algunos síntomas de las problemáticas que aquejan a la sociedad de acogida y que muchas veces son *naturalizados*.

¹⁹⁶ El caso de los textos de Bioy Casares, por contraposición, permite reconocer algunas de las estrategias levrerianas en torno a la escritura que busca desplegar la memoria y que, parada frente algún recuerdo trivial, súbitamente se cambia la incuestionada mirada de la memoria por la perspectiva del yo del presente, posibilitando un hallazgo o una resignificación en torno a un evento que había sido fijado a través de un relato muchas veces simplista e indulgente. Como veremos, en Levrero, las interrupciones en el desarrollo de “temas importantes” o la mención oblicua de episodios dolorosos supone una lectura pragmática que, muchas veces, instala la posibilidad de que el lector perciba las implicancias anímicas de esos “rodeos” antes incluso que el propio narrador.

¹⁹⁷ “[...] Alejandra Pizarnik anotó en su diario que deseaba prescindir de ese tipo de anotaciones [las del diario] para que sus conflictos espirituales pudieran transmutarse directamente en su obra, sin pasar por ninguna clase de registro”, Alberto Giordano: *Una posibilidad... op.cit.* p. 134.

A contrapelo de considerar la escritura subjetiva como peligrosa está la tranquila aceptación contemporánea de la “infertilidad literaria”, un tipo de asunción propia del escritor que hace del registro de lo cotidiano una forma de renunciamiento a la pretensión de conquistar los ideales estéticos canónicos. En este sentido, la figura del “célibe” que propone Alan Pauls (1959) —siguiendo a Michel De Certeau—, en consonancia con la vocación por desaparecer o dejar de escribir propuesta por Enrique Vila-Matas (1948) en sus obras, surge como la justificación de un proyecto literario que se reconoce como inútil a la hora de posibilitar el autoconocimiento y propone a Franz Kafka (1883) como el más claro ejemplo de esta persistencia en “el vacío” o lo inútil (una referencia ineludible a la hora de estudiar la obra de Levrero): “Kafka demuestra cuál es, en verdad, la nueva condición del escritor del diario íntimo en la época del *Malestrom*. No un solitario sino un artero enemigo: un célibe”.¹⁹⁸ *La vida descalzo* (2006), de Alan Pauls, plantea el uso de los materiales autobiográficos desde la comprensión de la literatura como una forma de invención. Es decir, la asunción de la inutilidad y la artificialidad del discurso escrito es —desde el momento en que se emancipa de sus pretensiones de “verdad”— el nuevo disparador de un tipo de ficción literaria que no renuncia a ningún tipo de material en tanto suscite la comunicación o la proximidad.¹⁹⁹ Por tanto, la constante búsqueda de una expresión literaria para aquello que los diarios comunican de forma directa, adscribe la mirada del escritor de diarios²⁰⁰ a la visión canónica en torno al fenómeno literario y, sin embargo, no deja de producir

¹⁹⁸ Alan Pauls: “Las banderas del célibe”, prólogo de *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El ateneo, 1996, p. 12.

¹⁹⁹ “Como la intimidad, fundada en el sueño de la distancia en grado cero, todo diario es un sistema de producción de cercanía, de vecindad, incluso de contemporaneidad. Democrático y voraz, el diario íntimo se permite incorporarlo todo: lo banal y lo extraordinario, lo personal y lo histórico, lo insignificante y lo admirable”, Alan Pauls: “El fondo de los fondos”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* de la Universidad Nacional de Rosario, n° 13/14, Rosario, 2008, p. 50.

²⁰⁰ “Por diario de escritor entiendo [...] un diario que sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro entre notación y vida desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina?, ¿pasión?, ¿manía?) de anotar algo en cada jornada”, Alberto Giordano: *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011, p. 93.

una intertextualidad completamente provechosa para expandir los límites de la obra. Escribir diarios con temor a no escribir literatura supone al mismo tiempo un sentimiento de culpa cargado de reflexiones de índole crítica y metaliteraria, cavilaciones que muchas veces van de la mano de la práctica ensayística sobre la literatura y, en particular, sobre aquellas lecturas que no dejan indiferente al sujeto del discurso (ya sea por admiración o por rechazo a las lecturas que se comentan en el diario). En este sentido, Giordano propone una sugerente lectura que triangula las opiniones que Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro (1929) realizan en sus diarios sobre los diarios escritos por Charles Du Bos (1882). De la especie de “biografía bibliográfica” que constituyen por su lado las reseñas sobre lecturas que Du Bos anota en su diario, Pizarnik concluye que ese tipo de escritura desperdicia materiales que podrían integrarse a géneros literarios más “relevantes” o “mayores”²⁰¹ mientras que Ribeyro encuentra una sensibilidad subjetiva análoga a la de sus inquietudes como lector y creador. Las “escenas de lectura”²⁰² que se integran a los diarios constituyen, por tanto, algo más que una simple rememoración de las lecturas juveniles y se erigen como una declaración de principios que incluso pueden ser interpretadas como sugestivas pautas de recepción del propio diario o, en el caso de Levrero, de la escritura autoficcional. En este sentido, Roger Chartier asume a los textos íntimos como un archivo indispensable para rastrear la historia de la lectura en el mundo occidental:

En la trama común de esos archivos en masa y en serie, las posibilidades de conocer más íntimamente la circulación de los libros o la práctica de la lectura

²⁰¹ En el caso de Pizarnik, sin embargo, el diario adquiere una funcionalidad que se asume como explícita: construir una imagen pública de escritora. “Pero, ¿qué es exactamente, de la intimidad, ese ‘fondo de mis fondos’, como la llama Pizarnik, lo que pasa a las páginas del diario íntimo? Sin duda nada que tenga que ver con la verdad original de un sujeto [...] porque no hay diario íntimo que no empiece por entrecomillar, incluso por escarnecer —Gombrowicz, siempre Gombrowicz—, los prestigios de la sinceridad y la misión confesional. ‘¡No en vano una vive en pose!’, se jacta Pizarnik el 27 de junio de 1955”, Alan Pauls: “El fondo de mis fondos” *loc. cit.* p. 49.

²⁰² “El encuentro del yo con el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera”, Sylvia Molloy: *Acto de... op. cit.* p. 28.

difieren bastante según las situaciones nacionales. En el ámbito mediterráneo y sus prolongaciones coloniales, los interrogatorios llevados a cabo por los inquisidores recogían las declaraciones de los reos en cuanto a los libros que habían leído, la manera en que les llegaron a las manos y, lo que era más importante, el modo en que los habían entendido. En los países de la Europa nórdica y en las colonias inglesas de América es donde cabe buscar las confesiones de lectores ordinarios acerca de sus lecturas; en las autobiografías espirituales exigidas por las sectas protestantes puritana o pietista; en los relatos vitales basados en una trayectoria personal que abarca un abanico que va desde el menosprecio a los humildes a una cultura erudita; en los libros de cuenta y razón, los diarios y las memorias que no son solo patrimonio de los notables y los hombres de letras, o asimismo —casos más excepcionales— en las cartas que algunos lectores dirigieron a los autores o los editores.²⁰³

Salvando las distancias, las “escenas de lectura” a través de las cuales Sarmiento buscaba dar cuenta de su esforzado trabajo de formación autodidacta (y de su autoproclamado ingreso en la cultura “civilizada”) cumplen una función similar en los diarios de Héctor Bianciotti (1930).²⁰⁴ Desde su descubrimiento de la obra de Paul Valéry cuando todavía era un adolescente de provincias hasta su ingreso en la Academia Francesa de Letras, en libros como *Lo que la noche le cuenta al día* (1992), Bianciotti se adscribe a la más clara tradición de la literatura autoficcional “inaugurada” por Serge Doubrovsky. En el caso de Levrero, la mención a los libros que lee durante la escritura de sus textos autoficcionales (los diarios de Rosa Chacel (1898) comentados en *La novela luminosa*, por ejemplo), sus opiniones críticas y, especialmente, la alusión o referencia a obras de divulgación parapsicológica no solo brindan la posibilidad de reconocer algunas de sus posturas en torno a su comprensión de la creación literaria sino que también ofrecen pautas de recepción. Es decir, como se analizará más adelante, los textos levrerianos integran las posibles “escenas” que su lectura puede suscitar.

²⁰³ Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier: *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2004, p. 44.

²⁰⁴ “Como se sabe, este relato [*Seules les larmes serint comtéés* de 1988] que es, en buena medida, el de cómo se produjo su propio ‘trasplante’ al francés y cómo llegó a convertirse en un oficiante de la más ‘civilizada’ de las literaturas, fue decisivo para que 1996 obtuviese su consagración definitiva, el ingreso a la Academia Francesa”, Alberto Giordano: *Una posibilidad... op. cit.* p. 168.

3.2.2. La autoficción como terapia

Por otro lado, uno de los disparadores de algunas escrituras del yo de la contemporaneidad es la enfermedad. La proximidad de la muerte o su posibilidad inmediata mueven a un tipo de escritura que es a un mismo tiempo registro del deterioro corporal y relevamiento de los episodios de la vida cotidiana desde una perspectiva que se ve trastocada por la presencia constante —y cercana— de la muerte. En una línea similar a lo que el escritor francés Hervé Guibert (1955) realizó en sus libros *Al amigo que no me salvó la vida* (1990) o *El protocolo compasivo* (1991), el escritor argentino Pablo Pérez (1966) llevó adelante un diario que registra los avatares de su convivencia con la enfermedad del SIDA desde un relato donde la vivencia de la soledad parece ser el tema principal. *Un año sin amor. Diarios del SIDA* (1998) cumple con la tensión iterativa de la escritura de diarios haciendo que dialoguen entradas de una absoluta cotidianeidad con aquellas que muestran de una forma más descarnada los padecimientos de la enfermedad, pero haciendo de la escritura una forma de actuar o estar en el mundo que penetra en la vida y lo reconcilia con esta.²⁰⁵

En este sentido, el registro fotográfico y la escritura en torno a las consecuencias de la mutilación resultante de un cáncer de mama que la escritora y fotógrafa Gabriela Liffschitz (1963) presentó en *Recursos humanos* (2000) tornan a la literatura en un mecanismo de terapia y asunción de las nuevas características del propio cuerpo.²⁰⁶ Como ya fue mencionado, el primer manuscrito de *La novela luminosa*, de Mario Levrero, surgió a raíz de la necesidad de dejar testimonio de una serie de experiencias “místicas” ante la inminencia de una operación de vesícula que hacía temer al autor por

²⁰⁵ “Escribe porque sufre, para quejarse del sufrimiento y para transformarse el mismo en otro, explorando más allá del resentimiento, que inevitablemente tiene que atravesar, la extrañeza de vivir”, *ibid.* p. 117.

²⁰⁶ En la misma línea, en *Un final feliz (Relato sobre un análisis)* (2004), Liffschitz registra el proceso de análisis realizado con su terapeuta.

su vida (las consecuencias de esta intervención así como la particular mirada del deshumanizado sistema médico contemporáneo son expuestas por Levrero en “Diario de un canalla”). Desde esta perspectiva, podría considerarse que cierta variante de las “escrituras del yo” contemporánea surge o se ve estimulada por lo despersonalizados y enajenantes que resultan los sistemas de cuidados diseñados a partir de la idea de “cuerpo” que maneja la medicina industrializada de Occidente.

Como un fenómeno derivado del anterior, la melancolía implícita que conlleva la asunción de “existir” en la escritura acarrea la presencia de una latencia que también se hará consciente y recorrerá la obra levreriana: la angustia por la muerte. A efectos de rastrear históricamente esta comprensión de la escritura como forma de “ser” en el tiempo, que abarca al sujeto en el momento de la creación y que se constituye como una auténtica realidad vital, el caso de Fernando Pessoa puede ser considerado un ejemplo del artista que hizo de la “existencia textual” el universo desde donde desplegar una serie de posibilidades de vida que surgen tanto de la imaginación como de los cuestionamientos a la personalidad.²⁰⁷

3.2.3. Autofiguración urbana: escritura en tránsito

Desde otro ángulo, las memorias fragmentarias que pueblan la vida cotidiana de íconos de la cultura francesa (Margarite Duras o Roland Barthes, entre otros) que presenta Raúl Escari (1944) en *Dos relatos porteños* (2006) se constituyen en una

²⁰⁷ “Me transformé en una figura de libro, una vida leída. Lo que siento es (sin yo quererlo) sentido para escribir que se sintió. Lo que pienso aparece enseguida en palabras, mezclado con imágenes que lo descomponen, abierto en ritmos que son algo distinto. De tanto recomponerme acabé destruyéndome. De tanto pensarme, soy ya mi pensamiento pero no yo mismo. Me sondeé y dejé caer la sonda; vivo pensando si soy profundo o no, sin otra sonda ya que no sea la mirada que me muestra, blanco sobre negro en el espejo del pozo alto, mi propio rostro que me contempla contemplándolo [...] Y así, en las imágenes sucesivas con las que me describo —no sin verdad, pero con mentiras—, voy quedando más en las imágenes que en mí mismo, diciéndome hasta no ser, escribiendo con el alma por tinta, útil tan sólo para escribir con ella”, Fernando Pessoa: *Libro del desasosiego*, Barcelona, Mondadori, 2002, pp. 211-212.

exposición de principios en torno a la construcción de la identidad sexual.²⁰⁸ Asimismo, el collage compuesto a partir de los materiales más divergentes (desde las anécdotas de infancia hasta los apuntes de clase) y el despliegue del ensayo literario que Daniel Link (1959) realiza en *Los años 90* (2001), o la crónica sobre las peripecias en la Buenos Aires contemporánea que presenta *Montserrat* (2006), convergen en su blog "Linkillo (cosas mías)" haciendo de la obra en proceso y de la publicación iterativa una forma de mantener la obra autoficcional en constante movimiento y cambio (donde la confesión se explicita muchas veces como invención).²⁰⁹

Por contrario, Diego Meret (1977) explora la suspensión de la vida que supone para él la escritura de una autobiografía (*En la pausa* de 2009) dando lugar al tópico de la imposibilidad de recuperar la memoria a través de la escritura pero ofreciendo una mirada suburbana de la praxis escritural manteniendo una equidistancia entre tentadores juegos teorizantes y la exaltación de la vida del "bajo".²¹⁰ La relación con el entorno que Meret busca limitar desde la humilde habitación que alquila para poder escribir es la contrapartida de la vivencia de lo urbano que la mirada de María Moreno (1947) ofrece en *Banco a la sombra* (2008), por ejemplo, donde la ciudad obliga al sujeto del discurso

²⁰⁸ "[...] Raúl Escari comienza su libro *Dos relatos porteños* que según una vehemente declaración de la página 2 debió haberse llamado *Retrato de una loca* por la novela de Henry James *Retrato de una dama*. Escari, un célebre artista de vanguardia de los años sesenta, autor del happening *Entre en discontinuidad*, aclara en su autobiografía —también es la de los famosos de París en torno de Mayo del '68— que suscribe a la frase de Simone de Beauvoir 'No se nace mujer, se llega a serlo', con una variante: 'No se llega a ser loca, se nace loca'", María Moreno: "La internacional argentina", suplemento *Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 05/11/2006, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3366-2006-11-05.html> (consulta realizada 06/09/14).

²⁰⁹ En texto "Yo fui un niño de ocho años", por ejemplo, Link rememora una infancia de pobreza para luego desvelar que dicho texto es una invención. A este respecto, dice Alberto Giordano: "Una parte del público festejó silenciosamente la revelación de que la pobreza del niño era un invento del adulto devenido escritor (de esto nos enteramos unos días después a través de algunos *comments* en *Linkillo*), la otra [...] dejó oír su decepción disimulada en un reproche: qué necesidad había de aclarar lo que hubiese convenido que se mantenga ambiguo", Alberto Giordano: "El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* de la Universidad Nacional de Rosario, n° 13/14, Rosario, 2008, p. 59.

²¹⁰ "El consenso [en torno al valor literario de *En la pausa*] se estableció en torno a dos virtudes fundamentales: la ausencia de pretensiones críticas o teóricas en una escritura que sin embargo se despliega reflexivamente, que vuelve una y otra vez sobre las condiciones y las dificultades de su realización y la figuración sin imposturas ni condescendencias de un universo cultural íntimo signado por la escases de recursos y restricciones", Alberto Giordano: *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011, p. 46.

a contemplarse a sí mismo como forma de reconstruir su experiencia íntima (“Apuntes bonaerenses”, de Mario Levrero, va en este mismo sentido de la vivencia de la soledad y lo íntimo en medio del espacio público). Por su parte, Elvio Gandolfo (1947) presenta en *Ómnibus* (2006) la serie de sensaciones y reflexiones que le suscita el viaje que suele realizar entre las ciudades de Rosario y Buenos Aires, redimensionado las relaciones entre centro y periferia desde una mirada íntima.

También escritas en base a la pulsión de la intimidad en tránsito pueden ser leídas algunos de los últimos libros de Daniel Guebel (1956), en los que la imaginación desbordada que estructura la mayoría de sus textos da lugar a un detallado repaso de las experiencias personales en novelas como *Derrumbe* (2007) o *El día feliz de Charlie Feiling* (2007), escrita con Sergio Bizzio (1956), un texto donde se describe en gran detalle el viaje que emprenden tres escritores (Guebel, Bizzio y Feiling) ante la preocupación por la presencia de la muerte.

3.3. Estrategias pragmáticas en Hispanoamérica y España

Para Manuel Alberca, el síntoma contemporáneo de la distención de las fronteras entre el mundo público y el mundo íntimo —creado a partir de elementos tanto ficcionales como referenciales— encuentra sus representantes literarios más emblemáticos en autores como Roberto Bolaño (1953), Ricardo Piglia (1941), Jaime Bayly (1965) o Severo Sarduy (1937).²¹¹ Y este fenómeno de fusión de lo público y lo privado que resulta en un nuevo “yo espectacular” se debe principalmente al grado de reflexión que la propia vida, la ficción y el lenguaje ocupan en la obra de estos autores,

²¹¹ Manuel Alberca: “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004.

haciendo indispensable que su interpretación y estudio esté pendiente de los diferentes niveles de recepción que intervienen en la dinámica de construcción de la imagen del autor.

En el caso de Mario Levrero, varios elementos que van en esta misma línea de homogenización y reducción de la significación de su obra permiten rastrear la construcción mítica del autor: los diferentes recursos paratextuales de las ediciones posteriores a su muerte; la serie de obras de ficción que reescriben episodios de sus textos y generan un fenómeno de intertextualidad que recontextualiza la lectura de la obra levreriana; las piezas literarias que integran a Levrero como personaje y amplían, corrigen o modifican su imagen; las declaraciones realizadas en entrevistas, ensayos o producciones audiovisuales de carácter documental realizados por personas que fueron tratados como “personajes” en sus textos y que resignifican la construcción autoficcional desde el entrecruce de los discursos factuales/ficcionales; los textos producidos por alumnos de su taller que siguen la “huella” levreriana en términos de estilo y contenido; las serie de discusiones aparecidas en prensa con motivo de diferentes actos de conmemoración que debatieron las pautas de lectura de su obra. No obstante, a pesar de que la última producción de Levrero es parte de este fenómeno en lo que respecta a un contexto tanto social como literario, el perfil de la voz del escritor uruguayo poco tiene que ver, por ejemplo, con la ironía y el ácido sarcasmo de las autofiguras de Jaime Bayly o la experimentación y reflexiones metalingüísticas que recorren los textos de Ricardo Piglia.²¹²

²¹² La obra autoficcional de Piglia recurre a las posibilidades de la literatura para imitar los registros de todos los discursos escritos, incluidos aquellos de pretendido potencial referencial como la autobiografía y la historiografía. Desde aquí, el ‘yo’ de la autoficción asume el carácter de fabulación escritural que, en la conciencia de la artificialidad de los múltiples recursos expresivos de los que se sirve, construye una nueva modalidad de “diario” autoconsciente de su carácter “ficcional”. A este respecto, son pertinentes las consideraciones de González Álvarez en torno a *Prisión perpetua* (1988), de Ricardo Piglia: “Como la escritura sumeria, el diario atesoraría potencialmente todas las modulaciones que gobiernan su escritura, confirmándose entonces como vía apta para el desenvolvimiento de ‘lecturas estratégicas’, vía de que se sirve Ricardo Piglia para donar claves interpretativas de su textualidad de una manera indirecta y

En este contexto que entremezcla discursos factuales (o su imitación) y la ficción literaria, las obras de Fernando Vallejo (1942)²¹³ fundan un gesto performativo que trasciende la ambigüedad del pacto autoficcional e implica una colaboración por parte del receptor en lo relacionado —sobre todo— con la interpretación de la ironía. La opción de comprender de forma literal varias de sus manifestaciones más radicales (en especial aquellas susceptibles de ser asociadas con una postura de extrema derecha) o leerlas como una serie de antífrasis depende exclusivamente de aquellos factores contextuales que elija tomar en cuenta el lector. Para críticos como Pablo Montoya, las obras de Fernando Vallejo son un ejemplo del más virulento desprecio aristocrático con que la derecha colombiana ha tratado históricamente el tema de la marginación y la pobreza.²¹⁴ No obstante, la mayor parte de la crítica lee en estos mismos textos una performance lograda por medio de ejercicios que despliegan la ironía a efectos de

aparentemente tangencial consiguiendo, sin embargo, encuadrar una lectura pertinente de su producción literaria y abrir un espacio crítico para que sus textos sean encauzados en la senda correcta.

La práctica diarística operaría por tanto como aglutinante de todos estos ingredientes pero no es menos cierto que también de sí mismo, pulsando así lo que podría catalogarse como metadiario, gracias a la inserción de un diario de notas incluídas a su vez en manuscritos o de notas extraídas de diarios inventados. Se pone en circulación entonces el recurso reflectante de las puestas en abismo que revelan la deuda borgiana y que cobran aun mayor consistencia cuando el sujeto narrativo escruta *Diario argentino* de Witold Gombrowicz en que se contienen notas sobre Macedonio, en un delirante juego especular a tres bandas”, José Manuel González Álvarez: *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peter Lang, 2009, p. 148.

²¹³ Especialmente *La virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), *La rambla paralela* (2002) y *Mi hermano el alcalde* (2004). Asimismo, estas novelas autoficcionales —desde la voz discursiva que construyen— dialogan directamente con la serie de textos *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993).

²¹⁴ Con respecto a la lectura de la obra de Vallejo como una obra terrible nacida de su “amor” por Colombia, dice Montoya: “Desde expresiones que van desde santo o energúmeno genial, o hipertrófico de la inteligencia y la sensibilidad, hasta decir de su obra que es el más emocionado grito de independencia y rebeldía, o de considerar al autor como el más triste y radical humanista del desencanto, estas voces piensan que lo que se esconde detrás de los ataques corrosivos del escritor antioqueño es uno de los rasgos de su amor amargo hacia Colombia. Todas estas opiniones, que enaltecen las calidades literarias de una narrativa singular, pero que dejan pasar por alto los matices reaccionarios que la sostienen, se podrían reducir a algo así como: Vallejo despotrica sobre Colombia porque le duele Colombia. Y su odio gigantesco es directamente proporcional a su amor. Ahora bien, la desmesura de este amor sincero y dolido hasta el marasmo pareciera salvar de las consideraciones racistas, misóginas y fascistas las turbulentas aguas del río del tiempo vallejiano. En el plano de la recepción internacional de sus libros ha sucedido algo similar. Se ensalza el amor, la fraternidad, el trabajo del lenguaje manifestado en la obra de Vallejo, pero hay pocas referencias a su trasfondo repulsivo”, Pablo Montoya: “Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario”, texto leído en la apertura del Coloquio “La sátira en América Latina” organizado por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, citado de <http://www.omnibus.com/n40/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln40/articulos/narrativa/fernando-vallejo-demoliciones-de-un-reaccionario.html> (consulta realizada 03/11/14).

denunciar las condiciones de exclusión y pauperización social en las que viven los sectores más vulnerables de la sociedad colombiana.²¹⁵ Es decir, en el caso de Fernando Vallejo se puede apreciar cómo difieren las reacciones a su discurso literario en la comunidad interpretativa colombiana.

Aunque desde un ángulo diferente, Javier Marías (1951) es un buen ejemplo de las estrategias pragmáticas que debe desplegar el lector para interpretar la serie de intertextos presentes en su obra narrativa (los paratextos de la novela *Todas las almas* de 1989),²¹⁶ sus artículos periodísticos (“Aquella mitad de mi tiempo”, “Autorretrato farsante”, entre muchos otros), los simulacros de diarios (“Un falso diario: Moleskine”, “Otro falso diario: Zúrich”) y sus escritos que despliegan la ambigüedad autoficcional:

Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan solo sabido —lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es todo sólo conciencia que nunca cesa— a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción.²¹⁷

Por otro lado, Enrique Vila-Matas es otro ejemplo de las estrategias a las que la recurre la autoficción para construir una imagen mítica del autor y desplegar el escenario en el que realizar la indagación en torno a la propia identidad:

En *París no se acaba nunca* (2003) y en *Doctor Pasavento* (2005), los libros de Vila-Matas que cronológicamente siguen a *El mal de Montano*, el autor abunda otra vez en el mismo tema de la literatura como razón vital, pues en estos dos libros la invención literaria se convierte nuevamente en la pauta o modelo de la vida y no al revés, como en las novelas autobiográficas al uso se consagra: primero vivir, después contarlos.²¹⁸

²¹⁵ “Fernando denuncia al mal: se lo atribuye a Dios, a la Iglesia, a los políticos, a los corruptos, a los ambiciosos, a los que se reproducen, a los que devoran a sus congéneres. O sea que Fernando cree en el bien, es más: lo encarna. Finge ser malo, reclama para sí la etiqueta de hereje y el olor del azufre satánico, pero la suya es una manera secreta y engañadora de ser santo”, William Ospina: “Vallejo”, diario *El Espectador*, 06/09/14, citado de <http://www.elespectador.com/opinion/vallejo-columna-515132> (consulta realizada 03/11/14).

²¹⁶ “En mi opinión, la peculiaridad de *Todas las almas* no reside tanto en el contenido autobiográfico, como en su estatuto narrativo ambiguo: no ser autobiografía ni novela o ser ambas cosas a la vez de manera transgresiva”, Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* p. 136.

²¹⁷ Javier Marías: *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 11.

²¹⁸ Manuel Alberca: “La invención autobiográfica...” *op. cit.* p. 139.

Una variante de este ejercicio de vivir a través de la escritura es el caso de la multifacética obra de Mario Bellatin (1960), en la que se puede observar la idea de entender la literatura como una praxis vital a partir de la asunción del gesto de escribir como una forma de actuar y estar en el mundo. Al igual que en una performance teatral en la que el artista borra los límites de la realidad para someterse en cuerpo y espíritu al nuevo universo pautado por la imaginación o la ficción, el lector asiste a las consecuencias de una obra en proceso que se interconecta.²¹⁹ Semejante exposición del entramado creativo encuentra sus referencias directas en el arte contemporáneo y, en particular, en la impronta de las performances de Joseph Beuys (1921).²²⁰ De hecho, mucho del poder evocador de los textos de Bellatin reside en su condición de vivencia artística, en la recuperación de lo que el autor denomina como la “fantasmagoría” de aquellos eventos que ha inducido y han acabado por avasallar la intimidad. La contemplación del contexto circundante a la hora de escribir como puede ser, por ejemplo, el estudio de las conductas animales,²²¹ ofrece más de una clave al momento de interpretar los ejercicios levrierianos. Asimismo, el cineasta, escritor, performer y chamán junguiano Alejandro Jodorowsky (1929) presenta algunas semejanzas con la comprensión levrieriana del acto literario como una instancia mística y como terapia

²¹⁹ “Los trabajos de Sarduy y Bellatín [*sic*] son textos que habitan en el fragmento y se gestan como parte de una serie: su decodificación depende de la relación que establecen con otras obras (suyas y de otros autores), inserciones autobiográficas, participación en acciones artísticas paralelas o sus propios ensayos a modo de manifiesto. La relación que ambas obras establecen entre *performance* y literatura ilustra uno de los principales debates contemporáneos en su cuestionamiento de la práctica tradicional escrita que entiende a la obra literaria como un proyecto autosuficiente y cerrado. De ahí la importancia que toma la concepción performativa: en ellos la literatura se convierte en un momento puntual de un proceso más amplio”, Francisco Carrillo Martín: “La literatura como performance: Mario Bellatin y Severo Sarduy”, *Hispanoamérica*, nº 115, Madrid, 2010, p. 37.

²²⁰ La utilización constante del fieltro y la grasa animal en las obras de Beuys (dos elementos con los que trató las heridas sufridas en un accidente aéreo durante la Segunda Guerra Mundial), son un ejemplo de la idea de hacer del arte una forma de sanación espiritual. En este sentido, el tratamiento del cuerpo (en particular, la presencia de ortopedias que sustituyen malformaciones genéticas como, por ejemplo, garfios) en las obras de Bellatin pone de manifiesto la idea del arte como un ejercicio terapéutico o de exorcismo.

²²¹ “[...] el escritor se dio cuenta de que para crear en condiciones óptimas necesitaba rodearse de uno o varios animales. Muchas veces a partir de la observación de sus conductas halló soluciones a los comportamientos humanos que se le presentaban en sus manuscritos como difíciles de entender”, Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama, 2005. El título del libro es una obvia alusión a la performance de Joseph Beuys “Cómo explicar el arte a una liebre muerta” (1965).

psíquica.²²² Un texto como *Psicomagia* (2004) de Jodorowsky pone de manifiesto la posibilidad de entender el arte como una forma de acceder a los significados del inconsciente del individuo.

Un último caso emblemático en este sentido, entre los muchos que podrían reseñarse, es la prolífica obra autoficcional de César Aira (1949). Desde *Cómo me hice monja*²²³ (1993) hasta *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998), pasando por *Los misterios de Rosario* (1994), obra en la cual Aira introduce como personaje a uno de los académicos que ha estudiado con más detenimiento su obra intimista (Alberto Giordano), el autor argentino hace ingresar en su literatura una serie de vivencias infantiles y de su entorno académico volviendo indispensable un juego de rastreo de la información ofrecida por medio de referencias que tienen una clara mostración contextual. La misma idea de escribir (y en este caso, abandonar todo intento de reescritura o corrección) como forma de existencia específica del artista (solo “se es” escribiendo), torna a la literatura un escenario para el desarrollo de performances. Asimismo, el reciente posicionamiento de Aira en contra de las escrituras “íntimas”,²²⁴ no excluye —antes bien, potencia— la lectura de las consecuencias pragmáticas de sus

²²² “Una cosa debe quedar clara: yo no me sitúo en un terreno científico, sino en un plano artístico. La psicomagia no pretende ser una ciencia, sino una forma de arte que posee virtudes terapéuticas, lo que es totalmente diferente”, Alejandro Jodorowsky: *Psicomagia*, Madrid, Siruela, 2004, p. 92.

²²³ “El niño Aira... está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan. Yo les digo siempre la verdad, la sunda, la guala. Ustedes son niños buenos, inteligentes, cariñosos. Los que se portan mal son buenos, los repetidores son inteligentes, cariñosos. Ustedes son normales, son iguales, porque tienen segunda mamá. Aira es tarado”, César Aira: *Cómo me hice monja. La prueba. El llanto*, Barcelona, Mondadori, 1998. p. 52.

²²⁴ Así resume Aira las temáticas de los escritores que recurren a la primera persona y al registro autobiográfico: “Hice una especie de estudio: recurren a tres conflictos estereotipados básicos. Son: murió mi viejo, me dejó mi novia o me salió un grano”, entrevista de José Gabriel Lagos y Diego Recoba: “Lo cortés y lo irónico. César Aira y su visión de la literatura rioplatense”, en *La diaria*, 14/05/10, Montevideo, citado de <http://www.google.com.uy/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fladiaria.com.uy%2Farticulo%2F2010%2F5%2Flo-cortes-y-lo-ironico%2F&ei=CtdYVNWnOciYgwTBtoT4Ag&usq=AFQjCNFYD1-SL8A-9s3vFrXiksUUARVPLg&sig2=Ecr7vN6wN1Mcms5CAdEiFw&bvm=bv.78677474.d.eXY> (consulta realizada 04/11/14).

textos, incluso cuando sus declaraciones se vuelven más explícitas y escapan a la dinámica de las ambigüedades autoficcionales.²²⁵

Tomando en cuenta este panorama en el que las consecuencias pragmáticas de los textos literarios permiten hablar de performances escritas, la obra de Levrero, con sus particularidades y características diferenciadoras exclusivas, se erige en una forma de discursiva que puede ser comprendida dentro de la propensión contemporánea a dar gran importancia al factor ilocutivo de la comunicación literaria. En este sentido, si se asume que existen notorios lazos entre la Vanguardia histórica y la artes contemporáneas (herederas de las innovaciones de vanguardia en lo relativo a recursos formales y técnicas pero no en su poder de su ruptura),²²⁶ también es posible observar características performativas en obras literarias de comienzos de siglo cuya impronta rupturista tenía un manifiesto sesgo ilocutivo a partir del momento en que su objetivo

²²⁵ Sobre el posicionamiento de Aira en contra a las “escrituras del yo”, se cuestiona Alberto Giordano: “[...] ¿no parece que Aira estuviese desobedeciendo por primera vez la rutina saludable de equívocos y ambigüedades que le impuso a sus figuraciones públicas desde un comienzo?, *Vida y obra... op. cit.* p. 42.

²²⁶ Esta similitud de formatos entra Vanguardia histórica y la posmodernidad caracterizada por Ihab Hassan (que no deja de lado las nuevas lecturas de esos formatos que implican las nuevas circunstancias contextuales) es explicada por Matei Calinescu de la siguiente forma: “Tomando el término vanguardia en su aceptación continental, podemos observar que lo que Hassan denomina postmodernismo es principalmente una extensión y diversificación de la vanguardia de pre-guerra de la Segunda Guerra Mundial. Históricamente hablando, muchas de las observaciones postmodernistas definidas por Hassan pueden retrotraerse fácilmente al Dada y, no raramente, al surrealismo”, Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*, Madrid, Tecnos-Alianza Editorial, 1991, p. 147. Vale acotar que para autores como Hans Magnus Enzensberger, la neovanguardia no es más que una reutilización de antiguos recursos ya fosilizados y que, por lo tanto, no constituyen ningún tipo de innovación y son sencillamente productos de la cultura de masas: “He aquí aporías inherentes al concepto de vanguardia. Cabe comprobarlas empíricamente en todos los grupos que la han invocado, pero en ninguno de modo tan patente como lo que hoy en día se proclama vanguardia [...] Común a todos estos ‘movimientos’ es la convicción de –pregonada con mayor o menor estridencia– de hallarse ‘delante’, así como la postura doctrinaria y la modalidad colectiva. El hecho de que sus respectivas denominaciones en pocos años se hayan convertido en consignas, y aun algo así como marcas de fábrica, no se debe solamente a su concordancia con su industria de la conciencia: esas denominaciones fueron lanzadas de entrada como consignas aptas para hacer impacto”, Hans Magnus Enzensberger: “Las aporías de la vanguardia”, revista *Sur*, n° 285, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1963, p. 14.

En esta misma línea de pensamiento, dice Peter Bürger sobre a la pérdida del carácter rupturista de la neovanguardia con respecto a la vanguardia histórica: “El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones de la vanguardia”, Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987. pp. 54-55.

prioritario estaba orientado a interpelar e inquietar al lector. El caso de Macedonio Fernández (1874) y su obra *Museo de la novela de la Eterna* (1967) constituye un buen ejemplo, ya que se trata de un texto pensado desde una dinámica pragmática en la que constantemente se generan de lectura a partir de la serie de prólogos encadenados.²²⁷ El manejo análogo del humor que puede rastrearse en este libro y en el extenso prólogo de *La novela luminosa* va más allá de la frustración o extrañamiento que generan en el receptor las promesas incumplidas: el vínculo más sobresaliente entre ambas obras se halla en la plena conciencia de la instancia de recepción y de las consecuencias ilocutivas que los textos generan. Asimismo, la implícita reflexión metaliteraria a partir de la cual se “desdice” el pasado tiene un claro exponente en las escrituras del presente desarrolladas por Salvador Elizondo en obras como *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965):

En buena medida, la novela de Elizondo constituye un intento de anular el devenir temporal precisamente mediante su cumplimiento en su forma externa: la apoteosis del presente. No hay temporalidad más absoluta y esquiva. En él es donde transcurre la vida en plenitud, sólo en el presente la existencia sucede sin ningún tipo de mediación: ni la del recuerdo, que lo proyectaría hacia un pasado que ya no está; ni la del deseo, que lo alejaría hacia un porvenir de lo que aún no es. Ambos, recuerdo y deseo, nos abocan a la representación y, como afirma el propio Elizondo, “estar representados significa estar ausentes ahí donde estamos siendo representados”.²²⁸

Puestos a encontrar similitudes con los gestos performativos de las artes contemporáneas, algunos casos de escritores encuentran semejanzas con la obra levrieriana no tanto por continuidades temáticas o estilísticas como por su repertorio performativo. Una panorámica general de la autoficción no debería dejar de mencionar a una serie de autores que si bien no están tan claramente asociados al los ejercicios

²²⁷ Una lectura comparada de ambos textos se ofrecerá más adelante.

²²⁸ Eduardo Becerra: “Introducción”, en Salvador Elizondo: *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Cátedra, 2000, p. 35.

performativos, desde muchos puntos de vista, forman parte del conjunto de las “escrituras del yo” (quizás desde una mayor cercanía con la novela autobiográfica).

3.3.1. Testimonio, experiencia y autoficción

A nivel testimonial o de denuncia —y, por lo mismo, de fuerte identificación entre el yo del discurso y el autor— se destaca la obra de Jorge Semprún (1923) *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001), en la que narra sus experiencias en el campo de concentración de Buchenwald.²²⁹ Sus reconocidas *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), por otro lado, son novelas que surgen luego del distanciamiento del rol político que ocupó el autor y que apelan a la reconstrucción de ese “otro” que fue durante la clandestinidad (utilizando para ello su alias como clave de identidad sobre la que reconstruir el recuerdo). En todos los casos, la literatura es el medio escogido para presentar al lector una “verdad”.²³⁰

Por contrapartida, algunas “escrituras del yo” no reclaman una identificación nominal entre autor y narrador sino que se basan en el despliegue que ofrece la confusión paratextual, apelando a la construcción estilística antes que a la introspección. Este es el caso de *Contra Paraíso* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) y *Jardín de Villa Valeria* (1996), de Manuel Vincent (1936).²³¹ Como ejemplo de propuesta de lectura intermedia entre la plena identificación y la reconstrucción mítica de la infancia

²²⁹ Esta obra de Semprún no solo supone una visión alternativa a la mayoría de testimonios en torno a la realidad del campo de concentración —por varias veces en el relato se ve en la necesidad de defender la autenticidad de sus experiencias— sino que a su vez su texto fusiona testimonio y estructuración narrativa, reflexionando sobre estos aspectos a un nivel metalingüístico: “A veces invento personajes. O en mis relatos les doy nombres ficticios, aunque ellos sean reales. Las razones son diversas, pero dependen siempre de necesidades de carácter narrativo, de la relación que hay que establecer entre lo verdadero y lo verosímil”, Jorge Semprún: *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 222.

²³⁰ “El narrador de *La escritura o la vida* sostiene que solamente a través del artificio se consigue transmitir parcialmente la verdad del testimonio”, Mirtha Laura Rigioni: “La exclusión y la guerra en relatos de Goytisolo, Muñoz Molina y Semprún” en María Carmen Porrúa (editora): *Sujetos a la literatura. Instancias de subjetivación en la literatura española contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, p. 99.

²³¹ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* p. 176.

—a partir de la crónica que busca recuperar la imagen materna— pueden mencionarse los textos de Francisco Umbral (1932) *El hijo de Greta Garbo* (1977) y *Las ánimas del purgatorio* (1982).²³² Asimismo, otro ejemplo de relato de infancia que erige las claves de la ficcionalización en la cita del repertorio simbólico de la cultura populares la novela de Julio Llamazares (1955) *Escenas de cine mudo* (1994), un texto donde el rescate del pasado depende tanto del paisaje leonés y la sociedad minera como del archivo cultural que refleja la música y el cine que se convocan en la obra.²³³ Por contrapartida a esta forma de dialogar con el pasado de posguerra que representa un texto como *El hijo de Greta Garbo*, en *Finalmusik* (2007), Justo Navarro (1953) hace ingresar elementos fantásticos en el marco de circunstancias históricas reconocibles para el lector, fusionado con este gesto la memoria personal, la Historia y la fantasía.²³⁴ A su vez, dentro de este esquema general de ir en busca del pasado a partir de elementos contextuales puede ubicarse la novela *El día que murió Marilyn* (1969/1998), de Terenci Moix (1942), que hace del cine y sus íconos los catalizadores de la memoria generacional, apelando muchas veces al formato melodramático, pero también desde un esquema confesional que se manifiesta más explícitamente en otros textos del autor como *El cine de los sábados* (1990), *El beso de Peter Pan* (1993) o *Extraño en el paraíso* (1998).²³⁵ Por su parte, a través de un juego metaficcional,²³⁶ Marcos Ordóñez

²³² “La figura de la madre, o mejor, su ausencia, está comprendida en *Las ánimas del purgatorio*, la habitación de un enfermo adolescente por la que desfilan sueños y realidades, cuadros y personas, recuerdos y escenas presentes”, Rosa María Pereda: “Francisco Umbral: ‘Entre la crónica del presente y la memoria del pasado estoy yo’”, *El País*, Madrid, 25/05/82, citado de http://elpais.com/diario/1982/03/25/cultura/385858801_850215.html (consultada realizada 10/10/14).

²³³ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* p.187. Algunos elementos de la cultura popular también están presentes de forma muy arraigada en la obra de Levrero. Como se verá más adelante, el tango o las literaturas de género (policial o ciencia ficción) son puntos de apoyo sobre los que el yo del discurso construye la identidad.

²³⁴ *Ibid.* pp. 191-192. Este texto es otro de los ejemplos de la fusión entre estrategias documentales y literatura autoficcional (el disparador de las asociaciones y los recuerdos son fotografías de familia), donde el yo subjetiva la experiencia colectiva al tiempo que da cuenta de una época y una cultura específica (la de los pueblos mineros de León durante la posguerra).

²³⁵ “[...] Juan Goytisolo, Terenci Moix o Carlos Castilla del Pino representarían otra tendencia de línea francesa más arriesgada confesionalmente” Susana Arroyo: *La autoficción: entre la autobiografía y el*

(1957) recurre a una serie de referencias cinematográficas para desplegar *Una vuelta por Rialto* (1994).²³⁷ Otro texto en el que la propia biografía es la pauta que da inicio a la ficción es *El hermano bastardo de Dios* (1984) de José Luis Coll (1931)²³⁸ o el caso de la “autobiografía vergonzosa” que constituye la antología de memorias *La novela de la memoria* (2010), de José Manuel Caballero Bonald (1926), donde el relato autobiográfico es enmascarado a través de los paratextos que buscan inscribir la obra en el género novelesco.²³⁹

En esta línea, otro ejemplo de registro en tiempo real u obra en proceso (en tanto novela de la propia vida o diario que se convierte en ficción cuando la realidad alcanza los límites del deseo y la imaginación)²⁴⁰ son los muchos volúmenes que componen *Salón de los pasos perdidos (Una novela en marcha)*, de Andrés Trapiello (1953). Un extensa obra en proceso inaugurada por *El gato encerrado* (1990), un claro ejercicio de reflexión metaliteraria donde lo cotidiano y aparentemente banal se apodera del texto, postergando siempre la escritura de la novela anhelada (en este sentido, comparte varias cosas de *La novela luminosa*, de Mario Levrero). En la otra orilla estilística del registro sencillo del presente, en *Estatua con palomas* (1994), Luis Goytisolo (1935) expande

ensayo biográfico. Límites del género [tesis doctoral], Madrid, Universidad de Alcalá, 2011, p.68, citado de <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/16941> (consulta realizada 05/10/14).

²³⁶ Son múltiples las estrategias metaficcionales que pueden reconocerse en las escrituras del yo contemporánea, pero vale la pena mencionar el recurso específico de hacer convivir la ficción novelesca con una especie de exhibición del proceso creador. En este sentido, un ejemplo puede ser *La velocidad de la luz* (2005), de Javier Cercas, son las reflexiones en torno a la escritura de la novela que se intercalan permanentemente a lo largo de toda la historia sobre la guerra de Vietnam que refiere el texto. Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* p. 198.

²³⁷ *Íbid.* p. 255.

²³⁸ *Íbid.* p. 241.

²³⁹ *Íbid.* p. 251.

²⁴⁰ “La novela [la “novela en macha” que conforman el conjunto de volúmenes] que sale es rara, inventada, distinta, y en la que ha ido tomando prestado de donde le ha convenido al proyecto en marcha y libre. El narrador fabula dentro de lo real, o dentro de lo que cabe en las apariencias de un diario, y además se deja tentar por otras formas novelescas que le caben en un formato tan caprichoso y tan abierto como es normal en la novela, y por eso acude a veces a recursos de la novela de clave, de la crónica malévola, del aforista melancólico, del ensayista literario, del lírico fundamental o el memorialista estricto... Todo lo filtra una pieza madre: la voz que bascula entre la primera y la tercera persona, y se ha hecho dueña de la mirada que traduce ese tono genuinamente suyo, hecho de lealtad a las manías de un tono y una voz que el lector identifica menos con Trapiello que con un personaje construido con armas novelescas”, Jordi Gracia: “La novela sin enredo”, *El País*, Madrid, 13/03/2004, citado de http://elpais.com/diario/2004/03/13/babelia/1079139019_850215.html (consulta realizada 10/11/14).

los límites de la autoficción al permitirse un ejercicio experimental que instala la rememoración autobiográfica en la estructura de una novela latina “escrita” por Tácito.²⁴¹

A la par de estos juegos que llevan a sus extremos las posibilidades de escribir sobre la propia identidad desde diversos planos imaginativos, la figuración del yo no siempre se sustenta en mecanismos de identificación nominal o en la utilización de alter egos que vehiculen la figura de un yo homogéneo y susceptible de ser asociado con la figura del autor. Contario a lo que se podría esperar de una autobiografía tradicional, el repertorio de recursos de la autoficción posibilita la aparición de “escrituras del yo” que no se sustentan en una voz monológica sino que viabilizan la ocurrencia de “voces diferentes” que pueden reflejar tanto la fragmentación de la personalidad como la huella de los ancestros en la constitución del propio yo. Juan José Millás (1946) en *Volver a casa* (1990), por ejemplo, desdobra la práctica de la autofiguración tomando como eje el intercambio de personalidades que le permite la dinámica que surge entre los personajes “Juan” y “José”, dos hermanos gemelos.²⁴² En *El inútil de la familia* (2005), Jorge Edwards (1931) ofrece un ejemplo de la construcción de la voz personal a través de la fusión con las voces de sus familiares célebres y cuya imagen mítica es de dominio público (en particular, Jorge Edwards Bello y el mismísimo Andrés Bello).²⁴³ Asimismo,

²⁴¹ “[...] Goytisolo rechaza las similitudes familiares para apostar por la afinidad humana en contextos culturales paralelos, sean éstos generacionales o transgeneracionales. La conciencia que reflexiona en *Estatua con palomas* encontrará el sentido del hombre en los valores auténticos, que no son precisamente los dictados convenidos que históricamente configuran al sujeto en cada cultura; más bien al contrario, frente a estos condicionantes sociales, la búsqueda de los valores atemporales del ser humano aparece como un hallazgo de lo originario, una especie de Reserva donde el individuo puede liberarse de las variables codificaciones que adopta la cultura a la que pertenece”, Alicia Molero de la Iglesia: “Figuras y significados de la autonovelación”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006, citado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> (consulta realizada 10/11/14).

²⁴² Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* p. 241.

²⁴³ “Hace tiempo que Jorge Edwards buscaba novelar la vida de este personaje rebelde y perdedor, hasta que encontró la mejor fórmula posible: contar su historia como si contara la suya propia. O, más bien, hacer de su historia un relato del artista chileno agonista en el que cualquier lector, atrapado por la pasión del cuento, pudiese quijotesicamente batir ya no gigantes sino enanos, más terribles de vencer”, Julio

en un texto en que la figuración del yo se construye desde la plena identificación autorial, desarrolla una instancia de comunicación que se convierte en denuncia: *Persona non grata* (1973), una obra que reflejaba los problemas políticos de la Cuba castrista de los '70.

La intertextualidad que en cambio se propone tender puentes (basados en semejanzas, contradicciones o reescrituras) entre textos autoficcionales y las autobiografías declaradas de los autores apela a formas de identificación que construyen un universo de significado a partir de un archivo preciso y acotado, como ocurre en *La otra Sonia* (1987) de Sonia García Soubiret (1957).²⁴⁴ En esta línea de construcción de un archivo autobiográfico que luego sirve de intertexto a la literatura autoficcional puede leerse también la obra de Jesús Pardo (1927) *Autorretrato sin retoques* (1996), un texto que resignifica la tetralogía de obras de cuño autobiográfico que lo preceden y con los que dialoga en forma constante.²⁴⁵

Una vez más, la frontera difusa entre ficción y autobiografía involucra un horizonte de comunicación cuya performance puede conllevar las más variadas reacciones de los lectores, en especial, de aquellos que se encuentran representados como personajes de los textos. En *Penúltimos castigos* (1983), por ejemplo, Carlos Barral (1928) expone en detalle su disputa con su colaborador editorial Francisco García o responde al libro de Félix de Azúa (1944) *Historia de un idiota contada por el mismo* o *El contenido de la felicidad* (1986) —donde se ofrece una imagen ridiculizada de Carlos Barral— a través del texto *Cuando las horas veloces* (1988).²⁴⁶ Esta serie de autoficciones se comportan como “acciones” y “reacciones” (algunas literarias, otras

Ortega: “El hombre que ríe”, *El país*, Madrid, 08/01/2008, citado de http://elpais.com/diario/2005/01/08/babelia/1105144752_850215.html (consulta realizada 08/11/14).

²⁴⁴ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* p. 184.

²⁴⁵ *Íbid.* p. 243.

²⁴⁶ *Íbid.* pp. 214-215.

judiciales)²⁴⁷ y revelan todo el poder performativo de la literatura, su capacidad de “intervenir” activamente en el mundo. En esta línea, e otro ejemplo célebre es el ya mencionado caso de Mario Vargas Llosa con *La tía Julia y el escribidor*, que suscitó la respuesta (al libro de Vargas Llosa y a las producciones televisivas derivadas del texto) *Lo que Varguitas no dijo* (1983), de Julia Urquidi (1926). El cierre provisorio a este circuito dialógico e intertextual lo ofrece *Pez en el agua* (1993), las memorias en las que Vargas Llosa exterioriza (desde el “pacto de lectura” autobiográfico) una serie de elementos que ostentan grandes coincidencias con los expuestos en su antigua novela y responden al libro de Urquidi, asumiendo y reconociendo algunos eventos que constituyen una “añadidura” ficcional.²⁴⁸

Una variante a las crónicas de viaje mencionadas previamente en este capítulo la compone *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie* (1993) y su complemento *El sitio de los sitios* (1995), de Juan Goytisolo (1931) —cuya andadura por las escrituras del yo va más allá de su reconocida *Coto vedado* (1985)—. En estas obras a partir de la cruda experiencia de la guerra y de cómo el yo registra, rememora e intenta sobreponerse a las consecuencias anímicas de la violencia, Goytisolo extrapola al conflicto de la ex Yugoslavia su visión personal de los conflictos étnicos y culturales. Temas ya abordados desde la perspectiva española en obras como *Señas de identidad* (1966) o *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970), textos en los que la autofiguración surge a partir del cuestionamiento de la relación entre el individuo y la

²⁴⁷ “Además del factor de prestigio literario o de calculada estrategia de confusión, la utilización de la etiqueta de ‘novela’ obedece muchas veces al deseo del autor de evitar o escapar a las posibles consecuencias de una demanda judicial [...]”, *ibid.* p. 261. Más allá de las consecuencias legales, el estatuto de la autoficción supone una posibilidad de ampliar la vida a través del arte: “[...] no está de más advertir algo básico respecto al especial estatuto intencional de la autoficción, como es el hecho ineludible de que, al contrario que el del autobiógrafo, el objetivo del novelista está en hablar de sí mismo sin responsabilizarse por ello del enunciado; así como que la autonovelación supone una fórmula ideal de continuar la vida en el arte, en cuanto que le ofrece al autor la posibilidad de narrarse de diferentes maneras, a través de una selección de sus dimensiones personales o desde distintas perspectivas, sean éstas de carácter histórico o imaginario”, Alicia Molero de la Iglesia: “Figuras...” *op. cit.* <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> (consulta realizada 10/11/14).

²⁴⁸ *Íbid.* pp. 262-264.

comunidad nacional de la que forma parte.²⁴⁹ Asimismo, la idea de conocer el país que se visita a partir de una visión que tiene en el lugar de origen la referencia ineludible a la se contrapone la nueva experiencia adquiere,²⁵⁰ en el caso de Carmen Laforet (1921) en *Paralelo 35* (1967), una clara perspectiva de género. En la obra se compara continuamente el rol de la mujer en la sociedad española de su época con la mujer de la sociedad norteamericana que registra en su viaje.²⁵¹ La autofiguración cruzada por la clave de género a nivel social tanto como familiar aparece representada también en textos como *La loca de la casa*, de Rosa Montero (1951),²⁵² o *Un calor tan cercano* (1997), de Maruja Torres (1943).²⁵³ Algunas otras obras que atestiguan la eclosión del fenómeno autoficcional en las letras españolas son: Manuel Vilas (1926), *Dos años felices* (1996); Juan Antonio Masoliver Ródenas (1939), *La puerta del inglés* (2001); Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado* (2005); Vicente Verdú, *No ficción* (2008); Marta Sanz (1967), *La lección de anatomía* (2008); Soledad Puértolas (1947), *Cielo*

²⁴⁹ “Goytisolo [...] establece también una analogía entre el vilipendio y la animalización de los moriscos y los judíos en España durante los siglos XV a XVII y la actitud de los nacionalistas serbios ante los musulmanes en Bosnia, posiciones que compartirían, para el escritor, el mismo ideal de ‘purificación y limpieza’ étnica. La crítica de este ideal es frecuente en textos anteriores del autor a partir de los años 70, sobre todo en alusión a España, cuya cultura híbrida o mestiza valora y defiende oponiéndose a los viejos mitos sobre la limpieza de la sangre castellana [...]”, Mirtha Laura Rigioni: “La exclusión y la guerra en relatos...” *op. cit.* p. 95. Junto con el ya mencionado Jorge Semprún, este artículo ofrece la perspectiva de la experiencia personal que se integra a la obra de Antonio Muñoz Molina tomando en cuenta especialmente *Sefard* (2001) y *Ardor guerrero* (1995).

²⁵⁰ Este ejercicio de confrontar las características del nuevo lugar con el de origen permite la lectura, en clave de género, del cronotopo de la obra: “La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”, Mijail Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

²⁵¹ “Si tenemos en cuenta que estas crónicas de viaje plantean operaciones de lectura y escritura, podremos entender este texto desde la perspectiva de una práctica discursiva con un fuerte contenido ideológico, donde se verifica la pregunta clave que cuestiona el rol del sujeto que (se) mira a partir de los otros: ¿qué implican estos trayectos y las miradas que los cruzan? ¿Cómo se lee la doble condición de extranjería (la de mujer y la de mujer española) desde esos recorridos?”, Adriana Minardi: “Lecturas de la clausura/cartografías de la libertad. Subjetividad y diseño del progreso en *Paralelo 35* de Carmen Laforet”, en Carmen Porrúa: *Sujetos a la literatura. Instancias de subjetivación en la literatura española contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008 p. 70.

²⁵² Al igual que en otros casos mencionados, la fusión entre documentos y el vestíbulo paratextual de la novela (entre otros elementos) permiten la lectura autoficcional de esta obra: “Del mismo modo, Rosa Montero utilizará una foto de su propia infancia para ilustrar la portada de *La loca de la casa*, y puesto que esta particularidad podría pasar por alto a los lectores, la propia narradora se encargará, a lo largo de la novela, de mencionar en qué circunstancias fue tomada dicha foto y cuál es el profundo simbolismo que esta imagen guarda para la autora”, Susana Arroyo: “*La autoficción...*” *op.cit.* p.154.

²⁵³ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo...* *op. cit.* p. 257-258.

nocturno (2008); Félix Romeo (1968), *Amarillo* (2008); Juan Cruz Ruiz (1948), *Muchas veces me pediste que te contara esos años* (2008); Marcos Giralt Torrente (1968), *Tiempo de vida* (2010); Rafael Argullol (1949), *Visión desde el fondo del mar* (2010); o del ya mencionado Félix de Azúa, *Autobiografía sin vida* (2010).²⁵⁴

Tanto a nivel global como en el ámbito hispanoamericano, las “escrituras del yo” han cobrado un protagonismo que, como se verá a continuación, no excluye el contexto literario uruguayo y tiene en Mario Levrero a uno de los exponentes más representativos. Asimismo, ya desde sus primeras publicaciones, Levrero fue asociado a una línea alternativa a la literatura hegemónica de su tiempo que, como veremos, traía inscrita ya la marca de la posmodernidad.

²⁵⁴ Susana Arroyo: *La autoficción... op. cit.* p. 138. Para una bibliografía más extensa y detallada de las obras consideradas por Manuel Alberca como autoficcionales consultar el apéndice “Esbozo de inventario: autoficciones españolas e hispanoamericanas (1898-2007)”, en su libro *El pacto ambiguo... op. cit.* pp.301-307.

4. Ubicación contextual de Mario Levrero

Cuando empecé a escribir no tenía, prácticamente, ninguna formación literaria. Y en la actualidad muy poco más. Kafka y Carroll quizás me hayan influido. Recuerdo que una vez me señalaron, atinadamente, influencias pictóricas de Ieronimus Bosch, pintor surrealista del siglo XVI. Fue válida esa observación. Siempre la tengo presente.

Mario Levrero²⁵⁵



*Extracción de la piedra de la locura (1475-1480), Hieronymus Bosch (1450-1516).*²⁵⁶

²⁵⁵ En entrevista de Enrique Estrázulas: “Los talleres del eterno rigor” [publicada originalmente en el diario *El día*, Montevideo, 26/03/77], en Elvio Gandolfo: *Un silencio... op. cit.* p. 13.

A lo largo de este capítulo se analizará la evolución y el cambio de la relación entre el realismo, inicialmente canónico, y las diferentes expresiones de lo “raro”, en tanto alternativas estéticas que luego ocuparán un lugar central dentro del contexto de la cultura uruguaya contemporánea. Si bien esta dialéctica puede ser entendida a partir de las tensiones inherentes al surgimiento de una nueva “generación”²⁵⁷ de escritores cuyos valores entran en conflicto con los de los escritores ya instalados en el *campo intelectual*,²⁵⁸ la relevancia del factor etario estará siempre supeditada a la dinámica de polisistemas que se disputan el centro y la periferia del repertorio cultural.²⁵⁹ Es decir, más allá de la fecha de nacimiento o la coincidencia del momento de la vida en que algunos escritores comienzan a publicar (y sin atribuir condicionantes deterministas a los factores sociales que sirven de contexto a estas producciones), se tomarán en cuenta

²⁵⁶ En realidad, el cirujano de esta tabla de El Bosco no extrae la piedra que la tradición popular asociaba a la locura sino un tulipán lacustre (símbolo del dinero que el médico ganará con su intervención). Pilar Silva: *El Bosco y la pintura flamenca del siglo XV*, Madrid, Fundación Amigos del Prado, 2011, p. 53. Lo que pone en evidencia el cuadro tiene que ver entonces con el peligro de ponerse en manos de médicos y no con la locura, algo que Levrero suscribe plenamente en su obra (si se toma en cuenta su alta estima por el rol social del loco y su, digamos, “escaso aprecio” por los médicos).

²⁵⁷ José Ortega y Gasset ya cuestionaba el uso del término como mera distinción etaria y hacía hincapié en las formas de relacionarse con la ideología imperante: “Cuando el pensamiento se ve forzado a adoptar una actitud beligerante contra el pasado inmediato, la colectividad intelectual queda escindida en dos grupos. De un lado, la gran masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida; de otro, una escasa minoría de corazones de vanguardia, de almas alertas que vislumbra a lo lejos zonas de piel aún intacta”, en José Ortega y Gasset: *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 55. Asimismo, a partir del concepto de “generación”, Julián Marías señala también la importancia de abordar la dinámica de tensiones y asimilaciones resultante de la coexistencia de modelos de pensamiento que se disputan la hegemonía: “La pluralidad y el dinamismo se introducen, pues, en un momento del tiempo, en lo que parecía un corte estático de la movilidad histórica. 1800 no es una fecha: son cuatro fechas distintas [la de los “supervivientes” de los antiguos valores; los que están en el poder; la oposición; los jóvenes que anticipan los nuevos valores], coexistentes e implicadas en una forma activa. No hay en rigor movimiento, sino lo que lo condiciona y lo hace posible: un sistema de tensiones, de fuerzas actuantes: el movimiento no se puede componer con reposos, sino que se origina de la interna distensión, de la constitutiva inestabilidad de toda situación histórica. Esta tensión, descubierta al poner de relieve la multiplicidad de las generaciones, pone en marcha la historia”, en Julián Marías: *El método histórico de las generaciones*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1949, p. 182.

²⁵⁸ “[...] la estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su posición en esta estructura y por la autoridad más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida a árbitro, de la competencia por consagración y la legitimidad intelectuales”, Pierre Bourdieu: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002, p.31.

²⁵⁹ Even-Zohar: *Teoría de los polisistemas... op. cit. pássim.*

la postura de “continuidad o ruptura”²⁶⁰ frente a los valores hegemónicos que sus obras ostentan. En este sentido, prestar atención a los intereses de los diferentes grupos más que, por ejemplo, a su edad, es uno de los factores que permiten comprender la validación de la obra de Mario Levrero que han hecho las “nuevas generaciones” o, más precisamente, los grupos de escritores que proponen nuevos modelos estéticos.

Asimismo, este corrimiento del eje estético hacia nuevas formas expresivas puede ser entendido en el marco del cambio de paradigma caracterizado por el pasaje de los valores de la modernidad a la posmodernidad. Rastrear el posicionamiento de Mario Levrero desde una lectura sincrónica permite rastrear tanto las variantes estéticas que acompañan la evolución de su obra como las diferentes lecturas de la que fue objeto.

4.1. En el nombre de la madre

Jorge Mario Varlotta Levrero nació en el 23 de enero de 1940. Pasó sus primeros años en el barrio Peñarol, una zona periférica de Montevideo y con gran población obrera, antes de mudarse a la zona céntrica que ya se había asentado en su psique como el lugar al que partía su padre a desempeñarse como dependiente de la afamada tienda London-París. La simbología que adquiere París en su obra, por tanto, tiene un origen remoto y fue desarrollada mucho antes de visitarla y se convierte en “el paisaje de muchos episodios y la traducción urbanística de sentimientos, temores y actitudes”.²⁶¹ Así también ocurre con la idea de la búsqueda de un centro, de una ciudad, que queda pautada en forma muy prematura como un mecanismo de exploración del propio yo y

²⁶⁰ En este sentido, José Ortega y Gasset habla de épocas “cumulativas”, cuando las nuevas generaciones refuerzan los valores legados del pasado, y de épocas “eliminadoras o polémicas”, cuando las nuevas generaciones buscan imponer los valores propios por encima de los heredados. En José Ortega y Gasset: *El tema de nuestro... op. cit.* p. 60.

²⁶¹ Juan Carlos Mondragón: “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, p. 71.

su relación con el contexto.²⁶² Un soplo al corazón tempranamente detectado determinó que se le diagnosticara quietud y lo exoneró de asistir a clases durante un breve período de su infancia;²⁶³ ya desde sus primeros años, por tanto, esta dolencia le sirvió de excusa para desarrollar su pregonado gusto por la contemplación.²⁶⁴ Se ganó la vida como guionista de cómics, colaborador de revistas humorísticas y llegó a ser editor de una revista de juegos de ingenio. Alvar Tot, Safanor Rigby, Carlos Nicole, Lavallega Bartleby y Tía Encarnación²⁶⁵ son algunos de los seudónimos que atestiguan su pasaje por estas actividades. Por su parte, la elección de su segundo nombre y del apellido materno para firmar sus libros o los cuentos que fue publicando en diferentes revistas se debió a sus suspicacias en torno a la manera en que la hipercrítica generación del '45 uruguayo podía llegar a recibir la obra literaria de un hombre que se dedicaba al humor.

Si bien ganó fama por su tendencia al aislamiento y la soledad —cuando no la reclusión en los diferentes apartamentos que habitó—, motivos tanto económicos como sentimentales lo llevaron a dejar Montevideo en reiteradas ocasiones, desplazándose a ciudades uruguayas como Piriápolis (donde escribió *La ciudad* bajo la tutela de su amigo el artista plástico Tola Invernizzi²⁶⁶) o Colonia del Sacramento²⁶⁷ (donde escribió

El discurso vacío y dio comienzo a su actividad como coordinador de talleres literarios

²⁶² “P.R.: Parece que el London-París es la primera imagen del caos, del laberinto y de la soledad colectiva que percibiste en tu vida, así se infiere de ‘Alice Springs [...]’ y de ‘Todo el tiempo’. ¿Qué opinás al respecto?”

M.L.: Es cierto; el ‘London-París’, pero también ‘el centro’, dos expresiones sin significación, llenas de misterio, con que respondían a mi pregunta permanente de dónde estaba mi padre [...]”, entrevista a Mario Levrero de Pablo Rocca: “Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* p. 93.

²⁶³ *Ibíd.* p. 92.

²⁶⁴ “‘Mi padre no quería que escribiera; le parecía cosa de homosexuales’. El único estímulo creativo que recuerda fue el soplo al corazón que lo postró en cama durante su infancia”, Mario Levrero citado por Juan Bautista Duizeide: “El que susurra en la oscuridad”, suplemento *Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 24/02/02, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-42-2002-02-25.html> (consulta realizada 29/01/15). Como se verá más adelante, la actividad literaria para Levrero estaba vinculada con las posibilidades de desarrollar el *ánima* junguiana (el componente femenino del ser), lo que suponía una disputa con el *ánimus* junguiano (el componente masculino del ser).

²⁶⁵ Pablo Rocca: “Formas del espionaje...” en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* p. 109.

²⁶⁶ José Luis Invernizzi (1918-2001) fue un destacado artista plástico uruguayo.

²⁶⁷ En Alberto Oreggioni: *Nuevo diccionario de literatura uruguayo* [Vol. L-Z. Entrada “Varlotta, Jorge”, a cargo de Milton Fornaro], Montevideo, Banda Oriental, 2001, p. 289.

junto a Helena Corbellini²⁶⁸). Vivió también algunos períodos de su vida fuera de Uruguay: en 1969 se desplazó a la ciudad argentina de Rosario, donde residía su amigo el escritor y periodista Elvio Gandolfo, y comenzó a colaborar con la revista humorística *Misia Dura*;²⁶⁹ en 1972 vivió algunos meses en Burdeos, Francia (una estancia que tuvo fuertes repercusiones en su obra literaria); y en 1985 viajó a Buenos Aires y permaneció allí durante tres años (lugar donde escribió “Diario de un canalla”, obra que continuó su andadura autoficcional iniciada con el todavía inédito manuscrito de *La novela luminosa*).²⁷⁰

Al final de sus días, ya definitivamente instalado en Montevideo, se dedicó en forma esporádica y por un breve lapso a la reseña literaria, a escribir una columna “periodística” en una revista cultural que se constituyó en una síntesis de su nueva modalidad discursiva —además de poner fin a su categoría de escritor de culto y hacerlo un personaje popular— y a impartir talleres literarios tanto virtuales como presenciales que se convertirían en el ámbito de materialización de sus nociones tanto literarias como

²⁶⁸ Helena Corbellini (1959) es una escritora y crítica literaria que ha dedicado numerosos ensayos a la obra de Mario Levrero.

²⁶⁹ Pablo Rocca: “Formas del espionaje...” en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* pp. 95-97. Inicialmente, la obra de Mario Levrero fue apareciendo en revistas de escasa circulación o colecciones cuyos contenidos alternativos a la sensibilidad de la época (por ejemplo, la colección de “Literatura diferente” donde apareció su novela *La ciudad* en 1970) condicionaban su difusión y muchas veces también llevaron a la asimilación indiscriminada de su obra a dichos contenidos, como ocurre con la adscripción general de sus textos al género de la ciencia-ficción (precisamente, la primera reedición de *La ciudad*, de 1977, publicada por *Entropía*, apareció en una colección denominada “Biblioteca de Ciencia Ficción y Fantasía”). Algunas de las revistas de las que formó parte Levrero son la mencionada *Misia Dura*, que contó con la participación de Cuque Sclavo, Ruben Gindel, Carlos Casacuberta y con la colaboración esporádica de Jaime Poniachik, Ruben Kanalestein y Elvio Gandolfo; la revista *Señal* (donde, por ejemplo, publicó su primer relato, “Historia sin retorno n° 2”, en 1966); *Los Huevos del Plata* (donde publicó como separata su primer relato, *Gelatina*, en 1968); *Maldoror*, integrada por Lucien Fleury y Carlos Pelegrino (donde anticipó un fragmento de su novela *París*, en 1972); *El Lagrimal Trifurca*, dirigida por Elvio Gandolfo (donde aparecen el “positivo” y el “negativo” de “La máquina de pensar en Gladys”, en 1968); *El péndulo* (donde publicó *El Lugar*, en 1982). Estos son solamente algunos de ejemplos de su participación en revistas y que muestran a Levrero como parte de un circuito “subterráneo” y heterogéneo que, si bien no se presta a generalizaciones, conforman el cuerpo común de la literatura periférica del Río de la Plata. Para una detallada y precisa cronología de las publicaciones de Mario Levrero hasta 1992 es ineludible consultar la “Bibliografía” realizada por Pablo Rocca para la edición de Mario Levrero: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, Montevideo, Arca, 1992, pp. 81-127.

²⁷⁰ Pablo Rocca: “Formas del espionaje...” en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* p. 104.

espirituales, el escenario donde terminaría de espectacularizarse el mito Levrero. En sus últimos años, ganó una Beca Guggenheim con el objetivo de terminar de escribir su *Novela luminosa*, publicada en el 2005, luego de su muerte ocurrida el 30 de agosto de 2004.

4.2. Un raro no tan raro durante los '60 y '70

La tantas veces mentada “rareza” levreriana parte de la cartografía generacional que el crítico Ángel Rama realizó en torno a las nuevas voces que comenzaban a manifestarse en la literatura uruguaya durante la década del '60, aún antes de que Mario Levrero publicara su primera obra, *Gelatina* (1968). Es decir, en *Aquí. Cien años de raros*, publicado en 1966, Rama confeccionó un mapa detallado en nombres y motivos literarios en el que luego vendrían a instalarse las primeras producciones de Levrero respondiendo a la perfección a las coordenadas teóricas sugeridas por el crítico uruguayo. Estos lineamientos críticos que pronosticaban aspectos de la obra de Levrero no eran el resultado de la casualidad, sino que nacían de la toma de conciencia de la bifurcación con respecto al realismo imperante que significó en el contexto uruguayo la aparición de un conjunto de obras signadas por el vector aglutinante de la “imaginación”. Una especie de “epifenómeno” del motor central ideológico de la literatura naturalista de aquellos años y que, lenta y casi subrepticamente, fue refundando “los modos artísticos de captar una realidad”²⁷¹ pautada por la inestabilidad política, el desequilibrio económico y la ruptura social²⁷² hasta imponerse como la

²⁷¹ Rómulo Cosse: *Fisión literaria: narrativa y proceso social*, Monte Sexto, Montevideo, 1989, pp. 18-20.

²⁷² *Ibíd.* pp. 139-140. Para Cosse, la literatura que hace eclosión en los '60 es un catalizador de la crisis de paradigmas socioculturales que vive la sociedad uruguaya y se expresa en la aparición de lo extraño y fantástico a nivel temático así como en la utilización a nivel formal de ciertos procedimientos narrativos

mirada preponderante. Porque las obras “imaginativas” de este período suponían una ruptura con la línea literaria realista que tenía orígenes profundos y antiguos en el naturalismo del siglo XIX, pero estas nuevas prácticas escriturales no se erigían meramente desde las claves de un movimiento parricida sino que establecían lazos con una tradición —marginal, es cierto, pero identificable— que abarcaba las experiencias modernistas²⁷³ y vanguardistas de principios del siglo XX en el Río de la Plata, proyectaba diversos ecos cosmopolitas que se hacían reconocibles en Hispanoamérica y que en Isidore Ducasse (1846), el Conde de Lautréamont, tenía al sombrero iniciador de la genealogía subterránea de la literatura uruguaya²⁷⁴ que comenzaba a salir de su ostracismo.²⁷⁵ En este sentido, otras figuras como las de Julio Garmendia (1898),²⁷⁶ Jorge Félix Fuenmayor (1885)²⁷⁷ y los mencionados Macedonio Fernández y Felisberto

(el montaje, el uso de un lenguaje alegórico, etc.) que difuminan el sentido resquebrajando la linealidad argumental y rompiendo con la causalidad natural.

²⁷³ La utilización por parte de Ángel Rama del término “raros” parte del conocido texto de Rubén Darío, *Los raros*, en el que —a partir de su canon personal de genios marginales— unió indefectiblemente la imagen del artista a los conceptos de “torre-marfilismo”, “dandismo” y “malditismo”. La vida y la obra sintetizados en una misma estética es el esquema de aproximación a los artistas propuesto en el libro de Darío y no deja de ser sugerente esta perspectiva a la hora de abordar la autofiguración leverriana —no ya su biografía, desde luego— y su recepción productiva.

²⁷⁴ Ángel Rama. *Aquí... op. cit.* p. 8.

²⁷⁵ Uno de los críticos en tomar en cuenta estos lazos a la hora de abordar los primeros estudios de la obra de Leverero fue Pablo Fuentes, quien ofrece un excelente resumen de la genealogía vanguardista propuesta por Rama: “Esta corriente está influenciada por la literatura vanguardista de principios de siglo (Kafka, Joyce, Faulkner) y reconoce como primer antecedente la obra del franco-uruguayo Lautréamont, pasa por Horacio Quiroga adquiriendo un perfil más definitivo en la década del ‘40 con Felisberto Hernández, Armonía Somers y José Pedro Díaz, entre otros, y tiene su culminación (hasta ahora) en autores como Marossa [sic] Di Giorgio, Luis Campodónico, Mercedes Rein y Mario Leverero”, Pablo Fuentes: “El relato asimétrico”, citado de la versión digital de la edición de Mario Leverero, *Espacios Libres*, Puntosur editores, Buenos Aires, 1987, p. 157. En <https://es.scribd.com/doc/22828514/LEVRERO-MARIO-Espacios-Libres> (consulta realizada 03/01/15).

²⁷⁶ Ángel Rama reseña la evolución de la obra de Salvador Garmendia desde su tratamiento de lo urbano a partir de una óptica atravesada por lo siniestro e irreal hasta sus novelas abocadas a la reflexión metaliteraria en torno al impulso creativo y la plasmación de la memoria. Algunas de estas novelas, como *La mala vida* (1968), *Los pies de barro* (1973) y *Memorias de Alta Gracia* (1974), modulan su visión personal y subjetiva de la realidad entrelazándose en “un solo libro insistente y repetitivo que avanza por caminos indirectos y confusos hasta llegar a una culminación representada por la recuperación plena, aunque no por ello menos fragmentaria, de la infancia”, en Ángel Rama: *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975 p. 145.

²⁷⁷ En un contexto signado por la literatura realista de tema rural, Félix Fuenmayor incursionó en la temática fantástica y su mirada distorsionada de la realidad sirvió de inspiración a escritores como Gabriel García Márquez. Su novela *Cosme* (1927) significó una renovación en las letras colombianas al hacer de lo urbano su principal foco de atención. Gustavo Bell Lemus: “Cosme o una introducción al siglo XX de Barranquilla”, revista *Huellas*, n° 4, Barranquilla, 1981, pp. 26– 29.

Hernández ²⁷⁸ conformarán el “canon alternativo” de la literatura fantástica hispanoamericana.²⁷⁹

Sin embargo, retomar una serie de gestos y motivos literarios enarbolados por la vanguardia histórica (sintetizados en la necesidad de establecer nuevas formas de relación entre la vida y el arte desde su “función pragmática, social y restauradora”²⁸⁰), significó la consabida paradoja vinculada a la ruptura y la tradición que en varias partes del mundo enfrentaron las producciones neovanguardistas de esta década y que desde la parodia o la cita prefiguraron su espíritu posmoderno. Como se verá más adelante, definir con precisión el horizonte paradigmático de recepción es crucial a la hora de abordar la ambigüedad autoficcional de la obra levrieriana y determina el potencial pragmático atribuible a sus inflexiones confesionales (que jamás aparecen dissociadas del humor), excluyendo cualquier radicalismo posmoderno que obture toda declaración no enfocada en la ironía nihilista. Más allá de esto, es de atender que si Ángel Rama fue capaz de anticipar la “rareza” de Levrero antes incluso de que publicara, se debió no a virtudes adivinatorias sino a la capacidad del crítico para diagnosticar un “espíritu de época” alternativo al imperante en el preciso momento de su gestación, porque, en palabras de Carina Blixen: “Rama, el crítico militante, al publicar *Cien años de raros* tal vez estuviera reivindicando y anticipando un espacio para lo diferente en una cultura de izquierda muy alineada”.²⁸¹

²⁷⁸ La importancia de Felisberto Hernández y de Armonía Somers como representantes de esta tendencia en la literatura uruguaya —y su estrecha vinculación con los textos levrierianos— amerita que sean tratados en un apartado propio. Asimismo, los estudios recientes en torno a las obras de estos desde la crítica vinculada a las escrituras del yo muestran una doble coincidencia con Mario Levrero que se puede reconocer tanto en su período imaginativo o fantástico como con su período autoficcional. Este trabajo se centrará especialmente en esta última etapa pero no por ello ignora las similitudes que existen en el recorrido de estos tres autores.

²⁷⁹ Jorge Olivera: *Intrusismo de lo real... op. cit.* p. 153.

²⁸⁰ Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 33.

²⁸¹ Carina Blixen: “Variaciones sobre lo raro”, en Valentina Litvan y Javier Uriarte (eds.): *Cahiers de LI.RI.CO*, n° 5: *Raros uruguayos: nuevas miradas*, París, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2010, p. 58.

El archivo de la literatura imaginativa quedó más claramente definido en la década siguiente, cuando Rama incluyó a Levrero en el corpus integrado por Jorge Onetti (1931) con *Cualquiercosario* (1967) y *Contramutis* (1969); Mercedes Rein (1930), *Zoologismos* (1967); Gley Eyherabide (1934), *El otro equilibrista y veintisiete más* (1967); Teresa Porzecanski (1945), *El acertijo y otros cuentos* (1967) e *Historia para mi abuela* (1970); Cristina Peri Rossi (1941), *Viviendo* (1963), *Los muertos abandonados* (1968), *El libro de mis primos* (1969) e *Indicios pánicos* (1970); o los expatriados pero no por eso desatendidos Ulalume González de León (1932) y Luis Campodónico (1931).²⁸² A este grupo vienen a sumarse las fantasmagorías de José Pedro Díaz (1921) en *Los fuegos de San Telmo* (1964); Luis S. Garini (1903) con *Una forma de la desventura* (1963) y *Equilibrio* (1966); la desmesurada prosa poética de Marosa di Giorgio (1932) que expresan *Historial de las violetas* (1965) y *Los papeles salvajes* (1971); Héctor Galmés (1933) con *Necrocosmos* (1971); la escatología y marginalidad de Julio Ricci (1920) en *Los maniáticos* (1970); los primeros indicios de la deslumbrante “ciencia-ficción de autor” que practicó Tarik Carson (1946) y que comienzan a manifestarse en *El hombre olvidado* (1970). Desde luego, este conjunto de producciones ponía su énfasis en diferentes temas a la hora de tratar lo fantástico, el humor y las atmósferas oníricas. Sobre las posibilidades de su aglutinación en un marco común, dice Rama:

Si se preguntara acerca de cuál es el punto que establece la coincidencia de tantos escritores con edades tan distintas, orígenes culturales tan varios, experiencias tan múltiples y disímiles, diría que debe buscársele en su discusión acerca de qué es la realidad en literatura, lo que fatalmente arrastra una desilusión acerca del “género literario” así como de las formas que lo determinan y las técnicas que lo codifican [...] La unidad sería entonces adversativa: todos coinciden en decretar inaceptable el género neorrealista que venía manejando la cuentística uruguaya.

²⁸² Ángel Rama: “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, en *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca, 1972, p. 226.

En cambio no hay coincidencia respecto a las cosmovisiones ni en cuanto a las formas que las manifiestan.²⁸³

La discrepancia con la representación de la realidad que imperaba en la época, las dudas en torno a las posibilidades de referir todo aquello que no estuviera signado por lo subjetivo se manifiestan a través de modelos expresivos dispares y muchas veces distanciados.²⁸⁴ Pero la ruptura de este grupo de autores no se limitó solo a la estética realista. Incluso, tomando en cuenta la producción literaria a nivel hispanoamericano, las innovadoras formas de referir lo “fantástico” a través de un paulatino deslizamiento de la realidad hacia lo extraño o insólito²⁸⁵ respondían a esquemas estéticos que Rama busca diferenciar claramente de lo que entiende por “literatura imaginativa”: una ausencia de reglas a la hora de explorar el universo subjetivo e inconsciente que lo llevan a hablar de “libertinaje imaginativo”. Y es en este punto donde el nombre de Levrero se vuelve emblemático:

Es en el mismo Levrero donde se manifiesta más nítidamente la experiencia de la inseguridad y variación de la realidad. Si en Teresa Porzecanski esa intuición se nos revela en su búsqueda de nuevas formas, estableciendo un paralelismo entre una realidad mostrada y un análisis crítico de la misma, para luego pasar, en *Historias para mi abuela*, a un régimen de crónicas semejantes a las de la ciencia ficción que manejó Bradbury, en Mario Levrero, desde sus primeras páginas partimos de una constancia del cambio incesante y de la imprevisión del futuro, no regulable por proyectos lógico-rationales. Detrás de cada uno de sus cuentos y aun detrás de una novela a pesar del esfuerzo de reinquiciar [sic] su materia dentro de una estructura más rígida y coherente, encontramos la inseguridad acerca del tramo inmediato, la variación imprevisible que construye la vida.²⁸⁶

²⁸³ *Ibíd.* pp. 226-227.

²⁸⁴ “Por diversa que sean las soluciones aportadas por los escritores citados, todas concurren a un cuestionamiento de la convención realista que venía aplicando la narrativa uruguaya, proponiendo diversas articulaciones formales que se corresponden a sendas esferas temáticas”, *Ibíd.* p. 228.

²⁸⁵ Dentro de este rango de producciones se encontraba la literatura “neofantástica”: “Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico”, Jaime Alazraki: *En busca del Unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983, p. 28.

²⁸⁶ Ángel Rama: “El estremecimiento...” *op.cit.* p. 242.

Más allá de las interpretaciones en torno al posible sentido peyorativo que puede sugerir la denominación de “libertinaje imaginativo”, Rama distingue varios elementos de la escritura levreriana que serán cruciales en su futura producción y que serán reivindicados por el propio Levrero: explorar la imaginación como materia literaria; la libertad como premisa fundamental a la hora escribir; la escritura como búsqueda que se realiza desde el presente de la enunciación y que por eso mismo se presta a “variaciones imprevisibles” propias de quien actúa o está en el mundo. Pero antes de ingresar en estos aspectos, y tomando en cuenta las diferencias con las formas de referir la realidad así como lo fantástico que detalla Rama, vale la pena rastrear entonces cuáles pueden ser aquellos autores con los que dialoga Levrero:

A diferencia de otros productos surrealistas y emparentados en esto con la lección kafkiana que es la dominante a la creación de Levrero, sus cuentos se construyen sin que evolucionen internamente prefiriendo un derivar lateral trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados. Este régimen de acumulación heteróclita es la que instaura el clima onírico de sus relatos y es una de las conocidas operaciones de montaje propias de la técnica kafkiana aunque la superior capacidad religante y significante de Kafka se ha perdido aquí sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no la tiene salvo la estricta voluntad caprichosa del autor.²⁸⁷

La parodia o la explícita intertextualidad con los procedimientos empleados por Franz Kafka en *El castillo* (1926) o *América* (1927) constituyen un signo posmoderno en tanto la apropiación es manejada por el propio Levrero en términos de “traducción”.²⁸⁸ Asimismo, la ruptura de la lógica causa-consecuencia a partir de la cual la ficción literaria pretende construir la continuidad y la coherencia en Levrero escapa

²⁸⁷ *Ibíd.* p. 242-243.

²⁸⁸ “M.L.: Una vez un médico amigo me había dicho algo que me sonó disparatado: Shakespeare como traductor de Cervantes. Hoy, sin embargo, puede entender el sentido de la palabra ‘traducción’ empleada de ese modo, que no se refiere a una imitación, ni tampoco a una ‘influencia superficial’” entrevista de Elvio Gandolfo: “La hipnosis del arte” [publicado originalmente en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 15/04/1979] en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Mansalva, Buenos Aires, 2013, p. 18.

La idea que maneja Levrero de “traducción” escapa a la conversión meramente idiomática y se refiere a un fenómeno de influencia mucho más amplio que tiene que ver con las respectivas posibilidades de romper con los imaginarios hegemónicos (inherentes a los tiempos y lugares específicos de cada uno de los autores pero acotados a las propuestas del “realismo”) y referir otras “realidades” subjetivas.

incluso a las pautas del punto de partida que significa Kafka y que otros ejercicios del tratamiento de lo fantástico desarrollaban en su época. Y esto es así ya que el gesto escritural estará signado por la experiencia de la escritura, por un proceso creativo que ha sido detallado por el autor y que incluye la exploración del universo inconsciente y que no responde —o dice no responder— a esquemas de trama. En este sentido, no es casualidad que tanto Felisberto Hernández como Armonía Somers (1914) (las dos cabezas más reconocibles del tótem de lo “raro”) sean no solo las figuras centrales de la literatura imaginativa sino también el origen más reconocible del archivo de la literatura autoficcional en el que incluir a Levrero.

4.2.1. Felisberto Hernández: el diario como improvisación musical

El antecedente directo de Mario Levrero se encuentra en la literatura uruguaya en la obra de Felisberto Hernández. Ambos escritores comparten la característica de que sus obras pueden dividirse mayormente en dos corpus: una serie de textos de literatura fantástica o imaginativa y otros de marcada presencia del yo como tema y como eje estructural de la ficción. Esta división es relativa para los dos casos, ya que las marcas estilísticas y la perspectiva personal enmarcada en sus proyectos literarios (involuntarios) hacen que tanto la obra de Levrero como la de Felisberto puedan considerarse como los típicos exponentes de la escritura literaria que construye una voz y una mirada en base a una serie de tópicos de la personalidad.

En el caso de Felisberto, sin embargo, son ilustrativos los diversos posicionamientos críticos que en la actualidad han releído algunas de sus obras (las que quedan comprendidas bajo el rótulo de “escrituras del yo”) desde el marco teórico de la autoficción. En este sentido, el crítico Jean-Philippe Barnabé ha estudiado las características vinculadas a las diversas formas de utilización de la primera persona en

la obra de Felisberto al comienzo de la década de los años '40. Al igual que Levrero encontró en estos procedimientos una estrategia para recuperar un “yo anestesiado” por las rutinas laborales (de ahí lo “canallesco” de su diario, ya que es la obra de alguien que ha renunciado al arte y la espiritualidad para “trabajar”²⁸⁹), Barnabé contextualiza las obras producidas por Hernández entre 1942 y 1944 en el marco de una circunstancia personal específica: la necesidad de retornar a la escritura literaria abandonada debido a las giras musicales que realizaba el autor para ganar su sustento.

Quisiera sugerir, por mi parte, que el problema al que se enfrenta Felisberto en el transcurso del año 1941 consiste en hallar la “forma narrativa central” que le permita consagrar a su (re)ingreso a la literatura, y que el (también anónimo) *ego memorans* que toma la palabra en sus tres relatos largos del trienio 1942-1944 (*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido, Tierras de la memoria*) constituye, asimismo, una fórmula generadora del particular tipo de relato “novelesco” que se propone entonces elaborar.²⁹⁰

Esta trilogía de reingreso a las letras y recuperación de la sensibilidad literaria se da, según Barnabé, a partir de un “particular tipo de relato ‘novelesco’” que, básicamente, ofrece muchas de las características de la obra de un dietarista o la escritura de memorias, desplegadas siempre desde un presente que se ve reconfigurado por la evocación del pasado. Asimismo, Barnabé encuentra que una serie de manuscritos apenas anteriores a estos textos mencionados presentan un claro antecedente de las estrategias estilísticas a través de las cuales Hernández comienza a desarrollar su voz discursiva:

Este pequeño conjunto de manuscritos, contemporáneos de (apenas anteriores a) la escritura de *Colling*, nos revela pues a un Felisberto vacilando, a veces de manera contradictoria, o hasta confusa, entre diversas formas de la escritura en primera persona, entre diversas configuraciones genéricas situadas en un espacio de cierta indefinición, en el que se cruzan el diario íntimo, la ficción y la

²⁸⁹ La dicotomía tiempo de ocio/tiempo de trabajo es uno de los temas que recorre la obra autoficcional de Levrero y es fundamental para comprender algunos de sus ejercicios escriturales y la ocurrencia de lo místico.

²⁹⁰ Jean-Philippe Barnabé: “La invención de una fórmula. El yo novelesco de Felisberto Hernández”, en Ana Inés Larre Borges (ed.): *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 4/5: *Escrituras del yo*, Montevideo, 2011, p. 190.

rememoración autobiográfica, pero también construyendo poco a poco, mediante una creciente polarización sobre la noción de recuerdo, la voz de un adulto abocado a una reconstrucción de algunos episodios de su vida pasada (y especialmente su infancia).²⁹¹

Esta hibridación genérica que reseña Barnabé es uno de los elementos formales más reconocibles a la hora de establecer líneas de continuidad entre las obras de Felisberto Hernández y Mario Levrero; compartiendo a su vez, una peculiar forma de describir el entorno inmediato y la manera de autoanalizar los sueños y los recuerdos, su posible influencia en el presente. En esta misma línea, la fusión entre el discurso novelesco y las estrategias fragmentarias del diario y las memorias suponen también un soporte discursivo que, por su condición dispersa y expansiva a la hora de abordar diferentes temas y establecer asociaciones, resulta un medio expresivo especialmente útil para la producción de discursos signados por la exploración y el despliegue de explicaciones tentativas en torno a un yo huidizo a raíz de sus heterogéneas formas de existencia: *“Desde entonces el autor busca su verdadero yo [y escribe sus aventuras. Nota: El autor persigue su yo todos los días; pero sólo escribe algunos; éstos se distinguen por números y fechas. La forma es de diario]”*.²⁹²

En el caso de Hernández, esta condición del diario en tanto discurso, que registra la fragmentación del yo, se vuelve materia expresiva de una voz literaria que en todo momento hará de la dilación y las dudas el intento de aproximación al carácter de las emociones personales:

El tránsito del diario a la “novela” que se gesta a comienzos de los años cuarenta se funda, para él, en descubrimiento de que la fórmula narrativa del hombre que “ahora recuerda” (ya curiosamente anticipada al final de uno de sus “diarios” de la década anterior) constituye un modelo formal que ofrece la ventaja decisiva de preservar los fundamentos filosóficos (vazferreirianos) de la poética del diario intermitente y discontinuo. Como el diario, un relato fundado sobre el flujo

²⁹¹ *Ídem.*

²⁹² Felisberto Hernández, “Diario del sinvergüenza”, en *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 378. La resonancia de esta obra de Felisberto Hernández en el “Diario de un canalla” de Mario Levrero no se limita al título, sino que la búsqueda de un yo silenciado por el “yo diario” es el eje sobre el que se construyen ambas obras.

impredecible de la memoria impide la clausura y totalización del sentido que signan la obra “acabada”.²⁹³

Sin embargo, no todos los críticos leen esta conexión entre la fusión genérica y las características estilísticas de la voz literaria de Hernández desde una clave teórica autoficcional. Para la crítica Carina Blixen, por ejemplo, la ausencia de la ironía posmoderna o la falta de una conciencia metalingüística que matice las posibilidades de verdad a las que se puede acceder a través del lenguaje son elementos fundamentales que limitan la lectura autoficcional de Felisberto Hernández:

Creo, sin embargo, que en los narradores que practican hoy la autoficción tiene más peso, es más central que en Felisberto, la ironía sostenida en el desdoblamiento entre el sujeto de la enunciación y el personaje. La autoficción es tal vez solo una de las posibilidades de decir la extrañeza ante uno mismo.²⁹⁴

En este sentido, la extrañeza, la duda y la incertidumbre en torno a la naturaleza del yo no estarían signadas por un *a priori* de la escritura imbuido de la incapacidad de acceso a la verdad. En su lugar, para Blixen, la búsqueda de Hernández es el tipo de pesquisa propia de quien se plantea un acceso al conocimiento, algo que el mismo Barnabé sugiere al enmarcar la obra de Hernández en los postulados filosóficos de Carlos Vaz Ferreira.²⁹⁵ En esta dificultad para delimitar el grado de “confianza” con la que se lee la búsqueda de conocimiento en la obra levreriana (y la chance de hacerlo en la obra de Hernández, según Blixen) se basa la posibilidad de ubicar la literatura autoficcional de Mario Levrero en el contexto de la posmodernidad. Aunque sin decantarse por la “ironía” como clave exclusiva de lectura, porque la ambigüedad levreriana puede ser concebida solo si se pone en entredicho el carácter netamente ficcional de sus “novelas”; pero, a su vez, depende de las estrategias confesionales y de las declaraciones de sinceridad a través de las cuales sus textos reclaman un pacto de

²⁹³ Jean-Philippe Barnabé: “La invención...” *loc. cit.* p. 192.

²⁹⁴ Carina Blixen: “Felisberto Hernández y una media ilusión”, en Ana Inés Larre Borges (ed.): *Revista de la Biblioteca Nacional* n° 4/5... *loc. cit.* p. 201.

²⁹⁵ Jean-Philippe Barnabé: “La invención...” *loc. cit.* p. 179.

lectura que no se instala en un marco de enunciación basado explícitamente en la proliferación de significados cínicos o irónicos (en este caso, no existiría duda alguna).

Más allá de estas atendibles diferencias entre Hernández y Levrero, la investigación de Blixen en torno a Felisberto arroja nuevos elementos que permiten establecer vínculos con la obra de Levrero desde la perspectiva dialógica y de la performance. Yendo más allá de las características del diario vinculadas con la narrativa de Hernández que analiza Barnabé, Blixen toma en cuenta muchos de los recursos discursivos provenientes de la oralidad que Hernández integra a su literatura. Es así que en la lectura de Blixen de la obra de Felisberto Hernández, las pausas, las dilaciones e interrupciones y las promesas realizadas al lector para captar su atención tienen que ver con un estilo fundado en la naturalidad y la fluidez de la “literatura oral”, siempre pendiente de las reacciones del auditorio. En este sentido, el matiz entre los eventos fantásticos narrados en las fuentes orales que sirven de referencia a Felisberto y sus propios textos radica en el carácter vivencial en que son referidos los episodios y la índole insólita de ellos, fundamentada en una mirada personal de la realidad y no en una dislocación de los estatutos de esta para hacer surgir lo “fantástico”:

En lugar del cuento de hazañas o de sucesos maravillosos propio de la tradición oral, los cuentos de Felisberto están más del lado del hecho curioso, extraño pero no extraordinario. La diferencia de temas se corresponde con una situación de comunicación también distinta. El cuento de la conversación es, por lo general, breve y volátil, siempre en riesgo de dispersión. A veces el sujeto no es lo que se cuenta sino la situación de enunciación, la puesta en abismo de la instancia narrativa, sin que se aclare qué están contando quienes lo hacen (“nadie encendía las lámparas”). El cuento oral exige una escucha predispuesta a la paciencia, o mejor, a ser encantada durante un tiempo más o menos prolongado.²⁹⁶

La situación comunicativa referida por Blixen en torno a Felisberto Hernández comparte muchas de las estrategias de dispersión utilizadas por Levrero a la hora de, por ejemplo, comenzar una anécdota y dejarla inconclusa para dar pie a una serie de

²⁹⁶ Carina Blixen: “Felisberto Hernández...” *loc. cit.* p.199.

asociaciones “reveladoras”. Implicando en la performance, a un mismo tiempo, el carácter espontáneo de escritura del presente (y su posibilidad terapéutica a partir de su capacidad de suscitar hallazgos inesperados) así como la tradicional estrategia narrativa de generar expectativas en torno al relato que se deja inconcluso, y que en Levrero exige la paciencia del receptor hasta los límites de la exasperación.

Sobre este aspecto, Blixen retoma el vínculo que plantea Juan Carlos Mondragón²⁹⁷ entre la literatura de Hernández (un reconocido pianista en su época) y las estrategias de improvisación del jazz para ir un poco más allá y rastrear los aspectos “orales” de la obra de Hernández en sus conferencias: “La conferencia tiene mucho de actuación, de performance en la que se juegan el cuerpo, la voz, los gestos. Hay una exposición distinta de la del individuo que se sienta en ronda a escuchar y/o contar”.²⁹⁸

Esta “metodología de la improvisación” que, al igual que en el jazz, se despliega a partir de la recurrencia a ciertas estructuras básicas que permiten a Felisberto mantener sus hilos narrativos, también supone la oportunidad de explorar y avanzar rumbo a lo desconocido. Como veremos más adelante, Levrero presenta una serie de tópicos (por ejemplo, la observación de las conductas de los animales o el analizar estructuras anagramáticas) que permiten la emergencia de la epifanía o el hallazgo.

4.2.2. Armonía Somers: la lectura patriarcal del “ánima literaria”

Armonía Somers, por su parte, hizo de los ambientes oníricos y de las fantasías el terreno de lo erótico y las pulsiones sexuales, transgrediendo las expectativas de lectura de su época a partir de una mirada femenina que ha sido alineada con las claves de género presentes en la literatura de autoras como Norah Lange, Clarice Lispector (1920)

²⁹⁷ Juan Carlos Mondragón: “Retrato de Felisberto entre plantas”, Archivo José Pedro Díaz. Trabajo inédito citado por Carina Blixen en su artículo.

²⁹⁸ Carina Blixen: “Felisberto Hernández...” *loc. cit.* p. 198.

o María Luisa Bombal (1910).²⁹⁹ Tanto Mario Benedetti como Emir Rodríguez Monegal, a partir de una crítica fuertemente asentada en el realismo, pero no desprovista de prejuicios en torno a los temas que podía tratar o no una mujer, vieron en los primeros textos de Somers una “pose” que intentaba sin éxito asimilar técnicas y posicionamientos aprendidos de las obras de los vanguardistas europeos.

Rodríguez Monegal se encargó de demoler las obras no sólo de Somers sino también la primera novela de Clara Silva o la de María Inés Silva Vila. Prejuiciosamente observó en Somers “obsesión erótica”, “insistencia estilística en la imaginación sexual”, narrada en relatos de desarrollo informe, con “...superabundancia de materia —indigerida— que impide una ordenación cabal...”, o mediante “acumulación de imágenes y símbolos heterogéneos que acaban por hacer intransitable una prosa no muy transparente de por sí”. También Mario Benedetti en la revista *Número* censura la experimentación narrativa en *El derrumbamiento* por el abuso de técnicas recién incorporadas a la literatura nacional con el ingreso de obras traducidas [...]³⁰⁰

Varios de los prejuicios críticos que Mario Levrero temía de la intelectualidad de la época a la hora de cómo podía ser leída su obra se ejemplifican en el pasaje anterior: “insistencia estilística en la imaginación sexual”; “acumulación de imágenes y símbolos heterogéneos que acaban por hacer intransitable una prosa no muy transparente”; “técnicas recién incorporadas a la literatura nacional con el ingreso de obras traducidas”. Es muy sugestivo leer estos virulentos comentarios sobre la literatura onírica de contenido erótico a la luz no solo del paradigma realista sino dentro del marco más amplio de la cultura patriarcal, donde expresiones de una sexualidad no alineada con ese sistema de valor son rechazadas de plano. La conciencia que tenía Levrero de las fuertes censuras que conlleva explorar el ánimo femenina (el universo interior) a través de la

²⁹⁹ El caso de estas escritoras es similar en tanto se alinean a una estética vanguardista al tiempo que desde la inflexión genérica que le imprimen a su obra refundan o incluso contradicen dicha estética (un gesto escritural que fue un factor determinante en la recepción que tuvo Somers cuando comenzó a publicar). Véase Ana M. Miramontes: *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector* [tesis doctoral], Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2005, en http://d-scholarship.pitt.edu/6997/1/ETD_Miramontes.pdf (consulta realizada 19/02/15).

³⁰⁰ María Cristina Dalmagro: *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2009, pp. 79-80.

literatura —en lugar de dedicarse al los grandes temas que aquejan a la sociedad y al mundo— se materializa en estos comentarios en torno a la obra de Somers, donde sus exploraciones formales no solo son “foráneas” sino que sus temas son descartados desde pautas genéricas.³⁰¹

Su novela *La mujer desnuda* (1950) sería leída por Ángel Rama en la línea de obra del Conde de Lautréamont, caracterizándola dentro de la “literatura imaginativa” a partir de su destreza para tratar el tema de la crueldad y lo siniestro, para resignificar la afectación de la “perversión” por un auténtico posicionamiento —y, quizás, hasta una militancia— a la hora de hacer de la expresión en clave de género un modelo literario.

³⁰² No en vano la protagonista, Rebeca Linke, debe cortarse la cabeza y volver a ponérsela para poder explorar aquello que no le permite nombrar, su deseo:

Paradójicamente para nombrarlo “la mujer desnuda” sólo dispone del lenguaje que le provee su cultura y a él recurre, pero haciéndolo estallar en su nivel simbólico, interrogando el orden existente y constituyéndose a sí misma en sujeto en ese mismo acto. La irrupción de lo imaginario abre paso a una pluralidad de sentidos que el significante despliega al quebrar ciertos tabúes ligados a la sexualidad sobre los cuales se asienta ese orden simbólico. Al mismo tiempo, veremos que junto con esa sexualidad y subjetividad femenina problematizada, aparece también una sexualidad y una subjetividad masculina interrogada.³⁰³

³⁰¹ La distancia entre Armonía Somers y la generación del '45, de la que supuestamente formaba parte, es precisamente una de las claves para rastrear su cercanía a los escritores que se desmarcaron de la estética realista. De esta afinidad, dice Miguel Ángel Campodónico con respecto al libro *Diez relatos y un epílogo* (1979) [compuesto por cuentos de Miguel Ángel Campodónico, Tarik Carson, Tomás de Mattos, Enrique Estrázulas, Milton Fornaro, Héctor Galmés, Mario Levrero, Ruben Loza Aguerrebere, Carlos Pellegrino y Teresa Porzecanski; con epílogo de Armonía Somers] : “Si Armonía Somers pertenece precisamente a aquella generación que ha quedado históricamente rotulada como ‘la del 45’, en la que hubo tantos escritores opuestos [...] todavía hoy me pregunto si esa generación del 45 fue la única generación literaria. Porque, en definitiva, Armonía Somers está más cerca y es mejor compañía de alguno de los autores que aparecen en *Diez relatos y un epílogo* que otros de su supuesta generación”, Miguel Ángel Campodónico: “Una posible generación y por lo menos dos corrientes”, revista *Noticias*, 27 de febrero al 4 de marzo de 1980, Montevideo, p. 55.

³⁰² “Dado el prestigio de Ángel Rama en la crítica literaria del momento, señalamos como un dato importante su relación con Armonía Somers. Tanto su editorial Arca cuanto el semanario *Marcha* desempeñaron un papel fundamental en la legitimación de criterios estéticos nuevos e instancias de consagración en la literatura uruguaya de las décadas del 50, 60 y comienzos de los 70. Publicó nuevos autores uruguayos y latinoamericanos y la literatura de Somers presentaba una interesante novedad [...]”, *ibíd.* p. 79.

³⁰³ Ana M. Miramontes: *Oscilaciones... op. cit.* p. 134.

Más recientemente, su doble rol de escritora y maestra ha sido analizado en su obra tomando en cuenta las “vivencias” que componen el material de sus textos y que estimulan una lectura autoficcional donde la “voz” y la “experiencia” dan cuerpo al surgimiento de un nuevo sujeto femenino del discurso ya que “‘escribir vidas’ es, para Somers, su modo de hacer y de pensar la literatura y es el modo, también, de dejar huellas y a la vez reconstruir la tradición”.³⁰⁴ En textos como *Solo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), Somers reescribe los hitos colectivos a partir de la propia memoria y trasmuta elementos de la propia vida en ficción, movimientos que hibridan los géneros literarios y que dan muestras de su modo de entender la práctica de la literatura como el lugar discursivo donde llevar adelante “su búsqueda y el deseo insatisfecho de acceder al autoconocimiento y de reconstruir un yo escindido”.³⁰⁵

Estas palabras bien valen para Levrero, pero también para un amplio rango de escritores contemporáneos que han hecho de esta “búsqueda y deseo” su motivación literaria. ¿Por qué entonces referirse a Levrero como un “raro”?

¿Por qué Levrero un raro? Porque es heredero directo de esa tradición oculta con la que se engarza en varios aspectos: el intento de explicación profunda de la realidad a través del ingreso parsimonioso de lo extraño en lo cotidiano, lo trivial, lo excepcional, la exasperación de lo mórbido, la acumulación vertiginosa de imágenes y las distorsiones geográficas y temporales.³⁰⁶

Y aquí es donde las palabras “raro” y “tradición” comienzan a fusionarse en una antífrasis que es resultado del paso del tiempo y de la visibilización de una tendencia que deja ya definitivamente la oscuridad y prolifera en el contexto literario contemporáneo.

³⁰⁴ María Cristina Dalmagro: *Desde los umbrales... op. cit.* p. 339.

³⁰⁵ *Ibíd.* p. 340.

³⁰⁶ Pablo Fuentes: “El relato...” *op.cit.* p. 157.

4.3. Los raros postdictadura: el nuevo canon de los '80 y '90

La línea de la “literatura imaginativa” no se agota, por tanto, en las décadas de los '60 y '70³⁰⁷ sino que tiene un resurgir o potenciamiento a partir de la reapertura democrática que vivió Uruguay después de 1985. Con respecto a este fenómeno, basándose en la lectura posmoderna de Hugo Achugar, dice Hugo Verani:

Si con anterioridad —y en particular hasta fines de los sesenta— la existencia de centros hegemónicos de poder cultural era incuestionable, el período actual [finales de los '80, principios de los '90] se caracteriza por la fragmentación de orientaciones culturales (véase, Achugar, 1992, 37-54). Es evidente que a partir de 1984 no hay estéticas ni sistemas de valores dominantes: una rápida revisión de la última década revela la convivencia desjerarquizada de modalidades muy diversas que coexisten sin prevalecer ninguna. No obstante, el testimonio y el neohistoricismo reflejan —tal vez mejor que otras vertientes— la situación actual de la cultura uruguaya. Son, por otra parte, propuestas de validez continental, que distinguen la actividad artística y literaria posmodernas.³⁰⁸

Por su parte, Fernando Aínsa fundamenta la dispersión hacia diferentes tendencias literarias menos en el paradigma epistemológico de la posmodernidad que en las circunstancias sociopolíticas específicas de Uruguay, argumentando que la dictadura cívico-militar alteró la progresión histórica del devenir intelectual y artístico y motivó

³⁰⁷ El mencionado *Diez relatos y un epílogo*, de 1979, es visto por Wilfredo Penco como una continuidad de *Aquí. Cien años la antología*, realizada por Ángel Rama en 1966: “El antecedente lejano que hemos podido verificar con respecto a los integrantes de esta Antología se remonta a 1966 [...] El cuadro esbozado [por la antología de Ángel Rama y por la antología *Diez sobres cerrados* (1970), que reunía en gran medida a los mismos autores] se iba componiendo y afirmando, a medida que otros autores —promocionados en los años 60— se replegaban llamándose a silencio en algunos casos, y en otros, tomando distancia del medio. Y de esta manera, fueron los autores de *Diez relatos y un epílogo* (y pocos más: podría recordarse a Gustavo Seijas, Hugo Giovanetti Viola y Mario Delgado Aparain, por ejemplo) quienes formaron el panorama de la narrativa uruguaya conocida entre nosotros en la década clausurada”, Wilfredo Penco: “Diez relatos, un epílogo, y el fantasma de una generación”, revista *Noticias*, 27 de febrero al 4 de marzo de 1980, Montevideo, p. 54.

³⁰⁸ Hugo Verani: *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, 1996, p. 44. El texto que referencia Verani de Hugo Achugar es *La balsa de la medusa*, título que se citará más adelante en este trabajo por su reedición de 1994. Además de la fuerte presencia del testimonio y el neohistoricismo, Verani destaca en este libro un corpus ecléctico en el que confluyen obras de espíritu lúdico e imaginativo, historias regidas por el azar, el humor alucinado y la intertextualidad paródica. Algunos de esos textos son: *La manipulación* (1987) y *El turismo infame* (1987), de Roberto Fernández Sastre; *Aperturas miniaturas finales* (1985), de Juan Carlos Mondragón; *Posibles versiones* (1985), de Elbio Rodríguez Barilari; *Historial transversal de Floreal Menéndez* (1985), de Leo Maslíah. También destaca el “relato lírico intimista” de Alicia Migdal en *La casa de enfrente* (1988) e *Historia quieta* (1993); el expresionismo realista de Felipe Polleri en *Carnaval* (1990) o la “voluptuosidad neobarroca” de Roberto Echevarren en *Ave Roc* (1994); señalando entre los más jóvenes de ese momento a Pablo Casacuberta por *Esta máquina roja* (1995). *Ibíd.* pp. 46-47.

literaturas de respuesta así como condicionó también el exilio físico y cultural de muchos escritores que a su retorno integraron a la cultura nacional la visión cosmopolita ganada en el exterior. Sin embargo, más allá de las secuelas que dejó la experiencia de dictatorial en toda una “generación fantasma”,³⁰⁹ en medio de estas mutaciones que de una u otra forma se planteaban la reconstrucción cultural, Aínsa detecta el cambio de tono y expectativas que supone el surgimiento de nuevas voces literarias, distanciadas de los tópicos de las generaciones anteriores que se encontraban produciendo durante el período de crisis que derivó en la caída de las instituciones democráticas:

Los años de la dictadura están marcados por la dispersión, exilio, y resistencia activa o pasiva y, a partir de 1984, de retorno y restablecimiento del diálogo entre la cultura del “interior” y la producida en el exterior. Las experiencias formales se decantan y se recuperan raíces culturales olvidadas, dejadas de lado o simplemente ignoradas. Al mismo tiempo, una visión “sesgada”, cuando no grotesca o marcada por el absurdo, se incorpora y enriquece el realismo tradicional, especialmente en la narrativa de temática urbana. El fenómeno se evidencia entre los autores más jóvenes, menos trascendentes, tajantes y categóricos en sus afirmaciones que los autores de los años 45 y 60.³¹⁰

Conjuntamente con los autores mencionados por Rama y que continuaron con su producción durante estos años, aparecen figuras como la de Ricardo Prieto (1943) con *Desmesura de los zoológicos* (1987); Juan Introini (1948) con *El intruso* (1989); Leonardo Rossiello (1953) con *Solos en la fuente* (1990) y Ana Solari (1957) con *Cuentos de diez minutos* (1991), *Zack: Estaciones* (1994) —o la reciente *Los geranios* (2014)—, que desde diferentes tratamientos de lo extraño o lo fantástico vinieron a consolidar la ya instalada línea de la “literatura imaginativa”.³¹¹

³⁰⁹ Mabel Moraña denomina de esta forma a la generación que dio testimonio de su experiencia durante el período de represión a partir de una clave genérica basada en las alternativas expresivas inauguradas durante la década de los '70 y que iban a contracorriente de la narrativa del *boom*, cuya “plataforma técnica y temática difiere en más de un sentido de la asumida por la modalidad testimonial”, en Mabel Moraña: *Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, Editorial Monte Sexto, 1988, p. 163.

³¹⁰ Fernando Aínsa: *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1990)*, Montevideo, Trilce, 1996, p. 19.

³¹¹ Jorge Olivera: *Intrusismos... op. cit.* pp. 160-163.

La normalización de esta tendencia, incluso su institucionalización —al igual que ocurrió con la vanguardia histórica en la cultura occidental— se manifiesta a partir de una serie de antologías que se posicionan en el ya completamente visible y central corpus de la “rareza”. Y el “ruidoso” oxímoron de esta formulación participa de la dialéctica de los relativismos históricos y las contradicciones culturales que no dejan de prestarse a equívocos, como ocurre cuando se entiende por vanguardia contemporánea —sin poner en contexto ni considerar las variantes de recepción— a los ejercicios de la vanguardia histórica que se aprestan a cumplir los cien años (obliterando, de este modo, la posibilidad de existencia de un Pierre Menard vanguardista). Esta “ruidosa” o “perturbadora” formulación de la “rareza normalizada” es detectada por Carina Blixen al señalar en su prólogo a la antología *Extraños y extranjeros* (1991) el carácter inusual que supone el hecho de que las producciones entendidas como subversivas se conviertan en mayoritarias: “Hay algo perturbador en el aceptar que sea mayoritaria esta línea de los ‘raros’”.³¹² Delimitando bajo el término de lo “extraño” a nuevas categorías específicas que incluyen a la “literatura imaginativa” propuesta por Rama, Blixen señala la difusión popular de la ciencia ficción, la predominancia de las miradas oblicuas de los objetos y la realidad como una transgresión del realismo tradicional y el auge de la literatura de fantasía o de inscripción fantástica, ya canonizada —aunque no por eso masiva—.³¹³

De manera muy precisa, Blixen vuelve a ubicar a Levrero en este corpus, pero no lo hace automáticamente ni descansándose en la formulación de “libertinaje imaginativo” ni reiterando lo dicho en torno al montaje y la *acausalidad* kafkiana.

³¹² Carina Blixen: “Prólogo”, en *Extraños y extranjeros: Panorama de la fantasía uruguaya actual*, Montevideo, Arca, 1991, p. 10. La antología está integrada por Alfredo Alzugarat, Mauricio Bergstein, Andrea Blanqué, Rosana Carrete, Rafael Courtoisie, Vera Chizzola, J. E. Fernández, R. Garín, Juan Introini, Lauro Marauda, Aldo Mazzucchelli, Ricardo Prieto, Ana Solari, Fabián Tellechea, Guillermo Uría y Julio Varela.

³¹³ *Ídem.*

Blixen tiende una línea de continuidad entre el “primer Levrero” y el “segundo Levrero” y, en ese mismo gesto, los diferencia: porque la última producción levreriana estará construida desde el repertorio posmoderno de la figuración del yo, donde la voz discursiva se proyecta a través un texto literario ambiguo en el que “los caminos del yo y del mundo se cruzan, interfieren, se molestan, se iluminan. El puente entre las propuestas actuales y los que de alguna manera habían sido ya asimilados como ‘raros’ lo constituyen las figuras y las obras de Leo Masliah y Mario Levrero [...]”.³¹⁴ Figuras y obras fusionadas y que condicionan los pactos de recepción, aunque de modo diferente, ya que la figuración o la rareza levreriana puede prescindir de estudios biográficos y emerge claramente en sus textos autoficcionales; mientras que la obra de Leo Masliah (1954),³¹⁵ uno de los exponentes más prolíficos y originales de la música popular y la literatura uruguayas recientes, despliega un repertorio de dispositivos metalingüísticos que desmonta los clichés de la literatura y la cultura uruguayas proponiendo, a través del humor, un universo autónomo y regido por sus propias normas que expone la arbitrariedad y el sinsentido de muchas de las convenciones sociales (lo que lo lleva a rechazar la etiqueta de escritor del “absurdo”).³¹⁶

Por su parte, la antología *Más vale tarde que nunca* (1990), prologada por Elbio Rodríguez Barilari (1953), ofreció un muestrario³¹⁷ de la línea editorial orientada a la

³¹⁴ *Ídem.*

³¹⁵ El músico y escritor Leo Masliah, un “raro” en toda la pluralidad de acepciones que manejaba Rubén Darío al considerar la vida y obra de los artistas, cuenta con más de una treintena de títulos publicados en Uruguay y Argentina que van desde un inaugural volumen de canciones y poesías (*Hospital especial*, de 1983) hasta el teatro (por ejemplo, su trabajo más reciente, *El último dictador y la primera dama/El ratón*, de 2014) y la ópera (*Maldoror*, presentada en 2003, basada en los textos de Isidore Ducasse), además de múltiples novelas y libros de cuentos. Para una bibliografía completa de su obra véase su sitio oficial: <http://www.leomasliah.com/bibliografia.htm> (consulta realizada 10/02/15).

³¹⁶ La emergencia de Masliah durante los años ‘80 es uno de los más claros ejemplos de la ruptura entre las generaciones separadas por el silenciamiento que significó la dictadura. Véase Abril Trigo: “Leo Masliah: Kamikaze de la cultura popular uruguaya”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 30, Lima, 1989, pp. 105-116.

³¹⁷ Jorge Olivera: *Intrusismos... op. cit.* p. 146. Olivera menciona la participación de los siguientes narradores, en su mayoría asociados a la revista *Diaspar*: Raúl Benzo, Adolfo Guidali, Claudio Pastrana, Marcelo Rolandi, Juan de Marsilio, Luis Beauxis, Héctor Álvarez, Pilar Pombo, Darwin Antonio Gómez, Aureliano Folle y Jorge Kinley.

ciencia ficción de la revista *Diaspar*, dirigida por Roberto Bayeto (1967).³¹⁸ Este último y Carlos M. Federici (1941) (*El nexo de Maeterlinck*, 1993; *Llegar a Khordoora*, 1994) podrían ser considerados como los pilares fundamentales de la ciencia ficción uruguaya.³¹⁹ Más allá de que la incursión de Levrero en este género haya sido, al igual que en la novela policial, oblicua o hibridada en discursos de cuño metafísico o introspectivo, es un hecho a destacar que los dos géneros populares que seducían a Levrero hagan del conocimiento (descubrir un criminal es siempre la demostración de una voluntad de “saber”) y la ciencia (en tanto forma de entender el mundo y no como mera plataforma de la tecnología) el *leit motiv* que guía al lector a través de una búsqueda. Un modelo de lectura, como se verá más adelante, de exploración y de búsqueda íntimamente ligado a las instancias de comunicación que interpelan al lector en la literatura autoficcional levreriana.

Otra de las compilaciones prologadas también por Blixen fue *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay* (1996)³²⁰. En este caso, el “estremecimiento” que cuentan estos narradores tiene que ver con la pavora que produce la experiencia de un mundo donde el recuerdo de la dictadura y sus horrores está aún muy presente.³²¹

Además de estas antologías, Jorge Olivera reseña una par de revistas de no muy larga

³¹⁸ Además de la importancia de *Diaspar* durante el período postdictadura, esta publicación “impacta como una revista viva, como una propuesta que seguirá adelante a pesar de las dificultades. En un medio cultural donde la ciencia ficción sigue siendo una especie de criatura extraña e incómoda, en una escena literaria donde impera el sentido común y el horror a arriesgarse, la propuesta de Bayeto y compañía —desprolija, enérgica y pujante— sobresale y demanda atención”, Ramiro Sanchiz, “*Diaspar*, Roberto Bayeto, Víctor Raggio, Claudio Pastrana, Allan Cole y otros. A la décima potencia”, en <http://lecturassrasantes.blogspot.com.es/2014/01/diaspar-roberto-bayeto-victor-raggio.html> (consulta realizada 20/01/14).

³¹⁹ La relevancia tanto de Bayeto como Federici no se limita a su incursión literaria en los géneros de la ciencia-ficción y la novela policial sino que es ineludible a la hora de establecer las señas fundacionales del cómic uruguayo.

³²⁰ Volumen integrado por Gustavo Gabriel Aguilera, Eduardo Alvariza, Luis A. Beauxis, Raúl Benzo, Andrea Blanqué, Diego Bracco, Álvaro Buela, Pablo Casacuberta, Helena Corbellini, Rafael Courtoisie, Vera Chizzola, Martín Dalto, Alicia Dogliotti, Jorge Dotta, Daniel Erosa, Gustavo Escanlar, Leonel Estévez, Juan E. Fernández, Aureliano Folle, Alberto Gallo, Roberto Genta, Ramiro Guzmán, Amir Hamed, Ricardo Henry, Claudio Invernizzi, Duillo Luraschi, Carlos Márquez, Carlos Pacheco, Jorge Palma, Carlos Rehmann, Franklin Rodríguez, Renzo Rossello, Ana Solari, Carolina Trujillo, Henry Trujillo.

³²¹ Carina Blixen: “Prólogo” en Álvaro J. Risso (ed.): *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología (1957-1995)*, Montevideo, Linardi y Risso, 1996, p. 23.

duración, *Smog* y *Tranvías & Buzones*, como dos plataformas desde las cuales se lanzaron algunas de las propuestas creativas que continuaron con la línea “imaginativa” de la literatura uruguaya.³²² En este marco, la serie de antologías y de publicaciones periódicas colectivas así como la fluida y constante edición de la obra de estos autores dan cuenta de la paulatina relativización de qué constituye ser “raro” y qué “normal”, qué es lo hegemónico y lo subalterno o dónde está el centro y dónde la periferia en este nuevo canon que se instala:

Ambas tendencias [la visión marginal onettiana y las fantasías y memorias de Felisberto Hernández] —aunque originalmente diversas, cuando no opuestas— coinciden, sin embargo, en operar al margen del corpus canónico y del “gran cauce” de las corrientes en boga, mayoritariamente realistas. Su estética y su temática invitan a “hacerse a un lado” y a un replegarse sobre sí mismas, obedeciendo una vocación minoritaria de autoexclusión. En la confluencia de estas líneas complementarias, donde marginalidad y fantasía pueden explicarse recíprocamente, surge esa visión sesgada del mundo, esa percepción particular, ángulo de coincidencia entre sensibilidad estética y filosofía existencial, vivencia del absurdo más que teorización angustiada sobre el sin sentido, postura de base y desajuste, a partir del cual proyecta y elabora la poética de una corriente de escritores en el Uruguay de hoy puede considerarse mayoritaria.³²³

Habría que agregar entonces que la rareza leverriana, sobre todo durante su segundo período, está dada por la fuerte asimilación entre esa primera persona que recorre toda su obra y una cosmovisión sustentada en creencias provenientes de la parapsicología y el psicoanálisis junguiano que llegado el punto de la autofiguración se aboca a la reescritura de varios pasajes tratados en principio como ficcionales y desarrollados luego como un ejercicio de autoanálisis que busca ser comunicado. Lo “raro” se distancia entonces cada vez más del concepto *modernista* de Rubén Darío al

³²² La revista *Smog*, dirigida por Julio Faget y Lauro Marauda, incluyó comics y relatos en sus dos números editados durante 1989. En dichos números colaboraron Daniel Argente, Juan Fernández, Julio Varela, Jorge Bilbao y Jorge Risso. Asimismo, *Tranvías & Buzones*, de la cual se publicaron cinco números entre 1987 y 1988, fue dirigida por Raúl Benzo y recibió la colaboración de Walter Biurrun, Rodolfo Bruzzone, Gabriel Casacuberta, Marcelo Casacuberta, Florencia Martinelli, Jorge Olivera, Luis Pereira, Roberto Rodríguez, Fernando Santullo y Andrés Torrón. Jorge Olivera: *Intrusismos... op. cit.* p. 145.

³²³ Fernando Aínsa: *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002, p. 138.

que Ángel Rama aludía para asociar obra y vida³²⁴ y deviene en la construcción de un personaje-narrador-autor Mario Levrero que, desde la hibridez genérica de la autoficción, se instala en los modelos performativos de la posmodernidad:

En pleno auge de “la muerte del autor”, a contramano —aunque fuera de manera involuntaria—, el rescate del término “raro” por Ángel Rama o Armonía Somers traía en forma latente el recuerdo de la vida de los escritores. Hace años que el autor ha regresado a la escena literaria en formas textuales que solapan la biografía y la ficción y, fuera del texto, en variados matices del autor estrella-creados por los medios audiovisuales y la prensa. El tópico del escritor y el otro, que alcanza una formulación acabada en las obras de Jorge Luis Borges y Carlos Liscano, por ejemplo, aparece también de manera más tangencial en la obra de Felisberto Hernández y Mario Levrero: ¿no es una manera de manifestar una íntima extranjería, una rareza que percibe el sujeto que se mira a sí mismo y actúa en el mundo a partir de la escritura?³²⁵

La rareza en este contexto posmoderno de postautonomía literaria excede entonces los límites de la “ciudad letrada” y abarca a los nuevos sujetos sociales emergentes (de la caótica “sociedad transparente”) cuya fuerza distorsionadora actuaría hacia el interior de las tipologías sociales paradigmáticas o más representativas. Una nueva tipología donde el escritor ya no es el artista modernista forcluido por el auge de la sensibilidad burguesa y la división del trabajo sino que forma parte de la atipicidad orgánica y más característica de la posmodernidad, donde lo “raro” se desvanece en el aire o, mejor dicho, se integra a un sistema de valor ecléctico y polivalente donde el excéntrico o marginal es a su vez un representante de una vía de la excentricidad o de la marginalidad. Porque la caracterización de los “raros” de Rubén Darío, que a través de la vivencia del arte como praxis vital encontraban la manera de escapar a la modernidad

³²⁴ “La obra de arte y la vida del artista como obra de arte son temas sobre los que el autor ahondará recurriendo al estilo preciosista como forma debida a esa concepción, pero también se servirá de diversos géneros confesionales como un recurso para desplegar aquellas características que, desde el influjo del incipiente psicoanálisis, posibilitarían la comprensión de los resquicios del deseo y el placer como una forma de manifestación artística [...] Lo ‘raro’ como alternativa a la norma es asociado en el modernismo a una forma de construcción de la personalidad desapegada de la moral cristiana y de las costumbres burguesas. La personalidad y sus ‘anomalías’ se constituyen por primera vez como una fuente de belleza artística y originalidad en tanto que las obras rastrearán aquéllas distanciadas de los clichés de conducta”, Matías Núñez, “La vida como obra de arte: la concepción modernista del artista en la obra de Manuel Díaz Rodríguez”, *Revista de Investigaciones Literarias*, n° 16, Caracas, 2008, pp. 22-23.

³²⁵ Carina Blixen: “Variaciones sobre...” *loc. cit.* p. 61.

más estereotípica (la caracterizada por la sensibilidad burguesa, el patriarcado y los valores asociados a la producción y el progreso, entre otros), partía de la excepción que significaban esos sujetos marginales con respecto a una sociedad que se asumía como homogénea o que, por lo menos, ofrecía un relato parcial —pero hegemónico— de sí misma. En cambio, una “sociedad transparente”, sin un nítido centro de poder que regule el patrimonio cultural (la sociedad de la literatura postautónoma), difícilmente puede entender lo “raro” como una presencia marginal si se toma en cuenta que los multifacéticos personajes que pueblan el caótico universo de los medios de comunicación son motivo de una difusión y consumo masivos. Y en este contexto de normalización de lo raro es que la autoficción se presenta como un discurso capaz de ir en la busca de la identidad. Si se atiende a la tradicional pretensión del biógrafo de despejar de su objeto de estudio a “las efímeras estrellas de cine”, los asesinos seriales y los demás integrantes del “museo de cera”³²⁶ —porque la biografía también era un derecho exclusivo de los hombres superiores— bajo la elevada premisa de adentrarse en los problemas trascendentales del alma humana, la autoficción surge como la posibilidad de reclamar para esos “raros” —incluido el “hombre común”— un discurso que module sus vivencias particulares del amor y la muerte, el universos de sus fantasías nocturnas. Pero para que esto sea posible, es necesario que la autoficción se aproxime a la imposible pretensión de distancia que se autoimpone la escritura biográfica,³²⁷ esa postura que le permite al biógrafo desmontar la imagen pública y penetrar en el inconsciente y los entramados de la psique del personaje histórico (como

³²⁶ “[...] las figuras efímeras de estrellas cinematográficas, adictos a narcóticos, estranguladores de Boston; pertenecen ellos a ciertos tipos de historias de vidas escritas por periodistas en nuestra época. Corresponden al museo de cera. Son documentales y a menudo vívidamente míticos; están más relacionados con el momento fotográfico visual, el mundo cambiante del entretenimiento o el crimen, la esfera enorme y floreciente del rumor interminable diseminado por los medios de comunicación. Esto es muy diferente, como sabemos, de la búsqueda artística, severa, biográfica o pictórica, por capturar profundidades y misterios de la grandeza singular”, León Edel: *Vidas ajenas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 132-133.

³²⁷ *Ibid.* p. 132.

dijimos, el discurso sobre uno mismo no supone necesariamente una “ventaja” para desarticular los clichés de la propia personalidad). Si se atiende al esfuerzo levrieriano de penetrar a través de la escritura en los mecanismos del recuerdo, en la serie de emociones y experiencias que suscitan el lenguaje simbólico de los sueños, en las formas inconscientes de percepción de la realidad, la construcción del yo que emerge de sus textos parte entonces de la estrategias performativa a través de las cuales la autoficción construye la imagen de un yo que se repiensa a sí mismo desde el presente. En este sentido, la lectura que hace Manuel Alberca del apogeo de la autoficción a partir de las condicionantes socioculturales y económicas contemporáneas se fundamenta menos en la explicación de la extrañeza que en la de una cultura cuya característica más sobresaliente es la heterogeneidad.³²⁸

4.4. La rareza como norma posmoderna

Esta situación es ejemplificada en el ámbito uruguayo por el crítico Hugo Achugar, reflexionando a partir de la categoría de “atípicos” propuesta por Noé Jitrik,³²⁹ con casos tan disímiles como el presidente uruguayo (durante el período 2010-2015)

³²⁸ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* pp. 42-45.

³²⁹ En realidad, se podría decir que el texto de Noé Jitrik inspira las reflexiones de Hugo Achugar a partir del desacuerdo o la refutación, ya que, a pesar de las salvedades, Jitrik se decanta por la posibilidad de que la crítica reconozca tanto a los escritores típicos como aquellos que no lo son: “Los ‘atípicos’, en consecuencia, podrían ser buscados y hallados a partir de los rasgos que caracterizan la tipicidad aunque, por cierto, refinando los criterios para reconocerlos como tales. Tomemos, rápidamente y en primer lugar, la idea de la obediencia a códigos semióticos preestablecidos; serían, en esa perspectiva, atípicos los escritores de ruptura. Pero no todos sino sólo aquellos cuya tentativa no ha sido aceptada y que, por lo tanto, residen en el sistema literario como tumores enquistados, como indigeribles o inasimilables manifestaciones de rechazo o como existencias paralelas de cuya validez y valor crítico respecto del sistema literario sólo tienen conocimiento quienes no se satisfacen con la mera aceptación de lo consagrado”, Noé Jitrik: “Prólogo”, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, UBA, 1997, en http://www.robertexto.com/archivo19/atipicos_intro.htm#Pr%C3%B3logo (consulta realizada 12/01/15). Como veremos, a partir de esta propuesta de Jitrik, Achugar sugiere la posibilidad de reconocer “representantes” de la atipicidad, es decir, figuras que rompen con un paradigma “relativamente” establecido pero que son consagrados o reconocidos por un amplio espectro de la sociedad.

José Mujica (1935), Clemente Padín (1939),³³⁰ el artista y escritor Dani Umpi (1974), la comercialización —y, por ende, normalización— de la cumbia villera o los “cartoneros” que vagabundean por las ciudades latinoamericanas como *flâneurs* cuyo tiempo no es el de la productividad capitalista.³³¹ Es decir, en un universo donde proliferan los cuestionamientos a los estereotipos políticos, donde hay tanta multiplicidad de sensibilidades musicales como emisoras radiofónicas o donde la referencia al “eclecticismo” es una obviedad que ya poco dice a la hora de adjetivar la producción de los artistas contemporáneos, ¿por qué cabría catalogar a ciertas figuras literarias y sus obras como raras por fuera del crisol de *freaks* que pueblan la televisión o el museo? Al modo de ver de Achugar, los casos mencionados amplían la categoría de lo raro a fenómenos o expresiones culturales que se hacen eco de la crisis de las dicotomías analíticas (arte elevado/arte popular, cultura de masas/cultura académica, centro/periferia, etc.) y que, por supuesto, no están libres de la dialéctica histórica de la “normalización” de la “sociedad transparente”:

Lo libre, lo raro, también termina por convertirse en una institución, en devenir canónico o institucional, en lo familiar, en el *heim* que alguna vez no fue. Nada escapa al museo, nada escapa a la normalización, pero lo raro puede ser entendido como el espacio del disenso. Es decir, como el espacio o la práctica de la libertad aún a riesgo de convertirse en estilo, retórica, gesto o puro... ¿ademán?, ¿mímica?, seña o contraseña, contra/señal.³³²

Y a la serie de preguntas sugeridas por Achugar se podría agregar una más: ¿Espectáculo? ¿Puede el gesto disidente convertirse en espectáculo? Porque la consecuencia directa del relativismo a la hora de interpretar lo raro es que quizás sean los propios espectadores quienes en su recepción construyen la significación del gesto y

³³⁰ Este poeta (principal exponente de la poesía visual en Uruguay), artista y performer, fue, además de todo esto, el editor de la revista *Los Huevos del Plata* (1965-1969), donde Mario Levrero realizó sus primeras colaboraciones y publicó su relato *Gelatina* (1968). Como Levrero en las letras, Padín ocupa un lugar “central” en las artes contemporáneas uruguayas.

³³¹ Hugo Achugar: “¿*Comme il faut?* Sobre lo raro y sus múltiples puertas”, en Valentina Litvan y Javier Uriarte (eds.); *Cahiers de LI. RI. CO... loc. cit.* pp. 25-26.

³³² *Ibid.* p. 27.

lo descifren como ademán o como acción *sincera* y que incluso duden frente a cuál de las dos opciones se encuentran. Esto es lo que ocurre, precisamente, con la producción autoficcional levreriana, en la que los ejercicios de introspección y la manera de percibir lo místico o lo espiritual adquieren estatuto de performance haciendo del escribir un modo de estar en el mundo; pero en la que también la construcción que se haga de su figura autorial y el espectáculo del yo dependerá de los posicionamientos que se asuman ante la ambigüedad genérica desde la que se modula el discurso. Porque, ¿es raro en el contexto de la posmodernidad encontrarse con textos que fusionen lo autobiográfico y lo documental? Si atendemos al marco global e hispanoamericano antes expuesto podríamos responder rápidamente que no. Y si consideramos la proliferación actual de las escrituras del yo en blogs y páginas de Internet, donde la masificación de lo íntimo alimenta un archivo babélico e inconmensurable que hace imposible el filtro de la validación académica, la respuesta negativa se formula todavía más rotundamente. Dicho esto, todavía cabe preguntarse, ¿es raro que en la literatura se hayan disuelto las fronteras entre lo culto y lo popular, lo masivo y lo académico? No lo es en el ámbito general de la cultura contemporánea, por lo que una literatura postautónoma no debería señalar esto como una rareza hacia su interior. Y más aún, ¿es extraña o excéntrica una escritura libre de propuestas totalizadoras y que incluso se permite la experiencia de lo espiritual desde lo íntimo y lo cotidiano? Tampoco, si se toma en cuenta la caída de los metarrelatos y que la vivencia de la religiosidad se ha desplazado de las instituciones a los individuos y así lo atestigua el sincretismo religioso que ha dado en conformar eso que se conoce como *New Age*. En la respuesta negativa a estas preguntas es donde pueden vislumbrarse algunos de los motivos del lugar preponderante que ocupa la obra de Mario Levrero en el contexto literario actual.

Asimismo, otros aspectos comunes en la obra de este autor uruguayo, como el tratamiento de lo onírico, el lugar prominente que se le da a las pulsiones sexuales y el humor, convergen en su obra autoficcional para decantarse como formas de explorar el inconsciente (los sueños y las obsesiones vinculadas a la sexualidad) y de lograr la comunicación dialógica (a través del humor, quizás uno de los elementos de mayor potencial pragmático que se puede rastrear en la literatura) para postular una serie de experiencias de índole mística donde el sujeto y la escritura del presente son las puntas de un triángulo cuyo vértice restante, la realidad, no es más que un espejismo referencial y sí: un espejo del yo.

Y es precisamente a partir de estas inflexiones que la literatura de Mario Levrero comienza a distanciarse a nivel formal de sus primeros modelos de referir la imaginación o lo extraño: “En los ochenta y noventa Levrero, en ‘Diario de un canalla’ ostenta una ética antimilitante, anticatequística y desarrolla una conciencia más íntima de las consecuencias de ser tratado como un objeto”.³³³ Como si las formas dislocadas y excéntricas de percibir la realidad surgieran de una cuidada preocupación por reconocer los matices de la memoria y las características del yo, Mario Levrero comenzará a derivar hacia formas más explícitas de comunicar lo inconsciente y subjetivo. Un proceso que no está exento —como ha sido expuesto— de las características generales de la literatura hispanoamericana y española y que tendrá múltiples y significativos representantes en la literatura uruguaya y, como vimos, también en los artistas contemporáneos.

³³³ Carina Blixen: “Variaciones sobre...” *loc. cit.* p. 61.

4.4.1. La eclosión cultural de lo subjetivo: autoficción y artes contemporáneas en Uruguay

Como se ha mencionado, la dictadura significó la suspensión de la progresiva aparición de una nueva generación que buscara hacerse un lugar diferenciándose de la anterior. La llegada de la democracia engendró el conflicto entre dos sensibilidades silenciadas y que de forma repentina se disputaban el escenario de la recuperada libertad.

En este sentido, una de las diferencias que puede reseñarse entre los movimientos que irrumpen en este momento a nivel latinoamericano, como el *Crack*³³⁴ y *McOndo*,³³⁵ es que mientras el *Crack* mexicano era un intento de romper con la continuidad de la sensibilidad del *boom* y hacía de Gabriel García Márquez (1927) su blanco predilecto, en el caso de *McOndo* —especialmente en Chile, pero también en Argentina y Uruguay— las disputas de la nueva generación se libraron contra la fuerte pretensión de reinstaurar un sistema cultural que había quedado en suspenso a raíz de

³³⁴ Más allá de las diferencias entre las disputas particulares que cada movimiento debió enfrentar al interior de su campo cultural más inmediato, las similitudes entre *Crack* y *McOndo* quedan enmarcadas en una sensibilidad común pautaada por la estética posmoderna. Con respecto al *Crack*, su militancia a favor de una literatura global —en detrimento de la búsqueda del “ser nacional”— así como su defensa de la imaginación y la duda como ejes de una narrativa libre de pretensiones de “metarrelato” configuran varios de los postulados que fundamentan la ruptura con la estética del “realismo mágico” como literatura representativa de la identidad latinoamericana: “Este mundo más allá del mundo no aspira a profetizar ni a simbolizar nada. Acaso hay a veces trampas para un efecto de extrañeza en homenaje a Brecht y a Kafka, algo para lo grotesco, algo para la paráfrasis caricaturesca; en realidad, lo que buscan las novelas del *Crack* es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno. Del comic hemos tomado lo que accidentalmente hicieron, hace más de medio milenio y en forma accidental, los refundidores del Amadís de Gaula [...] La dislocación en estas novelas del *Crack* no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya *massmediatización* lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos”, Ricardo Chávez *et alia*: “Manifiesto *Crack*”, revista *Lateral*, n° 70, Barcelona, 2000, citado <https://es.scribd.com/doc/64919561/Manifiesto-Crack> (consulta realizada 08/03/15).

³³⁵ “Para dejar un registro histórico: ese día, en medio de la planicie del medioeste, surgió *McOndo*. Su inspiración más cercana es otro libro: *Cuentos con Walkman* (Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1993), una antología de nuevos escritores chilenos (todos menores de 25 años), que irrumpió ante los lectores con la fuerza de un recital punk. Ese libro, que ya lleva más de diez mil ejemplares vendidos sólo en el territorio chileno, fue compilado por nosotros dos a partir de los trabajos de los jóvenes que asistían a los talleres literarios que ofrecía la *Zona de Contacto*, un suplemento literario-juvenil que aparece todos los viernes en el diario *El Mercurio* de Santiago. Como dice la franja que anuncia la cuarta edición, la moral walkman es ‘una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual’” Alberto Fuguet y Sergio Gómez (eds.): *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona, Mondadori, 1996, p. 11. No es casualidad que sea un elemento tecnológico, asociado a lo juvenil pero también a la música de masas y a la dinámica urbano, el símbolo elegido para representar la nueva sensibilidad.

las dictaduras que asolaron el Cono Sur.³³⁶ Es así que los jóvenes chilenos, argentinos y uruguayos se encontraron con que superadas la censura y la represión dictatorial, los antiguos referentes reaparecían fustigándoles la sumisa aculturación que significaba su gusto por el rock y el cine hollywoodense, criticándoles su falta de compromiso manifiesto en sus consumos de las industrias culturales del entretenimiento desideologizado (los videojuegos³³⁷, las novelas policiales, el cómic, la ciencia ficción) y de productos de empresas que eran la encarnación del imperialismo norteamericano como, por ejemplo, Coca Cola y Mc Donald's.

³³⁶ Más allá de esto, muchas de las características detalladas en torno al *Crack* y *McOndo* son reconocibles en otras manifestaciones que se producen durante la década de los '90 en Latinoamérica. Orlando Mejía Rivera, por ejemplo, definió a la generación de narradores colombianos que hace su aparición en estos años como "mutante", ya que este término, desde su acepción biológica, remite a la hibridez genérica pero también alude a la cultura del cómic (representada por *X-men*) y a la ciencia ficción. Es decir, el concepto refleja la adopción libre de culpas de la cultura de masas: un archivo donde caben tanto la novela policial como otras manifestaciones provenientes del cine y la televisión y donde se borran los límites entre lo culto y popular. En definitiva, lo "mutante" define a una generación formada en la convivencia entre el rock y la literatura universal, el cosmopolitismo y la experiencia cotidiana de lo virtual por sobre la búsqueda de una identidad nacional o latinoamericana. Orlando Mejía Rivera: *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*, Manizales, Universidad de Caldas-Centro Editorial, 2002, pp. 45-48. Asimismo, estos movimientos han sido repetidamente emparentados con la generación *Nocilla* (también catalogada como "mutante") a partir de su análoga reivindicación de la cultura globalizada y los medios masivos de comunicación. Según Juan Francisco Ferré, para leer a esta generación de narradores españoles, que en lugar de viajar prefiere conocer lugares a través de Internet o vía satélite, que en lugar de asistir a tertulias para dar lecciones categóricas prefiere dedicarse a disfrutar de sus series televisivas favoritas, le será muy útil contar con un archivo cultural ecléctico y multifacético. Es decir, según Ferré, el lector ideal de esta generación no es más ni menos alguien imbuido con naturalidad de la cultura contemporánea y la posmodernidad: "En todo caso, el rasgo más alarmante de esta generación y media de escritores, desde cualquier punto de vista no deja de ser un rasgo interesante en que usted debería haber reparado ya [...] es que resulta tan fácil establecer con ellos una conversación, inteligente e informada, sobre cine, política, arte, ciencias, gastronomía, bares, historia, ropa, técnicas sexuales, música, cómics, o televisión, como sobre literatura y sus aledaños teóricos". Juan Francisco Ferré: "La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación", en Juan Francisco Ferré y Julio Ortega (selec. y pról.): *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 19.

³³⁷ Las referencias a las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, así como la cultura del entretenimiento digital, es una de las claves que se reiteran a la hora de establecer distancias con las generaciones "analógicas". A la hora de abordar las características de las tendencias literarias posteriores a 1968 en México, por ejemplo, José González Boixo menciona la importancia de Internet como marco de formación y difusión de las obras al tiempo que, siguiendo a Tryno Maldonado, define como generación *Atari* a la "generación inexistente" (término que se debe a la continuidad de las propuestas estéticas del *Crack*). José González Boixo: "Introducción. De la generación del 68 a la generación inexistente", en José González Boixo (ed.): *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid-Frankfurt-México DF, Vervuet, 2009, pp. 16-17.

En el caso de Uruguay, Gustavo Escanlar (1962) representó —desde su espíritu transgresión punk y sus performances de neovanguardia³³⁸— la disconformidad con dicha situación y dirigió sus dardos contra dos de los escritores que para él representaban la restauración cultural: Eduardo Galeano (1940) y Mario Benedetti (1920). A su vez, encontró, como muchos otros jóvenes escritores uruguayos, un lugar de referencia en Mario Levrero, un escritor que incursionaba tanto en el género policial como en la ciencia-ficción desde un espíritu desprejuiciado y paródico; que daba cuenta de sus interés por ciencias “poco serias” como la parapsicología y que sin pruritos incluía en sus bibliografía personal a los cómics de *La pequeña Lulú* o el *Pato Donald*; que se ganaba la vida ideando juegos de ingenio y se obsesionaba con el entretenimiento que le proporcionaban los *flippers*,³³⁹ luego sustituidos por la computadora y la

³³⁸ Una de los hitos de la recién inaugurada democracia fue el evento *Arte en la lona*, organizado por Carlos Muñoz, Rosario González y Gustavo Escanlar en el Palermo Boxing Club como una forma de reacción contracultural a la Muestra Internacional de Teatro de 1988: “La pretensión inicial era la de crear un espacio de creación multidisciplinaria. Un espacio sin limitaciones críticas (nadie juzgaba previamente ninguna expresión artística, no había nivel de calidad mínimo exigible para participar) ni económicas (no contábamos con un solo peso, con lo cual combatíamos una de las grandes excusas del arte nacional: no hay medios, no hay dinero, se arguye, cuando lo que en realidad se está ocultando es una enorme falta de creatividad, de innovación, de riesgo). Un espacio donde pudieran coexistir en un escenario que era un ring un espectáculo de rock, una representación teatral, una performance, una exhibición de box, un grupo de música hindú, un espectáculo de catch, un grupo de yoga, un mimo, una cuerda de tambores, etcétera. Todo en un gimnasio ambientado por un grupo de plásticos. La notable afluencia de público demostró que este tipo de espacios es necesario en este quieto, cauto medio”, Gustavo Escanlar, Rosario González y Carlos Muñoz: “Arte en la lona. Un *cross* a la mandíbula”, en *Cuadernos de Marcha*, n° 31, Montevideo 1998, pp. 77.

³³⁹ La brecha generacional que representaban estos juegos fue aprovechada por Escanlar como una oportunidad para celebrar la escisión. Cabe recordar que los salones de “maquinitas electrónicas”, que venían a sustituir a los clubes políticos en los que las generaciones anteriores vivieron su juventud militante, eran vistos como un lugar marginal donde campeaba la droga y el ocio improductivo. En *No es falta de cariño* (Montevideo, Aymara Editorial, 1997), Escanlar muestra esta ausencia de diálogo entre generaciones ironizando la predilección del joven periodista Marcelo Pereira por juegos “intelectuales” como el Tetris —por sobre los juegos violentos— como un intento de consustanciación con la cultura tradicional de la “izquierda”. Una sencilla pero elocuente muestra de las distancias de Mario Levrero con las censuras paternalistas a las que era proclive la “izquierda”, al tiempo que una señal de su cercanía a la sensibilidad de las nuevas generaciones, es la obsesión por este tipo de juegos que se expresa en su novela *Fauna* o que manifestó abiertamente en entrevistas: “Efectivamente, fui un adicto a los *flippers*. Durante la dictadura casi caigo preso un par de veces por estar jugando a medianoche en esos locales, y cuando venía la policía en su ronda en busca de menores (que no podían estar después de medianoche en esos lugares) de paso me pedían documentos a mí, que andaba por los treinta y cinco”, Saurio: “Espacios libres. Reportaje a Mario Levrero”, en http://www.laideafija.com.ar/larevista/especiales/levrero/LEVRERO_reportaje.html (consulta realizada 20/02/15).

navegación en Internet³⁴⁰ (donde la búsqueda de pornografía era una rutina asumida como algo que, según se manifiesta reiteradamente en *La novela luminosa*, debería dosificar); que, sobre todo, desde sus columnas en prensa se abocaba a hacer de las nimiedades cotidianas el tema de su preferencia sin que jamás diese cátedra a los jóvenes sobre cómo deberían estar en el mundo, regodeándose en aquellos procesos de su pensamiento que le deparaban hallazgos humorísticos o le revelaban los matices de su sexualidad.

A nivel de escrituras del yo, Gustavo Escanlar también ofrece un buen ejemplo de la construcción de un yo público y espectacular a partir de la fusión —o, en algunos casos, el contrapunto— entre literatura autoficcional y la imagen de sí mismo creada a través de sus performances y su participación en los medios masivos de comunicación (televisión, radio, blogs). Una imagen mediática caracterizada por la exacerbada recurrencia a la polémica como forma de intertextualidad con el ámbito del periodismo cultural y por su inclinación a “espectacularizarse” apelando a gestos escandalizadores que adquirieron estatuto de performance.³⁴¹ Por otra parte, sus textos literarios³⁴² lentamente se fueron conformando como una vía de individualización o personalización

³⁴⁰ Manuel Alberca destaca el fenómeno de las telecomunicaciones como uno de las características fundamentales de la eclosión de la autoficción. *El pacto ambiguo... op. cit.* pp. 33-35. Desde esta perspectiva, el mítico aislamiento al que era proclive Levvero terminó por adquirir matices de contemporaneidad con el surgimiento del teletrabajo y la comunicación a través de Internet. Asimismo, el tiempo de ocio a través del cual debía prepararse para la escritura literaria adquiere matices reconocibles para aquellos que trabajan desde su casa y hacen confluír en la computadora tanto el trabajo como el esparcimiento: “Toda la primera parte de *La novela luminosa* es minucioso diario del procastineo: Levvero pide una Beca Guggenheim para terminar una novela inconclusa. Se la dan. Pero antes de ponerse a escribir la novela se pone a escribir “Diario de la beca”, que son más de cuatrocientas páginas [...]”, Hernán Casciari: “El trabajo y el ocio”, revista *Orsai*, n° 10, Barcelona, 2012, p. 50.

³⁴¹ El personaje que Escanlar construyó en vida refrendó sus elegías literarias a la escatología (bebió su propia orina en televisión) y generó, por ejemplo, desde sus mordaces críticas periodísticas al grupo de rock No te va gustar (NTVG), una serie de reacciones que aprovechó para espectacularizar su yo. Así lo publicó en su blog *Los siete sentidos* el 27/04/06: “Por si alguien todavía no se enteró, 32.000 personas fueron a ver a NTVG en sus dos conciertos en el Velódromo. Y me dedicaron dos canciones al grito de ‘gordo puto’ y ‘gordito plagiador’”, en Gustavo Escanlar: *Disco duro*, Montevideo, Fin de Siglo, 2008, p. 114.

³⁴² Obras como las mencionadas *No es falta de cariño* y la recopilación de sus textos publicados en blogs, *Disco duro*, muestran la evolución de Escanlar de una literatura autoficcional, donde el universo cultural montevideano es presentado con furibunda acidez a partir de claves reconocibles para el lector, hacia formas autofccionales donde la intimidad y lo confesional ganan el texto, como por ejemplo, en “Mis vidas como ex” (publicado en 2010 en la revista digital *Malpensante*/Criatura Editora, 2014).

subterránea a sus inclinaciones al escándalo y la estética de la “ordinariedad”³⁴³ e hicieron visibles diversas manifestaciones que desmontaban su propio personaje mediático y hacían públicas las consecuencias íntimas de semejante exposición. Porque, en algún momento, la relación entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo espectacular, adquirió un mecanismo siniestro que Escanlar resolvió desvelando parcialmente el artificio y autoanalizando su biografía íntima como “personaje mediático”.

Después de que la doctora me dio la noticia me fui llorando por la calle Rivera. Fue hace dos años, y fue la verdadera despedida de mi padre. Aunque al final demoró en morirse, ése fue el real momento de la pérdida. “Vamos a abandonar el tratamiento”, me dijo la tía. “El cáncer ya avanzó por todo el cuerpo. Cualquier cosa que hagamos va a ser inútil”. Le pregunté cómo seguíamos. “Dolores óseos. Fracturas. Incapacidad para moverse. Muerte”. Se notaba que yo no le caía simpático a la doctora. Me lo decía todo así, sin anestesia, con una fingidísima amabilidad demasiado sobreactuada. Hasta parecía que se sonreía. No estaba tratando de consolarme. Estaba disfrutando. Siempre me pasan este tipo de cosas. Es como que genero este tipo de reacciones. Unos minutos antes que naciera mi hija Violeta, la neonatóloga me miró con cara de vampira y me dijo: “Ahora me voy a vengar de todas las veces que me hiciste enojar”. A la hija de puta le molestaban las cosas que decía por televisión. “Es igualita al padre, pobre”, dijo al ver a la bebé.³⁴⁴

Ante la intimidad invadida o fusionada con una imagen pública que lo afecta en forma negativa, la escritura surge entonces como forma de intentar autoanalizar los límites asumidos para la espectacularización.³⁴⁵ En el caso de Levrero, la autofiguración escrita y su performance literaria devendrán en la posibilidad de una espectacularización a partir de la recepción creativa que muchos jóvenes escritores han hecho de esa figura propuesta en las autoficciones levrerianas. Contrariamente a la espectacularización

³⁴³ Es relevante destacar que ciertos modos de decir de la estética punk que profesa la literatura de Escanlar están muy cercanos al grado cero de lo literario, a un distanciamiento de las normas estéticas de la construcción literaria como de la moral imperante en su momento de producción: “De todo esto hay señales evidentes en cierto nuevo periodismo, en cierta cultura que algunos identifican con los jóvenes pero que no es exclusiva de este sector etario de la población. Esta nueva estética de la ordinariedad no es un hecho exclusivo de la cultura uruguaya [...] La transgresión o el culto por la transgresión contenida en la estética de la ordinariedad tiene que ver con la desconstrucción del poder. Al menos con ciertos aspectos del poder. Lo interesante o lo divertido —cada cual lo calificará como quiera— es que la irrupción de esta estética ordinaria desconstruye la estética anterior y la muestra como lo que es: una construcción ideológica. Así la distinción en el vestir, es desconstruida como un cierto tipo de disfraz propio de una clase o de una época; el buen gusto en el lenguaje como una afectación o una pose hipócrita [...] No sé si esta transgresión logrará sobrevivir, si no terminará y no habrá terminado ya por ser apropiada y digerida por el poder hegemónico”, Hugo Achugar: *La balsa de la medusa*, Montevideo, Trilce, 1994, p. 83.

³⁴⁴ Gustavo Escanlar: “Mis vidas como ex”, edición digital de *Malpensante*, n° 112, 2010, en <http://lamula.pe/barra/elmalpensante.com/4> (consulta realizada 15/07/2011).

³⁴⁵ Estos comentarios fueron desarrollados a partir de mi ponencia “Gustavo Escanlar: de las revistas subterráneas a la autoficción digital”, presentada en las I Jornadas Internas de Investigación “Cuestiones críticas” de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 21 y 22 de julio de 2011.

mediática de Escanlar, el gesto (¿ademán?) leverriano de autofiguración interpela a lector desde la utilización de una serie de procedimientos que instalan al texto en una zona ambigua entre lo “real” y lo “ficcional”:

En una sociedad tan espectacularizada como la nuestra, no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más. El flujo es doble: una esfera contamina a la otra, y la nitidez de ambas definiciones queda comprometida. Por los mismos motivos, se ha vuelto habitual recurrir a los imaginarios ficcionales para tejer las narraciones de la vida cotidiana, lo cual genera una colección de relatos que confluyen en la primera persona del singular: *yo*. En años recientes, sin embargo, las narrativas de ficción parecen haber perdido buena parte de su hegemonía inspiradora para la autoconstrucción de los lectores y espectadores, con una creciente primacía de su supuesto contrario: lo real.³⁴⁶

Otro ejemplo de la espectacularización del yo que entrecruza lo mediático y lo autoficcional es la novela *Miss Tacuarembó* (2004), del ya mencionado músico, performer, artista plástico y escritor Dani Umpi. Este texto (llevado al cine en por Martín Sastre en 2010) se inscribe en las escrituras del yo y la autoficción a partir de la fusión de lo íntimo (su infancia en un medio rural) con el universo de la música popular y los sueños de fama y éxito mitificados por la cultura televisiva —en un registro que presenta semejanzas con el tratamiento de lo popular que aparece en las obras de Manuel Puig (1932) o el ya mencionado César Aira—. ³⁴⁷ A través de un incesante ejercicio de exposición mediática, Umpi explora las claves de género surcadas por la cultura de masas y construye una polifacética obra a partir de diversos soportes artísticos donde el repertorio de lo íntimo y lo personal es llevado a nivel de espectáculo y proyectado de forma provocadora y despreocupada. El yo como espectáculo supone un paso más allá de la desinhibición de hacer pública la intimidad y se emplaza en la exhibición pop al tiempo que por momentos apela a la frivolidad propia de algunos formatos de los medios masivos de comunicación.

³⁴⁶ Paula Sibila: *La intimidación... op. cit.* p. 223.

³⁴⁷ En esta línea se encuentran también sus novelas *Sólo te quiero como amigo* (2006) y *Un poquito tarada* (2012), así como su libro de cuentos *¿A quién quiero engañar?* (2013).

A la hora de la expansión de los límites de la obra, las artes contemporáneas uruguayas han desplegado una serie de ejercicios que van desde lo autoficcional a las más variadas manifestaciones del arte conceptual sustentándose en plataformas colectivas que actúan sinérgicamente (no es casualidad si se contempla la inscripción del mensaje artístico en el marco de las industrias culturales), tanto en el plano del desarrollo creativo como en el de la promoción. Este es el caso de la publicación *La hija natural de J. T. G.*, dirigida por Jacqueline Lacasa (1970), o la Fundación de Arte Contemporáneo (1998-2012), encabezada por el artista Fernando López Lage (1964), un colectivo abocado a la producción teórica, la curaduría, la promoción y la venta de obras de arte a partir del ejercicio de lo mediático como modalidad performativa. Otro hito de este período es el colectivo denominado *Movimiento sexy*, que a principio de siglo reunió a cinco artistas a su vuelta de un viaje iniciático a Nueva York: el mencionado Dani Umpi, Federico Aguirre (1977), Julia Castagno (1977), Martín Sastre (1976) y Paula Delgado (1977). Esta última lleva adelante desde 2005 su obra *Cómo sos tan lindo* (que al estilo de Sophie Calle explora las consecuencias de la obra de arte en el artista durante el momento de su gestación) combina performance, fotografía y video en una muestra que parte de una convocatoria publicada en los diarios en la que llama a presentarse a hombres “atractivos” y los entrevista en un cuarto de hotel:

El punto de partida del trabajo, repetido en todos los lugares por los que pasó [Montevideo, Buenos Aires, Valparaíso, Viena, Barcelona, Londres, Johannesburgo y Praga], fue publicar un aviso en periódicos locales anunciando la búsqueda de hombres “atractivos” que quisieran ser fotografiados. Después de realizado el “casting”, los participantes (cerca de 120 en total) fueron citados a una habitación de hotel, donde se realizaron las fotografías y los videos. La propuesta consistió en que la artista, una mujer, fotografiaría a los participantes desnudos, cambiando los roles tradicionales del hombre que fotografía mujeres desnudas. Los participantes podían decidir el grado de desnudez y la situación,

por lo que algunos decidieron fotografiarse mientras se desvestían, otros en la ducha, recostados en la cama, etc.³⁴⁸

Otro colectivo que merece ser mencionado es el de la banda Genuflexos, que fusiona espectáculos musicales de corte performativo con pinturas que representan a los miembros de la agrupación y que ha propiciado una pieza de cine intimista y autoficcional con la película *Hiroshima* (2009), de Pablo Stoll (1974), que toma su título de una canción del colectivo y está basada en la ficcionalización de la vida de Juan Stoll (1984), cantante y performer de Genuflexos.

A la hora de recurrir a una multiplicidad de soportes y disciplinas que espectacularizan, expanden y exhiben el universo subjetivo, los casos de Dani Umpi o Lalo Barrubia (1967)³⁴⁹ son una muestra de este fenómeno de la fusión entre lo literario y las artes contemporáneas. Por supuesto, esta dinámica no es patrimonio exclusivo del contexto uruguayo sino que para Reinaldo Laddaga, a nivel global, los vínculos entre la literatura autoficcional y las nuevas expresiones artísticas son mucho más estrechos o relevantes que los lazos que pueden unir a la autoficción con la tradición autobiográfica:

[...] quiero indicar una confluencia: la de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos

³⁴⁸ Pedro da Cruz: “La artista Paula Delgado y otra mirada sobre el cuerpo. ‘Cómo sos tan lindo’ se exhibe en el nuevo EAC”, diario *El País*, Montevideo, 17/09/10, citado de <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/09/18/la-artista-paula-delgado-y-otra-mirada-sobre-el-cuerpo-como-sos-tan-lindo-se-exhibe-en-el-nuevo-eac/> (consulta realizada 12/02/15).

³⁴⁹ Esta escritora y performer ofrece una de las miradas más representativas de la desilusión postdictadura que asoló a la generación de finales de los ‘80 y principio de los ‘90. La voluntad de exiliarse para salir de la hegemonía cultural que los intelectuales de izquierda buscaron restablecer una vez finalizada la dictadura así como los sujetos marginales y las experiencias de la neovanguardia son algunos de los temas que en clave autoficcional recorren tanto su obra poética como sus novelas *Arena* (2003) y *Pegame que me gusta* (2009) y el libro de cuentos *Ratas* (2012). Este factor de distanciamiento “punk” con las construcciones estéticas de los ‘60, reinstauradas con la llegada de la democracia, se basan en muchos de los motivos que adujo Mario Levrero para distanciarse de los estándares de valoración de la generación del ‘45. Este contexto cultural de la década de los ‘80 es referido por Hugo Achugar de la siguiente forma: “El oficialismo de izquierda, por su parte, apuesta al realismo y no sabe qué hacer con la insurgencia de algunos jóvenes. Desconoce la cultura que no encaja en su modelo, descubre a Sting por su trabajo a favor de los desaparecidos, intenta aceptar al rock nacional pero sigue condenando el imperialismo cultural sin mayor análisis y se encierra en un gueto político estético [...] Celebra el testimonio y la novela no ficcional pero se desconcierta con ciertas formas de la nueva vanguardia. Tiene un discurso populista y pluralista pero a la hora de antologizar poesía, rechaza la producción de un sector de la creación nacional por ‘feísta’ refugiándose en valores casi decimonónicos”, *La balsa... op. cit.* p. 83.

años de comienzos del milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan —como se imagina un objeto de deseo— figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados en montar escenas en las cuales exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas [...] ³⁵⁰

Y es justamente a razón de esta proximidad entre autoficción literaria y artística es que ambas expresiones comparten desafíos similares a la hora de la recepción crítica en torno a sus diálogos con las respectivas tradiciones y su utilización de “materiales reales” para la confección de sus obras. En el caso de Uruguay, son numerosas las manifestaciones que tematizan la propia identidad, la subjetividad y la memoria personal a partir de soportes que forman parte del archivo de objetos íntimos y tienen mostración hacia sí mismos o que utilizan el propio cuerpo como “soporte de la obra”.

Solo por ejemplificar esta última tendencia mencionada se podría señalar a Cecilia Vignolo (1971) y su multifacética obra “La vida es flujo y reflujo”, basada en la intervención de la fachada del Museo Nacional de Artes Visuales, una instalación y una performance en la que la artista expone su cuerpo desnudo durante cinco horas por día, una vez al año, desde el 2006 hasta el 2041, mostrando los cambios y la evolución del cuerpo a través del tiempo. ³⁵¹ En esta línea pueden entenderse las performances de Mario D’Angelo (1936), quien a raíz de una enfermedad en la piel fue estudiado por médicos durante la infancia y ya como adulto construyó sus “desnudos” como una forma de escapar a las heridas psíquicas dejadas por la mirada “clínica” del cuerpo:

Lo inédito de Mario D’Angelo es mostrar el cuerpo ictiósico (Ictus, pez; ictiosis, enfermedad de la piel con escamas que se desprenden permanentemente) que padece desde el nacimiento, como retención de una etapa uterina. Observado como un ejemplar digno de estudio en la medicina académica, padeció el

³⁵⁰ Reinaldo Laddaga: *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p.14.

³⁵¹ Información en <http://www.ceciliavignolo.com/pages/performances.htm> (consulta realizada 06/03/12).

señalamiento, la atención curiosa de los otros, por ser, precisamente, otro. Esa otredad lo marcó de por vida. Traspuesto el medio siglo de existencia, fue elaborando, con paciente impaciencia, un lenguaje visual centrado en su propio cuerpo. En la desnudez de su cuerpo.³⁵²

Esta dinámica de utilización del arte como terapia que se confronta a las prácticas de la ciencia médica y su forma de “cosificar” los cuerpos; esta forma de exhibirse y que dicha exhibición constituya por sí misma la terapia que se logra al recibir la mirada de los demás es algo que presenta varias semejanzas con la literatura autoficcional levreriana y su performance terapéutica. La posibilidad de espectacularización de estos gestos, sin embargo, no está libre de controversias de índole ética, como ocurrió con la muestra fotográfica *Chau Bea*, de Juan Ángel Urruzola (1953), basada en fotografías tomadas a su pareja Beatriz Abdala durante su etapa terminal como enferma de cáncer.

El trabajo constaba de seis imágenes de Beatriz Abdala junto a sus hijos, donde ella aparece acostada en la cama recibiendo abrazos y caricias de los jóvenes, y además, había una foto de ella 10 años antes y un texto. La muestra se presentó en la edición 54° del premio Adquisición del Salón Nacional de Artes Visuales, que otorga la Dirección Nacional de Cultura, y ganó. El premio fue entregado el martes 21 de diciembre, pero la muestra fue retirada el miércoles 5 de enero por orden judicial, ya que los hermanos de Abdala denunciaron “violación a la intimidad”.³⁵³

Más allá de los cuestionamientos éticos, estas prácticas contemporáneas y autoficcionales han sido discutidas a nivel estético en tanto se posicionan en una línea expresiva que fagocita las experiencias y técnicas de la vanguardia artística de los '60 y cuyo valor disruptivo ha sido puesto en duda por diversos críticos. De esta situación da cuenta el debate sostenido entre los críticos Juan Fló y Gabriel Peluffo Linari en las páginas del semanario *Brecha* durante el año 2007 y que tuvo como resultado la publicación del libro *Los sentidos encontrados*. Como bien comenta Mónica Herrera

³⁵² Nelson Di Maggio.: “Mario D’Angelo, el cuerpo como metáfora”, *La Red 21*, 31/10/2005, <http://www.la21.com.uy/cultura/193237-mario-d%C2%B4angelo-el-cuerpo-como-metafora> (consulta realizada 06/03/12).

³⁵³ Emiliano Zecca: “El fotógrafo, la mujer y el cáncer”, *Portal 180*, 23/01/2011, <http://www.180.com.uy/articulo/16545-El-fotografo-la-mujer-y-el-cancer> (consulta realizada 06/03/2012).

sobre esta polémica,³⁵⁴ si para Juan Fló “la mayor parte de las más exitosas obras contemporáneas no tienen las propiedades que hicieron del arte un hecho antropológico fundamental”,³⁵⁵ para Peluffo Linari la “pérdida de ‘transcendencia’ en términos metafísicos y estéticos respecto a las vanguardias modernistas es lo que ha convertido a muchas prácticas posteriores a los años sesenta en hechos antropológicos fundamentales”.³⁵⁶ Este debate suscitado en el seno del arte contemporáneo es especialmente relevante ya que algunos de los fundamentos manejados para rechazar o validar las estrategias de la neovanguardia son muy similares a los sustentados a la hora de asediar (en algunos casos, rechazar con virulencia) a la literatura autoficcional uruguaya y su condición híbrida que fusiona géneros desplazando la autonomía literaria y recurriendo a técnicas que establecen un nuevo diálogo con la tradición y la ruptura. Como se verá más adelante, algunos de los procedimientos literarios empleados por Levrero reformulan tanto la tradición vanguardista —valga el oxímoron— como las tendencias históricas de la literatura autobiográfica.

4.4.2. Las escrituras del yo en el Uruguay contemporáneo

Como hemos visto, las escrituras del yo en donde queda enmarcada la última parte de la producción de Mario Levrero no solo es un fenómeno global sino que tiene sus expresiones en la literatura uruguaya reciente. Tanto a nivel autoficcional como testimonial, y abarcando también la gama autobiográfica más tradicional vinculada a diarios personales, memorias y crónicas de viaje, las escrituras del yo han marcado fuertemente su presencia en el contexto contemporáneo de publicaciones.

³⁵⁴ Mónica Herrera: “El entorno, la memoria y la identidad”, en <https://arielenlinea.files.wordpress.com/2010/07/14identidad.pdf> (consulta realizada 10/02/15).

³⁵⁵ Juan Fló y Gabriel Peluffo Linari: *Los sentidos encontrados*, Montevideo, Ediciones de Brecha, 2007, p. 54.

³⁵⁶ *Ibid.* pp. 64-65.

La salida de la dictadura en la década de los '80 trajo aparejada toda una serie de obras que apoyándose en las estrategias formales y estéticas de la literatura testimonial buscaron dar cuenta de las historias personales³⁵⁷ e íntimas silenciadas o dejadas de lado por los estudios históricos tradicionales. Uno de los principales exponentes de las escrituras testimoniales³⁵⁸ es Carlos Liscano (1949), militante del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLNT) durante los '60 y '70, ex preso político y director de la Biblioteca Nacional de Uruguay (2010-2015). *El furgón de los locos* (2001), memoria de las peripecias carcelarias y recuento de las pérdidas afectivas con las que debe lidiar el personaje-narrador Liscano una vez liberado, es uno de los textos más representativos del proyecto literario de este autor y pone de manifiesto la

³⁵⁷ Cabe consignar que en este período también se publicó *La niña, el chocolate, el huevo duro* (1987), de Ramona Caraballo, libro que según Óscar Brando pone en cuestión la autoría al estilo de las realizaciones de Miguel Barnet o Elena Poniatowska, gracias a la mediación de Álvaro Barros-Lémez a la hora de ofrecer una visión que de otra forma se vería silenciada. Óscar Brando: "La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)", en el boletín *Papeles de Montevideo*, n° 2: *Aproximaciones a la literatura posterior a 1985*, Montevideo, Trilce, 1997, p. 15.

³⁵⁸ Desde la piedra fundacional que significó la crónica periodística *La guerrilla tupamara* (Premio Casa de Las Américas en categoría Testimonio 1970), de María Esther Gilio, entre muchos de los relatos testimoniales en torno a la dictadura se destacan el libro de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro *Memorias del calabozo* (1987), texto que narra las vivencias carcelarias de los líderes del MLNT a lo largo de su periplo por los cuarteles militares durante la dictadura; *La fuga* (1990), también Fernández Huidobro, sobre la fuga masiva del Penal de Punta Carretas; *Las manos en el fuego* (1985), de Ernesto González Bermejo, que media el testimonio del preso político David Cámpora. A estos textos se debe sumar *Adolfo Wasem, el tupamaro* (1985), de autores varios; Claudio Invernizzi, con *Relatos de la cárcel: esta empecinada flor* (1986); *Fugas. Historias de hombres libres en cautiverio* (2004), de Samuel Blixen; *De bigote pa'riba* (2006), de Luis Fourcade; *El hombre numerado* (2007), de Marcelo Estefanell. La experiencia de las mujeres durante la dictadura, cuyo primer disparador que rompió el silencio fue *Bitácoras del final. Crónicas de los últimos días en las cárceles políticas* (1987), tiene en Edda Fabbri una de sus principales voces testimoniales con su obra *Oblivion* (Premio Casa de Las Américas en categoría Testimonio 2007), una narración que hace especial hincapié en la plasticidad del lenguaje para reconstruir la vida de las presas políticas en la cárcel de mujeres de Punta de Rieles. Asimismo, *La tienda* (Premio Bartolomé Hidalgo de Poesía 2007), de Ivonne Trías, aporta una mirada sobre las experiencias de las presas políticas a partir de su original formato de ensayo poético. Otros textos que abordan las condiciones especiales de la reclusión y la tortura de las presas políticas —donde los abusos sexuales forman parte de una política represiva que no había sido enunciada hasta el momento— son: *Más allá de la ignorancia* (1989), de Nélica Fonotoura; *La espera* (2001), de María Constanza; *Memoria de Punta Rieles en los tiempos del penal de mujeres* (2004) y *Palabras cruzadas* (2005), de autoras varias. Estos son algunos de los títulos que integran el gran corpus de la literatura testimonial que ha proliferado hasta entrado el siglo XXI en la literatura uruguaya y que dan cuenta de la relevancia de las escrituras del yo y la mirada subjetiva a la hora de afrontar el relato político-histórico así como los traumas individuales, convirtiéndose en una especie de archivo de la "resiliencia histórica". Para consultar un panorama preciso y detallado sobre esta materia véase el libro de Alfredo Alzugarat: *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2007.

validación de las voces individuales a la hora de referir las particularidades de los procesos colectivos.

El furgón de los locos propone una visión del hombre y de la historia moderna que obliga a considerar el libro bajo la luz de la ambivalencia de la modernidad. Esto significa que todas las consecuencias que esta trajo para el pensamiento humano en los últimos dos siglos atraviesan al sujeto Liscano y no le confieren identidad única (la del exguerrillero y expreso político), sino también la de un escritor que entra en la tradición y crea una relación particular y fracturada, paratópica, con la verdad y con la ficción.³⁵⁹

A su vez, las decenas de títulos que componen la obra de Liscano obra han rondado diversas claves genéricas, desde la investigación periodística hasta los textos de cuño autoficcional en lo que el autor reflexiona sobre la tarea de escribir sin entablar límites entre el yo del discurso y el autor, tomando siempre como centro de la urdiembre literaria a la subjetividad y la experiencia personal.³⁶⁰ En este sentido, uno de los aspectos más relevantes en torno a su producción está asociado a la construcción de la figura de escritor, un yo extraliterario y mítico que tiene su origen en su obra:

El juego con el nombre propio, el auge de las escrituras del yo en sus diversas modalidades se produce a veces dentro de un contexto en el cual los escritores disputan la visibilidad en un mercado editorial más preocupado por el culto a las personalidades y la exposición de sus esferas privadas que por aquello que los autores producen, su literatura (Sibila, 2009). Este yo extratextual nos interesa especialmente a la hora de analizar la incidencia que el reconocimiento social tuvo en la creación del escritor Carlos Liscano, cómo esa figura pública, que se va

³⁵⁹ Juan Pablo Chiappara: *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2011, p. 152.

³⁶⁰ Desde el teatro a la autoficción, desde el testimonio sobre los padecimientos de los presos políticos a la reflexión sobre la escritura y la lectura en la cárcel, la obra de Liscano se construye a la par de la construcción del yo, de un oficio de escritor que es su figuración como individuo. De entre su amplia bibliografía se destacan: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *La mansión del tirano* (1992), *Memorias de la guerra reciente* (1993), *El escritor y el otro* (2007) y *Manuscritos de la cárcel* (2010), que entre otros fragmentos incluye los textos escritos en prisión “Diario de la cárcel” y “La edad de la prosa”. Sobre la posibilidad de reconvertir la experiencia política en material autoficcional, Carina Blixen enmarca en la línea de *La mansión del tirano* a las obras *El bataraz* (1992) y *Las cartas que no llegaron* (2000), de Mauricio Rosencof, así como la reciente *Su tiempo llegará* (2014), de Ana Luisa Valdés, escrita en el exilio en Suecia o *La ballena de Jonás* (2014), de Dina Díaz, donde se refiere la historia desde la poesía. Carina Blixen: “El perdón, un camino intrincado y oscuro”, *El País Cultural*, Montevideo, 21/02/15, en <http://www.elpais.com.uy/informacion/perdon-camino-disimil-intrincado-oscur.html> (consulta realizada 21/02/15).

haciendo un nombre en el campo, cultural, dialoga con su literatura e incide en ella.³⁶¹

El caso de Liscano es substancialmente pertinente ya que no solo da cuenta de la brote de las escrituras testimoniales del período postdictatorial sino que a su vez sintetiza los mecanismos de figuración del yo y sus vínculos con las instancias de recepción o de lectura en las que quedan posicionadas las escrituras que hacen del yo su eje discursivo.³⁶² En este punto, la obra de Liscano, al igual que la de Levrero, necesita de un lector comprometido con el ejercicio de decodificar y rastrear no solo la intratextualidad sino que tendrá que ser “cómplice” o “copartícipe” a través de la lectura que reordena, estructura y cohesiona ese yo disperso en la realidad textual:

El comentario apunta a tanto a una experiencia propia de lectura, elogiosa del autor que admira, coma a su capacidad crítica como lector, y junto a esto, la necesidad del escritor de una lectura *cómplice*, dispuesta a otorgarle al texto el potencial que merece, sin quedarse en las lecturas lineales del “lector seguido”. A pesar del transcurso de los años, Liscano mantiene la exigencia de apelar a un lector entrenado, que se encuentra a la *altura* de lo escrito.³⁶³

Otro de los elementos que distingue la producción de Liscano, por ejemplo, es el tratamiento autoficcional de la temática del exilio en su novela *El camino a Ítaca* (1994), donde la perspectiva de los emigrados por cuestiones económicas es introducido desde una mirada más cercana a la de las generaciones siguientes a la de Liscano que a la suya propia —abocada al tratamiento del abandono del país por motivos políticos—. Durante las décadas siguientes, numerosas manifestaciones dan cuenta de la desilusión

³⁶¹ Gabriela Sosa San Martín: *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano*, Montevideo, Estuario, 2014, p. 44,

³⁶² En la obra de Liscano, según Gabriela Sosa San Martín, este proceso se da a partir de una elisión de los cuestionamientos metaliterarios propias de este tipo de textos en pos de una asimilación de la figura del escritor y el yo del discurso como constructor de sentido del texto: “El escritor desarrolla este espacio reflexivo, en apariencia ajeno a las exigencias de lectura de terceros, aunque sujeto a la rigurosidad de la lectura propia, como permiso para hacer aflorar al yo, de manera explícita y medianamente espontánea. Quizás por esto no reflexione sobre la estructura y el lenguaje elegidos para su escritura: sencillamente no es ficción y no se le atribuye valor literario. Más allá de que exista un propósito de no caer en lo confesional, y de centrar el discurso en el tema de la escritura, Liscano habla sin conciencia de mediación, sin problematizar el yo, confundiendo la construcción que el lenguaje realiza de la voz propia y el sujeto real que escribe”, *ibíd.* p. 65.

³⁶³ *Ibíd.* p. 118.

democrática y muchas veces ese estado de ánimo da lugar a la épica de la autodestrucción o las ansias de abandonar un país asolado por las crisis económicas endémicas.³⁶⁴ Y las migraciones por cuestiones socioeconómicas como tópico de las letras uruguayas son relevantes a la hora de abordar la obra levreriana, ya que su pasaje a la escritura autoficcional está pautado por un exilio que se produce principalmente por motivos económicos, pero imbuido de la sensación de malestar y decepción que le provocaba el percibir una serie de rutinas y conductas heredadas del trauma dictatorial. Algunos pasajes de la escritura autoficcional de Levrero, por tanto, forman parte de ese proceso de autoexclusión y están impregnados de la vivencia de la marginalidad:

El proceso de “desocialización” actual y de desarticulación de los grandes sistemas de “integración” social, ha agudizado las expresiones de desafiliación, de desenganche, de desestabilización y de vulnerabilidad de las posiciones seguras que parecía garantizar el patrimonio histórico y cultural, individual y colectivo heredado en el que se reconocía, mal que bien, todo creador y toda obra literaria. Inestable, confuso y amenazado, el marginal, si por un lado se siente abandonado y excluido, al mismo tiempo parece haber ganado una agresiva independencia. En el espacio generado entre el abandono y la persecución se gesta y se encuentra el impulso de creación y el equilibrio de la literatura excéntrica [...]³⁶⁵

En la línea de obras que abordan la territorialidad desde su influencia en la composición de lo subjetivo puede mencionarse *Autorretrato* (2013), de Veronika Márquez (1979), un ejemplo de autoficción que juega con las posibilidades de construir la identidad a partir de un libro fotográfico que integra múltiples soportes y donde las contingencias de reinventar la personalidad van desde el juego erótico hasta la pesquisa

³⁶⁴ Algunas obras signadas por el exilio son referidas por Alicia Torres: *Los misterios dolorosos* (2013), de Lalo Barrubia, que apela a la recuperación de la memoria desde una emigración motivada por la crisis económica que afectó a Argentina y Uruguay en el año 2002; las biografías fabuladas en torno artistas de Martín Arocena con *Exiliados* (2011); las vivencias de una joven madre sudamericana en Alemania que Ana Vidal describe en *Frankfurt* (2004); Mercedes Estramil y su novela *Hispania Help* (2009), en la que se muestra el ideal de una Europa que nunca se llega alcanzar pero que sirve como punto de comparación con la pauperizada sociedad uruguaya en la que está inmersa la protagonista; o la experiencia de los inmigrantes latinoamericanos en el medio oeste de Estados Unidos referida en la novela *Yugoslavia* (2014), de Matías Núñez. Alicia Torres: “Prólogo”, en Matías Núñez: *Yugoslavia*, Montevideo, Banda Oriental, 2014, p. 14. Por otra parte, a nivel de crónica de viaje basado en un modelo intimista, escrito desde una perspectiva latinoamericanista propia de la década de los ‘70, vale la pena mencionar la publicación póstuma de *Viaje a Bolivia* (2008), de Mariana Berta.

³⁶⁵ Fernando Aínsa: *Del canon... op. cit.* p. 33.

en torno a la “partición” de quien vive entre Madrid y Montevideo. Otros dos textos que fusionan la crónica de viaje con el registro fotográfico en calve autoficcional, donde lo autorreferencial es la clave de lo geográfico, son *Principio y fin* (2014), de Nicolás Der Agopián (1979), un libro que revisa la historia familiar a través de un conjunto de fotografías y cuentos que tienen lugar en Uruguay, México DF y Nueva York; y *Mind the gap* (2014), de María José Zubillaga (1983), que ofrece una mirada de Europa a partir del diálogo con la intimidad y las relaciones personales dejadas en Uruguay utilizando múltiples formatos que convergen en la construcción de la sensibilidad subjetiva: fotografías, fotografías intervenidas, collages y textos. En la franja generacional de estos autores marcados por el desplazamiento, a su vez, también se ha asentado una nueva literatura urbana que reescribe definitivamente la errancia por el universo montevideano a través de nombres como Andrés Ressa Colino (1977) con *Parir* (2007), Jorge Alfonso (1976) con *Porrovideo* (2009), Ramiro Sanchiz (1978) con *Perséfone* (2009)³⁶⁶ o Natalia Mardero (1975) con *Posmonauta* (2001) y *Cordón Soho* (2014).

Estos textos forman parte de un espectro donde la autoficción ha llegado a ocupar un lugar no solo cada vez más importante sino que también ha naturalizado el ingreso del yo en la literatura a partir de su gran variedad de expresiones³⁶⁷ y sus diferentes matices de hibridación de lo ficcional y lo autobiográfico: la referencialidad a personajes históricos y contextos reconocibles presentados desde la subjetividad; la utilización del alterego como mecanismo de estructuración narrativa o la focalización creada a partir de las vivencias personales, entre otros procedimientos. Por tanto, más

³⁶⁶ Matías Núñez: “Lanzadera sorda” [panorama literario de la narrativa joven uruguaya], en *Brecha*, Montevideo, 22/01/10, pp. 36-37.

³⁶⁷ Federico de los Santos habla de esta amplitud de modelos autofccionales (en una postura semejante a la de Vincent Colonna y su criterio expansivo de la autoficción) en los casos específicos de Jorge Alfonso, Ignacio Alcuri (1980), Ramiro Sanchiz y Patricia Turnes (1971). Federico de los Santos: “Escribir sobre el espejo”, revista *El Boulevard*, Montevideo, 16/04/13, citado de <http://elboulevard.com.uy/informes/158-escribir-sobre-el-espejo.html> (consulta realizada 03/02/15).

allá de la escritura performativa o los ejercicios de perspectivismo en torno a la memoria, el fluir del pensamiento y la terapia,³⁶⁸ miradas críticas que contemplaron la producción escritural desde una noción más abarcadora y general del término “autoficción” dieron cuenta de la fuerte incidencia de las diversas modulaciones de la escritura autoficticia en las letras uruguayas. Es así que Federico de los Santos, a partir de una lectura definida como “rizomática”,³⁶⁹ considera un panorama de la literatura autoficcional (en formatos cercanos a la tradición literaria de la novela autobiográfica) más allá de los modelos netamente introspectivos:

El artículo de Matías Núñez en la Revista de la Biblioteca Nacional N° 4-5 “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”, define una línea que incluye la búsqueda metatextual de Pablo Casacuberta, el intimismo de Inés Bortagaray y la escritura “terapéutica” de Sofi Richero, autores donde Núñez reconoce el yo “autocontemplativo y ensimismado” de la época más tardía de Levrero. Los aquí reseñados —elegidos en pos de lo heterogéneo más que de lo representativo— permiten pensar en una autoficción más rizomática que lineal, con influencias diversas tanto desde adentro de la literatura como desde afuera (quedaría pendiente examinar el fenómeno de Mauricio Milano con su novela *Rompecorazones*, un caso prácticamente “antiliterario”). Digamos: el río narcisístico en cuya orilla escriben (y se escriben) varios narradores jóvenes se alimenta también de otros afluentes.³⁶⁹

Sin embargo, más allá de esta aparente normalización del recurso de ficcionalizar el yo que supone este panorama, la variante autoficcional abocada específicamente a la figuración del yo a través del poder performativo de la escritura como acción no estuvo exenta de debate y fue acompañada de una polémica en torno a su validez al igual que

³⁶⁸ “se pueden distinguir dos tendencias (el término es excesivo) o manifestaciones surgidas en la literatura contemporánea influenciada por acentos diferentes de la obra y los talleres de Levrero. Una variante en la que la perspectiva del yo del discurso asume la ficción performativa de captar mediante la escritura la efímera existencia de los yo que surcan al sujeto del discurso, y una segunda tendencia que a estos recursos suma la teatralización autorreferencial a través de paratextos diversos y ambiguos del repertorio íntimo”, Matías Núñez: “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”, en Ana Inés Larre Borges (ed.): *Revista de la Biblioteca Nacional* n° 4/5: *Escrituras del yo...* loc. cit. p. 306. Los ejercicios de perspectiva —y percepción— que aborda el artículo están centrados en las obras *Una línea más o menos recta* (2001), de Pablo Casacuberta (1969), texto que espectaculariza la coincidencia entre pensamiento y escritura; y *Prontos, listos, ya* (2010), de Inés Bortagaray (1975), que construye el discurso a la memoria apelando a la recuperación de la voz y la mirada infantiles.

³⁶⁹ Federico de los Santos: “Escribir...” loc. cit. <http://elboulevard.com.uy/informes/158-escribir-sobre-el-espejo.html> (consulta realizada 03/02/15).

ocurrió con las manifestaciones artísticas orientadas en esta línea de exposición del repertorio íntimo desde técnicas que borraban los límites de la obra y la vida. Es más aún, en lo relativo a esta variante de la literatura autoficcional, en muchos sentidos, las críticas realizadas en torno a ella replican muchos de los antiguos cuestionamientos relacionados con la asimilación —al parecer, con el resultado de una valoración negativa— de las escrituras intimistas con lo “femenino”. Al parecer, explorar el universo subjetivo, declararlo y exponer las fantasías íntimas siguen siendo actividades menores comparadas con las empresas “viriles” de construir una ficción autónoma o explicar el mundo. Esta discusión ganó incluso las páginas de la literatura autoficcional uruguaya, poniendo de manifiesto parte del potencial pragmático de esta literatura así como de su forma de “estar y actuar” en el mundo:

[...] a tal punto la escritura logra el efecto de un espejo del sujeto que la produce y a tal punto se lleva el despliegue de identificación entre la figura autorial y el yo enunciador que los paratextos asumen parámetros dialógicos con las lecturas e interpretaciones que la crítica formuló de la primera edición del libro. El epílogo a la segunda edición [de la novela *Limonada* (2004), de Sofi Richero (1973)], “Acá tenés tu prosa viril”, da cuenta de las críticas a la escritura del yo o a la impostación femenina a través de un texto que se erige como un inventario que enumera caóticamente las características de la literatura “viril”, permitiéndose incluso la burla humorística y el sarcasmo como clave de identidad (la virulencia “inteligente” como masculinidad parodiada). Una nueva declaración de identificación con lo que se enuncia, en este caso, en diálogo directo con formas de su recepción abriendo el abanico performativo de la escritura como identidad reafirmada visceralmente.³⁷⁰

En este sentido, la novela *Injuria* (2011), de Apegé (1974), es otro buen ejemplo de la escritura entendida como búsqueda de ese yo silenciado por las rutinas, como medio de exploración del dolor y su resiliencia que deviene en una reafirmación de la identidad a partir de las claves del goce y el placer.

Injuria entreteje el duelo con la celebración. En este texto combativo se anudan el duelo de aquellos que somos de algún u otro modo injuriados, marginados o

³⁷⁰ Matías Núñez: “Ejercicios de perspectiva...” *loc. cit.* p. 310.

desoídos con la celebratoria reivindicación de la contaminación de los cuerpos y los placeres, del peligro fértil de encontrarse y exponerse a los otros.³⁷¹

Claves del disfrute erótico que se convierten en señas identitarias al apropiarse y desactivar los discursos que injurian desde el censura de lo escatológico, celebrando el diálogo de los cuerpos. La escritura, entonces, como reivindicación frente a los demás, pero también como manera de saldar cuentas con los sufrimientos padecidos, como terreno de una doble disputa en el que el cuerpo se manifiesta.

Por otra parte, la poesía cargada de subjetividad y experiencia personal de Alicia Migdal (1947) es un hecho singular a nivel de las escrituras del yo debido a que, en sus prosa poética, el sujeto del discurso habla de un mundo interior sin permitirse ser confesional y establece un distanciamiento —producto del control de las emociones— instaurado a partir de un tono intelectual y reflexivo que le posibilita mirarse desde afuera, que le permite “hacer de su yo un otro”.³⁷² Esta modalidad discursiva conlleva un trabajo del lenguaje que apela a la exactitud de la palabra concisa, lacónica, que permite desplegar un discurso donde el valor de lo autobiográfico queda supeditado al registro de las percepciones y la sensibilidad propia:

Ese espacio que Alicia Migdal va ganando en narrativa está cercano a la autobiografía en tanto hay una primera persona que cuenta algunas experiencias propias. Pero no se plantea el propósito de relatar una vida, que es lo que el lector normalmente espera de un relato autobiográfico [...] La primordial es que el interlocutor del diario es, en principio, el propio yo, mientras que el de la carta, algún otro. Pero el hecho de escribirlas para no ser enviadas, desplaza la figura de ese otro a una zona de uno mismo. En una u otra forma, en el registro del mundo interior, de las percepciones, de los recuerdos, hay un interlocutor.³⁷³

Otra de las figuras prominentes en el ámbito de las escrituras del yo es Roberto Appratto (1950), que ha hecho de su experiencia familiar, sus maneras de vivir la ciudad y la sociedad de la que forma parte los ejes a través de los cuales explorar la intimidad.

³⁷¹ Virginia Cano: “*Injuria* o la escatología erótica de los cuerpos”, revista *Gamma*, n° 49, Buenos Aires, 2012, p. 348.

³⁷² Carina Blixen: “Alicia Migdal: escribir en ‘un cuarto propio’”, en el n° 2 del boletín *Papeles de Montevideo... op. cit.* pp. 35-36. Blixen destaca *La casa de enfrente* (1988) e *Historia quieta* (1993).

³⁷³ *Ibid.* p. 47.

Con *Íntima* (1995), novela que se centra en la búsqueda de la imagen del padre y —por tanto— de sí mismo,³⁷⁴ Appratto dio comienzo a una autobiografía de la experiencia y las emociones, una crónica compuesta por las miradas de la ciudad que disparan una cadena de asociaciones y hacen aflorar la subjetividad y la memoria. Al igual que ocurre con Thomas Bernhard, la familia y la ciudad son narradas desde la “tierra de nadie” que surge entre las energías opuestas del afecto y el rechazo. Con *Se hizo la noche* (2007), *18 y Jaguarón* (2008) y *Como si fuera poco* (2014), Appratto expande su universo discursivo hacia un afuera contextual que le devuelve una imagen de sí mismo, un yo surcado por las relaciones interpersonales y que deja registro de su devenir en el tiempo a través de los cambios escriturales que se producen en su literatura. Un ejemplo de este tipo de espectacularización del repertorio familiar y su exposición como forma de analizarlo y actuar en relación a él es el texto *Yo quería ser Elena Solís* (2014), de Elena Solís (1968). Nuevamente, la última producción de Levrero, centrada en un aparente afuera cotidiano, se inserta en el marco de las escrituras del yo que rastrear las capas de la personalidad a partir de un autoanálisis discursivo cuyo inicio está en los otros, en el lugar y la experiencia de ese espacio:

Después de eso [la denominada “trilogía involuntaria”³⁷⁵] pasé a trabajar con un inconsciente más próximo, más freudiano, con la infancia y todo eso, a partir de

³⁷⁴ “Para casi todos, la figura del padre convoca desde la infancia sentimientos de cariño y de malestar, arranques de admiración y de enojo, y muchas veces de las dos cosas en un mismo recuerdo. Pero aunque casi todos vivimos esa tensión entre proximidad y rechazo, son pocos los que en el momento de rememorar el pasado junto al padre no ceden a la tentación de reducirla para enternecerse o crispase con una versión de los que ocurrió acabada y sentimentalmente unívoca. ¿Cómo cumplir con el padre in dejar al mismo tiempo de cumplir con uno mismo? [...] ¿Cómo cumplir con el padre sin perder la ocasión de experimentar, en su nítida evanescencia, los contornos de la identidad formal del hijo? En *Íntima*, una de las más perfectas y conmovedoras narraciones del género ‘mi padre y yo’, Roberto Appratto se plantea esta pregunta, con una lucidez que debe mucho a lo que él mismo reconoce como su proverbial pasión por la frialdad y el formalismo, mientras ensaya un procedimiento de rememoración y escritura que aunque recuerda los hallazgos de Thomas Bernhard —una de las dedicatorias declara el parentesco—, se impone al lector como el resultado feliz e irrepitable del encuentro de una sensibilidad y una historia singulares con la singularidad de una escritura capaz de hacerles justicia”, Alberto Giordano: *Una posibilidad... op. cit.* pp. 66-67.

³⁷⁵ Mario Levrero se refiere por “trilogía involuntaria” a sus novelas *La ciudad*, *París* y *El lugar* debido al motor común de la búsqueda de un lugar que rige los tres textos. En entrevista realizada por Elvio Gandolfo: “El lugar, eje de una trilogía involuntaria” [publicada originalmente en *El péndulo*, n° 6, Buenos Aires, enero de 1982], en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos... op. cit.* p. 21.

un libro que se llama *Todo el tiempo*, que tiene tres relatos largos o novelitas cortas. Pero actualmente estoy en el diario de lo cotidiano. Siento que la inspiración que venía del dedo gordo del pie, por no decir de los sótanos más profundos, ha ido subiendo, para estar ya en contacto con lo puramente superior.³⁷⁶

Es decir, si el París onírico que habita en el inconsciente levreriano es la ciudad fantasmagórica en la que se ambientan sus primeras producciones, en su narrativa autoficcional, en cambio, dará al espacio en el que se realiza la escritura una importancia relevante, ya que como un espejo le devolverá información en torno a su propio yo: Buenos Aires en “Diario de un Canalla”; Colonia de Sacramento en *El discurso vacío*; Montevideo en *La novela luminosa*; Burdeos y París (esta vez sí, la capital francesa que le tocó recorrer brevemente) en *Burdeos, 1972*. Por tanto, como se analizará en próximos apartados, la ciudad arquetípica de las primeras producciones levrerianas dará lugar a las ciudades “reales” que la percepción del sujeto del discurso experimenta —por veces desde el sufrimiento y la añoranza, pero también como espacio que siempre lo obliga a una definición en torno a su propio ser y la búsqueda de una etiología de sus conductas inconscientes—.

El fenómeno de las escrituras del yo, su eclosión editorial y su validación crítica, ha posibilitado a su vez la publicación de una serie de diarios de escritores de reconocida trayectoria no asociados en principio a los discursos intimistas. La exposición del archivo fotográfico personal al servicio de la reflexión subjetiva en *El jardín de invierno* (2002), de Antonio Larreta (1922); la recuperación del pasado en *El telar de la memoria* (2014), del poeta Jorge Arbeleche (1943); *El diario de José Pedro Díaz* (2012), editado por el investigador Alfredo Alzugarat; *Diario de juventud* (2013), de Idea Vilariño (1920), editado por las investigadoras Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres; *La pipa de tinta china: cuadernos carcelarios 1970* (2014), de Ibero Gutiérrez

³⁷⁶ Mario Levrero en la entrevista realizada por Álvaro Matus: “El laberinto de la personalidad. Entrevista a Mario Levrero (1940-2004)”, *Revista UDP*, n° 5, Santiago de Chile, julio 2007, p. 96.

(1949), editado por Luis Bravo, son algunos de los ejemplos de la expectativa de lectura que existe sobre estos modelos literarios. A su vez, al tratarse de diarios de escritores, estos textos implican la tradicional validación del tratamiento autobiográfico a partir de la relevancia de los autores como figuras públicas, al tiempo que instalan sus discursos en la clave de lectura literaria y apelan al esquema de valor que pone la atención en cómo está escrito el texto.

4.5. Los enlaces intertextuales de Mario Levrero

Partiendo del cisma en la literatura levreriana que significó la aparición de “Diario de un canalla” —señalado en su momento por Elvio Gandolfo³⁷⁷—, durante este trabajo se ha diferenciado la obra de Mario Levrero en dos momentos: una primera etapa caracterizada por la influencia kafkiana y representada emblemáticamente por las novelas *La ciudad*, *París* y *El lugar*; y un último período de producción signado por la autoficción. Si bien esto se ajusta en gran medida al proceso que desarrolla la obra de Levrero, cabría diferenciar sus incursiones paródicas en el género policial³⁷⁸ y la ciencia ficción como instancias de una transición a una literatura por la paulatina inclusión de elementos autoficcionales y conceptos relacionados con la parapsicología. En este sentido, es muy ilustrador el esquema de “la molécula Levrero” propuesto por Martín Cristal, que atiende tanto a conexiones intertextuales como a la cronología de sus publicaciones.

³⁷⁷ Elvio Gandolfo: “Prólogo” de *El portero... op.cit.* p. 11.

³⁷⁸ “En ocasiones, se cuele un tercer Levrero: el lector diario de policiales, que dejó que su locura también trastocase dicho género, como por ejemplo en los folletines paródicos *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado* y *yo agonizo* o *La banda del ciempiés*” Martín Cristal: “Los dos Levreros”, <http://latempestad.com.mx/view/blog.php?id=104> (consulta realizada 15/12/14).

Desde luego, “la molécula Levrero” de Martín Cristal no incluye *Burdeos, 1972* (2013), publicada con posterioridad a su artículo de 2010 —por lo que tampoco se señalan los estrechos lazos intertextuales de esta novela con el libro *Todo el tiempo*—, pero establece una atinada diferenciación entre el corpus de obras de inspiración kafkiana, las producciones paródicas y los textos autoficcionales. En su esquema, Cristal tampoco considera los vínculos entre el *Manual de parapsicología* y el tratamiento de estos temas que Levrero integra progresivamente tanto al cuerpo de sus obras de índole paródica (en clave policial y en los de ciencia ficción)³⁸⁰ como en sus textos autoficcionales, donde las “experiencias luminosas” son desarrolladas desde una visión del mundo de la cual sería imposible deslindar la parapsicología y el psicoanálisis junguiano. Por otra parte, las columnas de prensa de Levrero reunidas bajo el título de *Irrupciones* ostentan un carácter netamente subjetivo que desde la figuración del yo que proponen pueden ser asimiladas a la zona autoficcional de sus últimos libros. En base a estas relaciones temáticas y estilísticas es que a continuación se ofrece una demarcación de la obra levreriana.

En este sentido, es sabido que la cronología de las publicaciones³⁸¹ de Mario Levrero no responde al orden de la escritura de sus obras, por lo se ofrecerá una muestra comentada de sus textos tratando de respetar su orden de aparición pero, sobre todo, aludiendo a su inscripción en los cortes temáticos mencionados: obras de corte kafkiano o “imaginativo”; producción paródica que va integrando elementos autoficcionales; textos autoficcionales propiamente dichos. A su vez, cabe señalar que entre los extremos temporales del corpus levreriano aparecen una serie de antologías de cuentos que se prestarían a equívocos a la hora de una demarcación estilística debido al carácter de miscelánea que ostentan estos volúmenes, formados por textos heterogéneos escritos

³⁸⁰ Luciana Martínez: “Mario Levrero: parapsicología, literatura...” *loc. cit.* pp. 40-41.

³⁸¹ En la bibliografía de Mario Levrero que incluimos en este trabajo se ofrece una lista de sus obras ordenada de acuerdo a las fechas de publicación.

en momentos muy diferentes y, en muchos casos, ya publicados en suplementos o revistas. A efectos de realizar un relevamiento general de su bibliografía, se comentará la presencia de las diferentes temáticas levrerianas en estos libros de cuentos.

Se dedicará, por último, un breve apartado especial al *Manual de parapsicología*, texto en el que pueden rastrearse fundamentos de la construcción de las obras paródicas así como los intereses autoficcionales de Mario Levrero (la parapsicología como visión del mundo es inseparable de la figura de autor que emerge en su obra autoficcional) y su ideario en relación a las “experiencias luminosas”. Esta obra, junto con el texto *El psicoanálisis del arte* (1946), de Charles Baudouin,³⁸² así como los postulados sobre el Inconsciente de Carl Gustav Jung, conforman gran parte de las teorías de exploración del yo que empleó Levrero e influyen en las variantes comunicativas que utilizó para desplegar su literatura. Instancias de comunicación que van mutando a lo largo de sus diferentes etapas, desde el entramado de imágenes “hipnóticas” hasta la inclusión de elementos reconocibles en tanto figuración del yo, el tratamiento de cuestiones subjetivas y la performance. Tomando en cuenta el contexto de la literatura uruguaya antes expuesto, dichas etapas pueden ser entendidas en el marco cultural del tránsito paradigmático de los ejercicios de neovanguardia de la década de los '60 (entendidos por Hugo Verani como formas inaugurales de la posmodernidad)³⁸³ al discurso autoficcional (un modelo emblemáticamente posmoderno). En el caso de Levrero, esto puede ser sintetizado como el pasaje de la “hipnosis” a la “performance”, dos modalidades pragmáticas que, desde perspectivas diferentes, asumen la participación del lector.

³⁸² “En cuanto al arte, recuerdo un texto, *Psicoanálisis del arte* de Charles Baudouin, donde encontré una teoría apasionante: el arte como forma de hipnosis. Según Baudouin, lo que hace el artista es hipnotizar al lector, a quien contempla un cuadro, escucha música, etc. Por ejemplo, en el caso de un cuadro, la vista hace un recorrido predeterminado por el artista, lo que provoca un cierto estado de ‘trance’ que permite captar inconscientemente mucho más de lo que ve. Yo diría que si la obra es inspirada, lo que se capta es nada menos que la personalidad global del artista, a través de sugerencias impresas en las formas, el color, el tema”, Mario Levrero en entrevista realizada por Elvio Gandolfo: “La hipnosis...” *op. cit.* pp. 16-17.

³⁸³ Hugo Verani: *De la vanguardia...* *op. cit.* p. 159.

4.5.1. El corpus kafkiano o “imaginativo”

Gelatina, escrita en 1966 y aparecida en 1968, es el primer relato publicado por Mario Levrero y presenta varias de las características esenciales de esta etapa de producción del autor. En este relato de clima siniestro, un cuerpo gigantesco y desconocido engulle en forma paulatina distintas partes de una ciudad ocasionado un extraño escenario apocalíptico que es naturalizado por la minuciosa descripción que realiza el protagonista en torno al desarrollo de la vida cotidiana determinada por esta ominosa dislocación de la realidad. Tanto el narrador como el resto de los personajes, huyendo de la gelatina, quedan condenados a vivir en una especie de permanente marginalidad y desahucio, una modalidad que se transforma en la norma, ya que los habitantes de la ciudad deben abandonar sus casas y vagabundear en busca de nuevas formas de supervivencia. En esta huida se pone en funcionamiento un itinerario psicológico en el que las pulsiones sexuales y la violencia son canalizadas a partir de acciones evaluadas desde el sistema alternativo que impera en esa especie de “realidad paralela”. Sin embargo, para varios críticos esta ominosa construcción ficcional puede entenderse como “una alusión a las fuerzas destructivas de la pobreza, la violencia y la represión”³⁸⁴ que caracterizaron al contexto político del Uruguay de aquellos años.³⁸⁵ De esta forma, por ejemplo, en el relato se instauran censuras atípicas a los esquemas preconcebidos y se normaliza lo “extraño” o silenciado, dando lugar a la inquietante

³⁸⁴ Malva E. Filer: “Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero”, en: Derk W. Flitter, Trevor J. Dadson y Patricia Odber de Baubeta (eds.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Volumen VI. Estudios hispanoamericanos I, Madrid, Instituto Cervantes, 1995, pp. 186-187, citado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_027.pdf (consulta realizada 15/02/2010).

³⁸⁵ “C. M. D.: Pensaba que tus libros reflejan de modo indirecto, pero con mucha autenticidad, los climas abigarrados del Uruguay de la dictadura militar. Y pensaba en relación a lo que dice Juan Carlos Mondragón en su ensayo sobre tu novela *París*; que la realidad semantizó los códigos de escritura. Pero creo que, en verdad, habías percibido sin necesidad de que la tragedia se consume, la presencia de su tejido [...] M. L.: Uno de mis primeros relatos fue *Gelatina*. Allí había mucho de premonitorio respecto de lo que iba a ocurrir después. Esa gelatina invadiéndolo todo, devorando la ciudad. Claro que cuando lo escribí no pensaba en esto”, entrevista a Mario Levrero de Carlos María Domínguez: “Levrero para armar” en semanario *Brecha*, Montevideo, 12/05/89, p. 22.

manifestación del “inconsciente colectivo” latente en una sociedad que durante la década de los ‘60 veía resquebrajarse su sistema de vida conocido, aunque, según el propio Levrero, sin llegar a percibir claramente cuál era la naturaleza de esos cambios.

Poco tiempo después, en 1970, aparece la novela *La ciudad* (escrita en 1966), ganadora de una mención en el concurso que el semanario uruguayo *Marcha* organizó en 1969. Esta novela de profunda influencia kafkiana retorna sobre la vivencia de la ciudad como un lugar extraño y ominoso, pero, esta vez, los ambientes oníricos y las situaciones extrañas son narradas con una morosidad impregnada de detalles en los que el devenir narrativo es siempre menos importante que la confección de imágenes o climas. La primera persona intradiegetica, que conoce muy poco de lo que la rodea y se la lanza a la exploración del lugar, marca el ritmo de la escritura haciendo que la focalización narrativa esté puesta en las emociones, sensaciones y percepciones de la realidad que elabora el sujeto. Es así que la trama se teje como una pesquisa o una necesidad de saber que se orienta hacia el lugar desconocido que se recorre, pero cuyo mapa resultante será el de la psique del sujeto que explora, en una búsqueda de centralidad que Hugo Verani —siguiendo a Frederic Jameson— identificará con el marco de incertidumbre propio de la posmodernidad.³⁸⁶ Aunque completamente independientes a nivel argumental,³⁸⁷ *La ciudad* conformaría junto con las novelas *París* (1979) y *El lugar* (1982) lo que el autor dio en llamar “la trilogía involuntaria”:

Si se tiene en cuenta la fecha en que fueron escritas y no el año de su publicación —*La ciudad* en 1966, *El lugar* en 1969 y *París* en 1970— se mantiene la cronología de una “trilogía involuntaria” [...] en torno a la búsqueda de una ciudad, que descubre, asimismo, una búsqueda interior, una apertura a la otredad a partir del inquietante extrañamiento de lo inmediato y lo previsible.³⁸⁸

³⁸⁶ Hugo Verani: *De la vanguardia a la posmodernidad... op. cit.* p. 158.

³⁸⁷ A nivel netamente argumental, según Verani, apenas puede vincularse la huída en tren del final de *La ciudad* con el comienzo de *París*, *ibíd.* p. 170.

³⁸⁸ *Ibíd.* p. 159.

Es así que *El lugar*, última entrega de la “trilogía involuntaria”, pero escrita durante los ‘60, reitera los tópicos levrerianos en torno al extrañamiento y la búsqueda, la sensación de angustia que produce el desconocimiento del lugar en el que el sujeto se encuentra y el desplazamiento por laberínticas zonas oníricas. Desde el deambular por una sucesión de habitaciones iguales a las que es imposible regresar hasta los paisajes pesadillescos de una selva inexplicable,³⁸⁹ la novela funciona como una alegoría del vacío que acapara la existencia si el sujeto acata “reglas impersonales que le restan libertad, razonamiento”.³⁹⁰ En esta novela, la búsqueda de una ciudad a la que al final se arriba no supone el fin del sentimiento de ajenidad y extrañamiento, ya que como resultado de haber experimentado realidades alternativas, el personaje parece cuestionarse la autenticidad de esa realidad que creía suya pero que es el producto de las imposiciones de la sociedad.

Por su parte, *París* —publicada en 1979, pero escrita con anterioridad al viaje de Levrero a Francia realizado durante 1972— vuelve sobre los espacios urbanos donde lo sórdido, esta vez, se presenta a través de un estado de guerra donde no faltan las manifestaciones callejeras que, una vez más, son elementos que bien pueden ser leído como una visión pesadillesca de la realidad contextual en la que fue escrita la novela. El cambio que se produce en esta historia de la “trilogía involuntaria” no solo se sustenta en el aire conspirativo y de resistencia en el que los libros son perseguidos al igual que las personas, sino que ofrece muy claramente la fuerte dicotomía que vive el sujeto del discurso en torno al universo de imágenes que se interponen en su visión del mundo que lo rodea. Asimismo, el mítico vuelo del personaje al saltar de la azotea del asilo-hotel-teatro en el que está instalado, las alas que nacen de su espalda en mitad de su caída, es

³⁸⁹ “[...] puede afirmarse que la trilogía conforma una gran metáfora del extrañamiento y la ajenidad, que la intemporal grisura de *La ciudad* o los manchones históricos de *París* son tan acorraladores como esas piezas que se suceden, interminables, en *El lugar*”, Wilfredo Penco: “El lugar no previsto”, en *El Correo de los viernes*, Montevideo, 02/04/1982.

³⁹⁰ Hugo Verani: *De la vanguardia a la posmodernidad... op. cit.* p. 169.

tal vez, el episodio fundacional del modo en que Levrero comenzará a representar la espiritualidad cuando el yo se ve amenazado por el mundo material. No es menor que esta poderosa imagen alada, siendo los pájaros una clara representación de la presencia del Espíritu,³⁹¹ fuera luego reutilizada en sus homenajes póstumos como una escena que prolifera en los sueños que tienen a Levrero como personaje.³⁹² La escena final de la novela, la elección por lo terrenal que hace el protagonista “nos indica que el personaje comienza a resolver su desdoblamiento optando por lo humano. Abandonando lo trascendente, reconciliándose con lo humano”.³⁹³ La búsqueda de una nueva dimensión para la espiritualidad que cierra *París*, por tanto, está en consonancia con la aparición de elementos autoficcionales que comenzarán a crecer y a imponerse en la literatura levreriana.

A partir de *Paris* (1979), se inicia no un cambio pero sí una inflexión nueva de su narrativa que comparece en relatos como *Todo el tiempo* (1982). En principio, ella se manifiesta en un vuelo más libre de lo imaginario que desborda en lo totalmente fantástico y rompe la lógica interna vigente en *La ciudad* (1970) y *El lugar* (1982). Esa liberación me parece, en contra de lo previsible, el resultado del aprendizaje que se verifica para el autor de la trilogía, y que lo pone en condiciones de escribir algunos de los relatos mejores de nuestra literatura [...] ³⁹⁴

La presencia del personaje Gardel, por ejemplo, como motivo de la cultura popular,³⁹⁵ entabla un vínculo entre la sensibilidad individual y colectiva que ofrece alternativas identitarias³⁹⁶ que durante el período autoficcional serán significativas y

³⁹¹ A lo largo de su obra de autoficción, la actividad espiritual que supone la escritura es acompañada de la contemplación de las conductas animales (en especial las aves): “El animal, en todos los casos, actúa como ‘señal’ del Espíritu, aportando la dolorosa constatación de un orden primigenio [...]”, Ignacio Echeverría: “Levrero y los pájaros”, en Pablo Silva Olazábal: *Conversaciones... op. cit.* p. 100.

³⁹² Ver el Anexo III de este trabajo, titulado “Por las moradas oníricas”.

³⁹³ Blas Gabriel Rivadeneira: “París como escenario del crimen”, en Graciela Franco *et alia* (comp.): *Caza de Levrero... op. cit.* p. 37.

³⁹⁴ Graciela Mántaras Loedel: “Mario Levrero: escribir para ser”, en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, nº 10, Montevideo, 2008, p. 98.

³⁹⁵ “La imagen de Gardel funciona aquí como una metáfora de la identidad —por su obvia vinculación con la cultura popular rioplatense—. El encuentro con el mito popular —si bien nunca alcanza a ver a quien canta llega a emocionarlo [...]”, Blas Gabriel Rivadeneira: “París como escenario...” *op. cit.* p. 39.

³⁹⁶ “La aparición de Gardel posee otras connotaciones: confronta el espacio mítico con el espacio humano. Este último espacio es el que el personaje debe conquistar para trasponer la frontera en la que se encuentra: la tierra de nadie donde no es totalmente humano (porque tiene alas) pero tampoco pertenece

pueden ser leídas en la línea de otras producciones autoficcionales características de la posmodernidad. El tratamiento del personaje de Carlos Gardel a lo largo de la obra de Levrero, por tanto, puede ser visto como un indicador de la evolución que hacen sus textos hacia lo autoficcional; desde el mito popular que representa Gardel e ingresa en el universo onírico de *París*, hasta la fusión de su figura con modelos paródicos de la ciencia ficción que constituye *El alma de Gardel*, de 1996, o la síntesis de mito popular y subjetividad (cruzada también por la parapsicología) que se da en *Burdeos, 1972*. Asimismo, a estos elementos que trazan líneas de contacto subjetivos con el universo de referencia colectivo que despliega *París*, viene a sumarse la estructuración narrativa que, según Elvio Gandolfo, apela a formas atentas a la comunicación con el lector:

A mi juicio esta novela integra, con títulos como *Gelatina*, *El sótano* o *Espacios libres*, la zona más equilibrada y original de la obra de Mario Levrero. Está saturada de invención y al mismo tiempo de una implícita camaradería por el lector, al que le brindan "ganchos" lícitos, "atracciones" en el viejo sentido circense, para desplegar en el revés de la trama esa búsqueda de una comunicación consigo mismo y con los demás que caracteriza a las mejores creaciones artísticas.³⁹⁷

Es así que el cambio "imaginativo" referido por Graciela Mántaras Loedel, que hace ingresar elementos vivenciales y subjetivos,³⁹⁸ es acompañado de un consecuente cambio en la manera de comunicarse con el lector. De los textos mencionados por Gandolfo, "El sótano" merece especial atención ya que en él la reflexión metaliteraria sobre los sentidos de la escritura se liga con las interpelaciones al lector. Como se verá

al grupo de seres voladores." Jorge Olivera: *Intrusismos... op. cit.* p. 439. Como veremos al momento de analizar la novela *Burdeos, 1972*, este recurso identitario trasciende la mera construcción ficcional al servicio de lo fantástico y funciona como un elemento que liga los recuerdos personales del sujeto del discurso con un sustrato familiar inserto en un marco comunitario.

³⁹⁷ Elvio Gandolfo: "Nota Pos-liminar", en *París*, Buenos Aires, El Cid editor, 1979, p. 65. Citado de la edición digital: <http://ateo-inteligente.com/Busateo/Biblioteca/L/L/Levrero,%20Mario%20-%20Paris.pdf> (consulta realizada 10/01/15).

³⁹⁸ "Después de eso [la 'trilogía involuntaria'] pasé a trabajar con un inconsciente más próximo, más freudiano, con la infancia y todo eso, a partir de un libro que se llama *Todo el tiempo*, que tiene tres relatos largos o novelitas cortas", Mario Levrero en la entrevista realizada por Álvaro Matus: "El laberinto..." *loc. cit.* p. 96.

en este trabajo, esta evolución decantará en las estrategias pragmáticas de la autoficción performativa que caracterizarán el último período levreriano.

“El sótano” apareció en el libro de cuentos *La máquina de pensar en Gladys*, publicado en 1970, compuesto por una serie de historias³⁹⁹ en las que se reconocen nuevamente los ambientes oníricos,⁴⁰⁰ los espacios confusos de inspiración kafkiana que lanzan a los protagonistas a la exploración y que, muchas veces, los llevan a encontrar o conocer cosas que no buscaban: un modelo escritural especialmente reconocible en su etapa autoficcional, pero desarrollado desde la técnica de la performance. En este sentido, “El sótano”, publicado en 1988 de forma independiente al resto de los textos, es una de los primeros ejercicios de reflexión metaliteraria y de interpelación directa al lector:

Quando uno busca algo, no debe ni soñar con encontrarlo por azar, por lo menos dentro de un plazo determinado. Porque uno de los tantos chistes de azar es, justamente, escondernos lo que buscamos, y hacernos encontrar lo que no buscamos, o que *ya* no buscamos. Por lo menos, es mi experiencia personal; si a ustedes les sucede lo contrario, pueden adoptar la filosofía que se les antoje, que a mí no me afecta en lo más mínimo.⁴⁰¹

Por tanto, si bien el corpus mayoritario de los cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* se alinea con la propuesta de la “trilogía involuntaria”, ya en estas primeras obras se anticipa la noción de las consecuencias pragmáticas que la experiencia de

³⁹⁹ “La máquina de pensar en Gladys”, “La calle de los mendigos”, “Historia sin retorno n° 2”, “La casa abandonada”, “El sótano”, “Ese líquido verde”, “La casa de pensión”, “El rígido cadáver”, “Gelatina”, “Los reflejos dorados” y “La máquina de pensar en Gladys (negativo)”.

⁴⁰⁰ “La aventura de leer a Levrero se asemeja a la aventura de introducirse en la consulta psicoanalítica de alguien que recompone sus sueños para lograr no sólo aprenderlos (conocerlos, desvelar su misterio) sino también aprehenderlos, capturarlos al servicio del propio creador. Los corredores infinitos, el entramado de habitaciones en las casas, el misterioso hueco que esconde un armario, un sótano abandonado [...] así como las arañas, unicornios, hormigas, o la sensación de escapar y no poder, la recurrencia de lo pegajoso, de lo viscoso, etc., son elementos que el autor uruguayo retoma en sus relatos e inspiran, tanto por su recurrencia como por la repetición de su patrones de acción, el boceto de su propio subconsciente transformado en acción, en relato, encauzado literariamente”, Noelia Montoro Martínez: “La alquimia de la creación en Mario Levrero” en *Hermes Criollo. Revista de teoría y crítica literaria y cultural*, n° 10, Montevideo, 2006, p. 115.

⁴⁰¹ Mario Levrero: “El sótano”, en *La máquina de pensar en Gladys*, Montevideo, Irrupciones Grupo Editor, 2010, p. 51.

escritura levreriana puede tener en el lector, como puede verse en este pasaje de “El sótano”:

Este cuento parece interminable, me doy cuenta, y quizás lo sea; pero yo no busco complicarlo artificialmente, sino que me ciño en forma estricta a la más pura realidad de los hechos. Yo no soy quien tiene la culpa si los hechos y su encadenamiento son complicados; trato de narrarlos de una manera simple y escueta, pero no puedo deformar la verdad, como hacen muchos, ni siquiera a favor de mis encantadores lectores.

Lectores que, al leer estas líneas, se preguntarán indignados: “¿Y por qué no escribe otra cosa? Algo más corto, o más simple. Nadie lo obligó a narrar esta historia”

Es una crítica que puede parecer acertada; pero el hecho es que intenté narrar otras historias y, en un principio, pensé que esta era más corta, más bonita y más simple, pero siempre, siempre siempre mis historias son largas y complicadas. Y yo no tengo la culpa de que a los personajes les sucedan estas cosas. No tengo la culpa de que a los personajes les sucedan estas cosas. No tengo la culpa de que la cuerda del aljibe se haya roto... (Era una cuerda muy vieja).⁴⁰²

Esta dinámica de inclusión de las “escenas de lectura” del propio texto, no solo constituye un nivel de especulación metaliterario que integra las reflexiones teóricas del autor en torno a la escritura sino que también será un elemento fundamental de la estructura dialógica que adquirirán sus textos autoficcionales. Asimismo, este texto parodia el tono de los textos infantiles en tanto reproduce sus formas de interpelar al lector (al igual que sucede con *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll (1832), “lo infantil” es apenas una forma facilista de encasillar ciertos procesos vinculados a lo pragmático). Es decir, la “pura realidad de los hechos” a la que hace mención el narrador parece venir a ajustarse a la realidad de la imaginación y a la libre asociación de imágenes de quien se asume contando una “historia” (y la referencialidad, indemostrable, tendría su mostración hacia el universo psíquico del sujeto que narra⁴⁰³).

De momento, basta señalar que tanto la utilización de los puntos suspensivos como la inclusión de paréntesis al final del fragmento citado de “El sótano” son meras

⁴⁰² Mario Levrero: “El sótano”, en *La máquina... op. cit.* p. 67.

⁴⁰³ Pablo Rocca define este tipo de referencialidad a la realidad interior como “realismo introspectivo”, en “Formas del espionaje...” en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* p. 107.

muestras de la relevancia que tiene la dimensión pragmática en los textos levrerianos, donde el lector no solo debe completar la información que suprimen los puntos suspensivos o recibe las aclaraciones que se le ofrecen entre paréntesis, sino que recibirá una serie de indicaciones sobre cómo leer un texto plagado de bifurcaciones y de episodios humorísticos (¿existe acaso algo más pragmático que la noción de frustrar las expectativas del lector o generarle risa?). Más allá de “El sótano”, de los pocos textos escritos predominantemente en tercera persona por Levrero, en *La máquina de pensar en Gladys* surgirán las típicas dificultades para relacionarse con el espacio doméstico y urbano a las que suelen enfrentarse los personajes de Levrero. Signados en su mayoría por un tono fantástico o siniestro, entre estos cuentos puede destacarse también “Casa de pensión” por su sintaxis basada en el asíndeton para representar el presente y el fluir del pensamiento.⁴⁰⁴ Este recurso, por su clara pretensión de oralidad, reproduce muchas de las dinámicas de la improvisación y la performance que se estudiarán más adelante en su obra autoficcional: correcciones, dilaciones, anticipaciones, entre otras.⁴⁰⁵

Estos atisbos o pequeñas señales de los futuros modelos levrerianos de escritura, que se manifiestan en su etapa kafkiana o “imaginativa”, comienzan a hacerse más protagónicos a partir de *Todo el tiempo* (1982), que analizaremos dentro del segundo corpus temático tendiente a lo paródico, en el que progresivamente ingresan elementos de la simbología personal y del contexto que rodea al sujeto del discurso. Luego de la publicación de *Todo el tiempo*, Levrero comienza un ciclo de recopilación y redición de obras aparecidas previamente. Asimismo, publica también algunos textos inéditos que,

⁴⁰⁴ A modo de ejemplo, esta sintaxis alterada en pos de conquistar un tono o una forma de “decir” es uno de los argumentos de la estrategia que sigue *Gelatina*: “Lo más importante de ese relato son las comas que dan el ritmo respiratorio. Son todas incorrectas desde el punto gramatical, pero yo quería abordar ese ritmo de cansancio, de fatiga, retratar una respiración pesada”, en entrevista a Mario Levrero de Carlos María Domínguez: “Levrero para...” *loc. cit.* p. 22.

⁴⁰⁵ Otro ejemplo de la presencia en *La máquina de pensar en Gladys* de inquietudes que luego serán desarrolladas en su etapa autoficcional desde otras modalidades comunicativas es “Ese líquido verde”, una de las primeras muestras de la temática en torno a una sociedad mercantilizada que invade lo íntimo y que será asunto de sus columnas periodísticas desde la perspectiva de lo cotidiano y ya no desde lo fantástico.

dada la costumbre del autor de “cajonear”⁴⁰⁶ —dejar asentar— sus obras durante un tiempo antes de abordar su corrección, pueden ser leídos en su mayoría dentro de las pautas formales de su etapa kafkiana o “imaginativa”, pero serán publicados en forma conjunta con otros textos que muestran nuevos desafíos estilísticos y estrategias narrativas que comenzarán a hacerse cada vez más protagónicas.

Antes de reseñar estas antologías, el libro *Caza de conejos*, aparecido en 1986, puede ser considerado como una salvedad dentro de este período de recopilaciones y publicación de inéditos. Desarrollado en base a “capítulos” breves de fuerte carga simbólica y metafórica que están entrelazados —pero que conmutan el sentido de lo dicho una y otra vez— *Caza de conejos* es uno de los textos de Levrero en los que la forma expresiva se manifiesta a través del énfasis puesto en la prosa.⁴⁰⁷ La proliferación de paradojas y resoluciones que alteran cada uno de los pasajes posibilitaría una lectura en clave de “relatos integrados”:⁴⁰⁸ por momentos los cazadores persiguen a los conejos; otras veces lo conejos cazan a los cazadores; luego, otra vez los cazadores se arman para la cacería, pero lo hacen como si fueran a una guerra, con tanques y ametralladoras; a veces los conejos son referidos como muchachas y el motivo de las celadas tienen una

⁴⁰⁶ “M. L.: La novela *La ciudad* es un trabajo serio. La escribí en ocho o diez días, pero tuvo tres años de correcciones. Esa novela sí que tuvo ‘cajón’. La logré olvidar casi totalmente y un día casual retomé su escritura.

E. E.: ¿Cuánto tiempo duermen, en general, sus trabajos?

M. L.: Eso es relativo: a veces años, algunos meses. Lo que escribo mientras no está publicado siempre corre el riesgo de que ‘les vuelva a meter mano’. La publicación es una liberación de la novela y del escritor”, entrevista de Enrique Estrázulas: “Los talleres...” *op. cit.* p. 12.

⁴⁰⁷ “Mario Levrero ha logrado con este poderoso texto fragmentario, escrito en 1973 y publicado originalmente en 1986, la construcción de un universo estético y lógico que se matiza y niega y desmiente a sí mismo, que se corrige sobre la marcha, que se amplifica y se comenta y se disemina y se multiplica a través de los más curiosos mecanismos retóricos”, Ernesto Bottini: “Mario Levrero: Caza de conejos”, *El Imparcial*, España, 04/08/13, citado de <http://www.elimparcial.es/noticia/126675/Los-Lunes-de-El-Imparcial-Mario-Levrero-Caza-de-conejos.html> (consulta realizada 29/01/15).

⁴⁰⁸ Gabriela Mora denomina como “cuentos integrados” a aquellos textos que no solo conforman una colección sino que ostentan una relación paradigmática intertextual —a diferencia del tradicional volumen de cuentos reunidos bajo el criterio de “miscelánea”—. En su artículo, Mora destaca especialmente el rol activo del lector al momento de entablar estas relaciones de intertextualidad que se producen entre los “cuentos integrados”. Gabriela Mora: “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 42, Santiago de Chile, 1993, pp. 131-137.

significación erótica.⁴⁰⁹ Con respecto a estos permanentes cambios de sentido, dice

Rómulo Cosse:

[*Caza de conejos*] construye dentro de las más estrictas, [sic] regularidades cuyos principios se exponen en el “Prólogo” y que sucintamente podrían formularse así: en el terreno del lenguaje se trata de una transgresión de la denotación, mediante la inversión de los polos paradigmáticos de los sujetos; y en el campo de las concreciones narrativas, el texto consiste en una especie de desacralización del narrador tradicional, minimizando su rol como comunicador apofántico de un saber irrestricto al servicio de una representación mimética del mundo.⁴¹⁰

La idea de leer, desde lo fragmentario, la continuidad de los temas y las constantes transgresiones a la lógica que una y otra vez se formulan a partir de las proposiciones contradictorias que aparecen en el texto es lo que lleva a Cosse a hablar de la ruptura del rol apofántico⁴¹¹ del narrador. Esta lectura es muy sugerente por diversos motivos. En primer lugar, el ejercicio de leer una narración estructurada en fragmentos relacionados es la dinámica que, por ejemplo, todo lector de “diarios” debe emprender. Cada anotación fechada, cada interrupción temática, su abandono definitivo o su recuperación surgen a partir de diversos actos de la palabra que cada vez inauguran un nuevo presente de la enunciación. Como veremos, los textos autoficcionales de Levrero están contruidos desde esta dinámica pragmática que interpela al lector. En segundo término, las paradojas que abundan en *Caza de conejos* son sustituidas en la obra autoficcional de Levrero por constantes paradigmáticas y por “actos de habla”⁴¹² que se mantienen no solo a lo largo de un texto sino que construyen una “figura de autor” a partir de un amplio entramado intratextual.

⁴⁰⁹ “Decimos que vamos a cazar conejos, pero en el bosque no hay conejos. Vamos a cazar muchachas salvajes, de vello sedoso y orejas blandas” Mario Levrero: *Caza de conejos*, Barcelona-Buenos Aires, Libros del Zorro Rojo, 2012, p. 43.

⁴¹⁰ Rómulo Cosse: “Levrero, del relato breve a *La novela luminosa*”, en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008, pp. 14-15.

⁴¹¹ “[...] la *apofansis* o el discurso apofántico se distinguía rigurosamente de otras formas del discurso: por eso decía Aristóteles que no todo discurso es una preposición: lo es solamente aquel tipo de discurso donde residía lo verdadero o lo falso [...] Y por eso *apofansis* es, propiamente, una declaración y no, por ejemplo, una petición, una exclamación o un ruego”, José Ferrater Mora: *Diccionario de Filosofía* [Tomo I], Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, p. 119.

⁴¹² Como ya fue expuesto, J. L. Austin es uno de los teóricos que estudia las posibilidades de hacer algo más que declaraciones verdaderas o falsas con el lenguaje a partir de su condición performativa.

También en 1986 publica *Ya que estamos*, una novela corta en la que “el autor trabaja con figuras y focaliza procedimientos narrativos ya presentes en la trilogía. Destaca, entre ellos, el uso de sensaciones para construir el relato; de este modo, las percepciones visuales y auditivas configuran una experiencia extraña y única”.⁴¹³ Precisamente, las estrategias para desarrollar la percepción y el universo sensorial (y extrasensorial), encuentran su sistematización en el *Manual de parapsicología* y son fundamentales para entender las mencionadas “experiencias luminosas”.

Como resumen de su etapa “imaginativa”, hechas las salvedades pertinentes, pueden mencionarse, de acuerdo a su publicación cronológica, los siguientes textos: *Gelatina* (1968), *La ciudad* (1970), *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *París* (1979), *El lugar* (1982), *Caza de conejos* (1986), *Ya que estamos* (1986) y *El sótano* (reeditado como texto independiente en 1988).

4.5.2. Reediciones, misceláneas y transición

En 1983 Levrero publica la recopilación de cuentos *Aguas salobres*, que reúne “La cinta de Moebius” y “La casa abandonada” (aparecidos en *Todo el tiempo* y *La máquina de pensar en Gladys*, respectivamente) junto a “Las sombrillas” y el texto que da título a la colección, “Aguas salobres” (aparecidos en la revista *Maldoror*).⁴¹⁴ Este cuento supone un “regreso” a algunas de las formas de exploración de lo siniestro y es quizás uno de los textos que más se apega a la línea de la “crueldad” que Ángel Rama estableciera a partir de Isidore Ducasse. Desde un comienzo, la aparición del personaje de “el feto”, que es ofrecido como alimento a los chanchos y luego criado por éstos, se presenta como un símbolo de un nuevo nacimiento a partir de una existencia corporal

⁴¹³ Jorge Olivera: *Intrusismos... op.cit.* p. 170.

⁴¹⁴ Para rastrear en detalle las publicaciones de los textos de Mario Levrero, sus recopilaciones, y reediciones durante este período véase Pablo Rocca: “Bibliografía”... *op. cit.* pp.

primigenia desprovista de consciencia. Por otra parte, los personajes que convergen en este cuento, “el Jorobadito”, “El Tuerto” y “El capitán”, vienen a sumarse a la serie de personajes innominados que son caracterizados por su fealdad y la marginalidad de sus conductas, incrementando de esta forma el universo de sordidez y la deshumanización.

También en 1986, aparece el libro *Los muertos*, un volumen de cuentos compuesto por los textos “Noveno piso”, “Los muertos”, “Espacios libres” y “Algo pegajoso”. Junto con *Espacios libres*,⁴¹⁵ el volumen de cuentos publicado en 1987, Levrero da muestras en estos libros de algunos de sus ejercicios más refinados de montaje y yuxtaposición.⁴¹⁶ De esta forma, su modelo compositivo de líneas argumentales estructuradas en torno a la sucesión de imágenes se vuelve el recurso por excelencia a través del cual dar expresividad a sus postulados referidos a la percepción de las distintas realidades que no solo coexisten sino que se superponen y se modifican mutuamente:

Frente al territorio de "la verdad", que aparece como construido socialmente y enseñado desde la infancia, se encuentra el discurso de los sueños y de la memoria como espacios del inconsciente que el narrador trae constantemente a su presente

⁴¹⁵ Una vez más, hay que señalar la dificultad de definir una progresión estilística en la obra de Mario Levrero tomando como referencia el orden en que fueron editados sus libros. Este volumen de cuentos constituye una auténtica miscelánea que recoge textos ya publicados con anterioridad, pero cuya aparición previa, a su vez, también delata el “almacenamiento” del que fueron objeto. “Su último libro, *Espacios libres* (1987), incluye dieciocho cuentos, de los cuales sólo dos son totalmente inéditos. Los restantes fueron escritos y publicados en distintos momentos de su carrera literaria. La variedad temática y el tratamiento de los temas no obedecen, sin embargo, a la época en que fue escrito cada cuento. Por lo tanto no puede hablarse de una evolución cronológica en la narrativa de Levrero, sino que debe verificarse en ella la coexistencia de diversos enfoques narrativos”, Laura Flores: “Mario Levrero y sus espacios libres” [Reseña], *Revista Iberoamericana*, n° 160-161, University of Iowa, 1992, p. 1209. Flores distingue —por la presencia de la parodia y el humor— del predominante tono kafkiano que recorre el libro al texto, inédito hasta entonces, “Nuestro iglú en el Ártico”. Por su parte, Pablo Rocca señala tres textos inéditos y no dos: “Nuestro iglú...” “Irrupciones” y “La nutria es un animal del crepúsculo”, “Bibliografía”... *op. cit.* pp. 94-95.

⁴¹⁶ Rómulo Cosse destaca especialmente esta técnica como uno de los elementos más innovadores propuestos por Levrero a nivel formal, restándole importancia a la mera estructuración narrativa que rompe la causalidad: “Es claro que el crecimiento de los escritos de Levrero no sigue la evolución de un proceso causal, con enlaces causales entre las acciones. Aquí [Cosse pone como ejemplo *Los muertos*] se crea nada menos que una nueva estética. Su principio es la *yuxtaposición de secuencias* [en cursivas en el original] donde estas se asocian semántica, pero no lógicamente. Así se acentúa la polisemia del discurso, que armoniza con el narrador que informa de modo deficiente sobre los hechos”, Rómulo Cosse: “Levrero: del relato breve a...” *op. cit.* p. 16.

a partir de su encuentro con el cadáver en la casa, haciéndolos convivir con ese presente.

Dentro de ese marco de percepción múltiple y percepción unitaria de la realidad, de lo excluído [*sic*] del dominio de lo racional y lo racional, la espontaneidad de lo corporal juega un papel fundamental para recobrar su centro como individuo. Ya desde las primeras páginas lo corporal aparece interrumpiendo la cotidianeidad regulada del narrador.⁴¹⁷

Algunas de estas estrategias que en el relato “Los muertos” hacen converger múltiples formas de percepción, ya anticipadas en *París*, recorren varios de los textos de la colección *Espacios libres*, como en “La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna” o “Capítulo xxx. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes”.⁴¹⁸

Cerrando esta etapa de recopilaciones y misceláneas de Mario Levrero se encuentra *El portero y el otro* (1992),⁴¹⁹ un volumen posicionado en la línea de la transformación de los procedimientos de la “trilogía luminosa” a nuevas formas de comunicación.⁴²⁰ Es especialmente significativo en este libro la aparición de “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”, así como de la “Entrevista imaginaria con Mario Levrero” (una autoentrevista). Estos textos, bien diferenciados a nivel estilístico del resto, son el punto de partida editorial de sus escrituras autoficcionales.

Sobre el final de su vida, Levrero publicó *Los carros de fuego* (2003), un volumen de cuentos inéditos compuesto por: “Breve idilio con Dolores María”, “El

⁴¹⁷ Soledad Gelles: “Una lectura de ‘Los muertos’ de Mario Levrero”, en Jorge Ruffinelli (dir.): en Jorge Ruffinelli (dir.): *Nuevo Texto Crítico*, nº 16-17, Universidad de Stanford, 1995-96, p. 77.

⁴¹⁸ El volumen está integrado además por los cuentos: “Nuestro iglú en el Ártico”, “Ejercicios de natación en primera persona del singular”, “El crucificado”, “Noveno piso”, “Siukville”, “Las orejas ocultas (Una falla mecánica)”, “Feria de pueblo”, “El factor identidad”, “Apuntes de un ‘voyeur’ melancólico”, “Los ratones felices”, “Algo pegajoso”, “Espacios libres”, “Los laberintos”, “Los muertos”, “Irrupciones” y “La nutria es un animal del crepúsculo (collage)”.

⁴¹⁹ “El nexo entre ambos Levreros es *El portero y el otro* (1992), un libro-ramillete de formas extrañas (como por ejemplo la ‘Novela geométrica’) que responde al paradigma original de una imaginación explosiva... salvo que también incluye los ‘Apuntes bonaerenses’ y, especialmente, el ‘Diario de un canalla’: el paso a un registro realista, autoficcional, que será la base para *La novela luminosa* y que por ende prefigura al segundo Levrero”, Martín Cristal: “Los dos Levreros” <http://latempestad.com.mx/view/blog.php?id=104> (consulta realizada 15/12/14).

⁴²⁰ Compuesto por: “El mendigo”, “El inspector”, “El portero y el otro”, “Novela geométrica”, “Emi”, “Pieza para danza”, “Interminables tardes de verano”, “Precaución”, “Los jíbaros”, “Confusiones cotidianas”, “Cuentos cansados” y “Sistema”. También en este libro se encuentra el texto “Una confusión en la serie negra”, que remite a sus experimentos en la línea de lo paródico-policial.

bicho negro”, “Las longevas”, “Los viejitos” y “Los carros de fuego”. En estos cuentos hay una tónica general signada por las exploraciones de sus obras iniciales (“El bicho negro”, “Las longevas” y “Los viejitos”), pero donde los modelos narrativos ya están estructurados desde un yo que se busca a sí mismo mirando hacia el exterior, muchas veces a través del humor y el absurdo (“Breve idilio con Dolores María”). Como ejemplo de los textos más cercanos a su primera época, “destaca especialmente el cuento que da título al volumen, donde confluyen el sexo, la memoria, el sueño, la telepatía y, sobre todo, una clara intención de bucear en el inconsciente como forma de rescatar otras formas de lo real”.⁴²¹

El resumen de estas serie de publicaciones heterogéneas, donde la técnica de la yuxtaposición empleada en algunos pasajes de su etapa “imaginativa” es sumamente potenciada, podría ser el siguiente: *Aguas salobres* (1983), *Los muertos* (1986), *Espacios libres* (1987), *El portero y el otro* (1992) y *Los carros de fuego* (2003).

4.5.3. El humor y la parodia del género policial: el lector como detective

La publicación de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1974) supuso el ingreso en la literatura levreriana de la escritura humorística y el gusto por novelas policiales que ostentaba Jorge Varlotta.⁴²² De hecho, el propio Levrero consideraba a este texto como ajeno a su estilística y vio con sorpresa cómo sus

⁴²¹ Jorge Olivera: *Intrusismos... op. cit.* p. 174.

⁴²² El motivo de esta autocensura inicial sobre estos gustos “populares” —que no solo fue abandonada en su última etapa sino exaltada como factor esencial a la figuración del yo— fue la conciencia de la recepción “apocalíptica” que tendrían estas prácticas por la “generación crítica” (y, como fue expuesto, celebradas por las generaciones siguientes formadas en el paradigma sensible de la posmodernidad): “La generación anterior a la nuestra en Uruguay —explica— se denomina la ‘generación crítica’; para mí fue una propuesta totalmente estéril que nada aportó como movimiento apenas unas cosas aisladas. Dejé formas hipercríticas, hiperintelectuales y con gran nivel de exigencia. Me hubiera resultado muy penoso en ese momento presentar una obra tan liviana, un folletín como *Nick Carter*, a lado de las cosas literarias con mayúsculas y cuello duro”, en entrevista realizada por Eduardo Berti y Jorge Warley: “La literatura es como las palabras cruzadas”, en *El porteño*, n° 60, Buenos Aires, 1986, p. 69.

dudas en torno a lugar que debía ocupar la obra en su bibliografía fueron resueltas por los editores al publicarlo bajo el nombre de Jorge Varlotta.

Nick Carter apareció como algo distinto. No lo vi en la misma línea que lo demás, no lo asimilaba al resto de la obra de Levrero, y en ese momento me parecía algo inferior. Mientras lo escribía pensé que no se lo podía mostrar a nadie. Estaba volcando mucha cosa psicoanalítica personal, fantasías de todo tipo, principalmente eróticas. Intenté buscar otro seudónimo pero aquello fue una decisión de los editores. Me enteré que estaba como Jorge Varlotta cuando salió el libro.⁴²³

Este ingreso del yo cotidiano, expresado a través de la manifestación de sus facetas creativas “clandestinas” y representado por la inserción casual de su “nombre civil”, serán algo cada vez más asumido en sus textos y tendrán como consecuencia que el “Mario Levrero” que firma su última obra autoficcional sea ya definitivamente un yo integral y orgánico, la síntesis de Jorge Mario Varlotta Levrero⁴²⁴ (cumpliendo con la homonimia de autor-narrador-personaje que caracteriza a los textos autoficcionales).

Más allá de esto, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* constituye un ejercicio paródico de las pautas genéricas de la literatura policial y sus expectativas de lectura. El humor y la instauración de un orden que no responde a la lógica convencional, como modo de reseñar el absurdo de esa sociedad reflejada mediante un eco lejano,⁴²⁵ mantienen el ritmo de un relato plagado de alusiones a la simbología psicoanalítica (espejos, dobles, sueños). Asimismo, la parodia de las claves

⁴²³ En entrevista de Carlos María Domínguez: “Y había que escribir o volverse loco”, en revista *Crisis*, n° 60, Buenos Aires, 1988, pp. 47.

⁴²⁴ Como veremos, las distancias manifestadas por Levrero entre el yo que escribe y el yo cotidiano, que hacían de Mario Levrero un “otro”, se aplican a su primer período, mientras que en su etapa autoficcional, la figura de autor que emerge de estos textos es, precisamente, la imagen resultante de la “consustanciación” de yo del discurso y el yo autor. De hecho, *Nick Carter...* fue “apropiado” por Mario Levrero y forma parte indiscutida de su bibliografía. La reedición del texto de 1992 por la editorial Arca no solo aparece con este nombre sino que en la portada aparece una fotografía del autor.

⁴²⁵ Helena Corbellini realiza un detallado estudio del *ars poetica* de Mario Levrero en el género policial. Si bien disocia a Mario Levrero como “escritor en serio” del Jorge Varlotta de “entretenimiento”, Corbellini parte de las reseñas sobre el género que publicó Varlotta (insistiendo en la diferenciación) y en sus críticas a los modelos más rígidos ve el sustento de su práctica paródica: “El *Nick Carter* de Levrero es juguetero y parodiza [sic] todo lo que se le presenta: los discursos patrióticos, los héroes y superhéroes, los detectives, los criminales, los buenos y los malos, la moral sexual, la literatura”, Helena Corbellini: “Los detectives lujuriosos: Varlotta, Levrero y el género policial”, revista *[sic]*, n° 3, Montevideo, 2011, p.48.

del género en sus orígenes tradicionales, basados en los métodos científicos de investigación, parte de una reformulación epistemológica asentada en lo subjetivo y en lo relativo de la percepción que determinan un posicionamiento frente a la realidad que es característico de la posmodernidad:

La ficción policíaca representa la certeza reconfortante de que el detective finalmente solucionará el misterio basándose en deducciones lógicas. Para los escritores postmodernos, la representación del universo de ficción como una estructura coherente con un final cerrado parece responder al deseo de superar la ansiedad que produce una realidad caótica e inaprensible. Además, el postmodernismo considera que este género, que refleja los valores sociales y los miedos de su tiempo, es claramente ideológico en su defensa de las ideas positivistas que defienden un universo perfectamente estructurado donde impere el orden y la razón. [...] De ahí que, debido a su mensaje claramente conservador, este género se preste a ser evocado intertextualmente con intenciones paródicas. Se revisan así las convenciones del género negándose a solucionar los misterios que plantea y proponiendo una ficción en la que puedan interaccionar dialógicamente diferentes verdades y diferentes representaciones de la realidad [...] Es una ficción que parte de la base de que en el universo postmoderno las pistas no apuntan a ninguna certeza ya que la ficción se concibe como puro juego deconstructivo y paranoico cuya función es evocar la ansiedad y la incertidumbre del hombre postmoderno.⁴²⁶

Este gesto paródico se verá potenciado en *Dejen todo en mis manos* (1994), novela donde la figura del detective es sustituida por la de un escritor que es contratado como investigador y que debe dar con el autor de un manuscrito. En este punto, no solo los procedimientos de las ciencias naturales sino los de las humanidades (especialmente los estudios literarios) son parodiados y criticados en torno a las posibilidades de obtener algún tipo de verdad referencial sobre un autor a partir de su obra. Una vez más, el relato dirá más de quien escribe e investiga que del objeto de estudio, ya que promediada la historia, la voluntad de saber inherente a todo texto policial que impulsa al lector en la búsqueda de una solución o “verdad” deriva hacia un ejercicio de cuestionamiento o indagación en torno al sujeto que busca y su visión del mundo.

⁴²⁶ Luisa María González Rodríguez: “La subversión del género policíaco en *The enigma* de John Fowles”, en *Babel A.F.I.A.L.*, nº 17, Vigo, 2008, pp. 61-62.

Pero hay algo cierto, y mucho más importante para la comprensión de la obra, en la escena inaugural de *Dejen todo en mis manos*. Si bien el enigma planteado y la búsqueda que emprende el protagonista se despliegan como una comedia, la estructura y el asunto mismo de la novela, nos llevan al centro de las preocupaciones de Levrero. La novela dentro de la novela, la inminencia de una revelación que no se produce, o se produce de modo deceptivo, o bien inesperado para el propio autor, y sobre todo la escritura entendida como investigación, conectan a ese relato con libros centrales como *El discurso vacío* o *La novela luminosa*.⁴²⁷

Este gesto en el que la literatura se presenta como una exploración o la búsqueda de un saber o conocimiento es no solo una pauta que rescribe el género policial desde una concepción introspectiva sino que será especialmente importante en su etapa autoficcional. Y aquí, una vez más, las expectativas genéricas del relato policial configuran una serie de posicionamientos por parte del lector que tienen que ver con la focalización que se realiza a partir del personaje del detective, ya que la resolución del “enigma” en el relato policial tradicional puede ser entendida como una “escena de lectura” en la que la manera en que se presentan los indicios —y cómo se descifra su información e implicancias— se emparenta con el esquema de la “investigación científica”. En este sentido, los pasos del detective son los del lector y, de acuerdo con el crítico Iván Martín Cerezo, el camino por el que avanzan juntos a lo largo del relato policial estaría signado por las siguientes etapas:

La investigación es un proceso en el que podemos distinguir las fases siguientes:

Observación, razonamiento, creación de hipótesis, contraste con la experiencia y razonamiento [...] La novela policial parte de un hecho inexplicable o desconocido y toda la narración está dirigida a explicarlo. Por tanto, la investigación está dirigida en este sentido a poner en su sitio las piezas del puzle que se encontraban dispersas y es por esa razón por la que la investigación va de la observación de los indicios a la reconstrucción progresiva del pasado, de lo que ya ha sucedido.⁴²⁸

⁴²⁷ Osvaldo Aguirre: “Levrero, el escritor misterioso”, en *Quimera. Revista de literatura*, n° 289, España, 2007, p. 18.

⁴²⁸ Iván Martín Cerezo: *Poética del relato policial (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 75.

Esta periodización del texto supone que el lector deberá participar de cada una de las instancias del relato en complicidad con el personaje que lleva adelante la investigación: el detective.⁴²⁹ Una complicidad que es de índole reflexiva y que en el relato tradicional no permite el acceso a los mecanismos intelectuales utilizados por el personaje sino que parte del seguimiento de las tareas de investigación, presentadas a veces desde la inclusión en el relato de personajes secundarios como, por ejemplo, el Watson de Sherlock Holmes (una forma de explicarle la historia al lector o atar los cabos sueltos). En este sentido, en la novela policial se estaría ante un tipo de texto cuyo esquema de acción implicaría para el sujeto actante⁴³⁰ —el detective— una “forma de lectura” de lo realizado por otro —el criminal—. Es decir, el concepto de detective supone en más una función narrativa (hacer ingresar la perspectiva del lector) que la construcción de un personaje. El detective —o su ayudante— sería pues un punto focal que al igual que el lector deberá reconstruir semióticamente⁴³¹ la historia de lo acontecido y dar un perfil a los personajes involucrados: víctima y criminal. En el caso de la literatura autoficcional de Levrero, sus modos de analizar los eventos “paranormales” que suscitan algunas de las experiencias luminosas siempre partirán de un riguroso sistema de observación que contemple todas las posibilidades fenomenológicas (referidas en su *Manual de parapsicología*⁴³²). Por tanto, esta forma

⁴²⁹ Siguiendo a Roberto Ferro, Helena Corbellini destaca esta dinámica pragmática que supone la literatura policial como fenómeno de “explosión” (a partir de las pautas genéricas de resolución de un misterio) y “expansión” (a partir de las consecuencias que dicha búsqueda tiene en el lector y cómo éste recibe los *ideologemas* del autor). Helena Corbellini: “Los detectives...” *op. cit.* p. 44. Desde nuestro punto de vista, en la literatura policial de Levrero el fenómeno de la “explosión” siempre da paso (cuando no se abandona sin más o se resuelve con deliberada “torpeza”) a la estrategia de la “expansión”, donde el lector es interpelado constantemente desde la visión del mundo que construye el autor sobre sí mismo y que, de hecho, constituye el auténtico misterio que se “desvela” (tanto para el lector como para el personaje que investiga).

⁴³⁰ “Desde esta perspectiva, el actante designará un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, anterior a toda investidura semántica y/o ideológica”, J. Courtés y J. A. Greimas: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París, Hachette, 1979, p. 3. La traducción es mía.

⁴³¹ Umberto Eco y T. Sebeok (eds.): *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona, Lumen, 1989.

⁴³² En el Anexo II de este trabajo se ofrece un esquema de los fenómenos “extranormales” y “paranormales” desarrollados en el *Manual de parapsicología*. Como se verá más adelante, muchas de las instancias de “observación, razonamiento, creación de hipótesis, contraste con la experiencia y

de ordenar y analizar la realidad desde la primera persona, de sugerir hipótesis sobre algo inexplicable que necesita ser asimilado o comprendido, será la dinámica que adquieran más adelante los textos autoficcionales levrerianos: una voluntad de saber que busca resolverse a través de la escritura donde, conjuntamente, el lector avanzará por los caminos trazados por esa indagación sin que la respuesta definitiva sea nunca ofrecida ya que esta es imposible.⁴³³

En el corpus de sus novelas policiales también se encuentra *La banda del ciempiés*, publicada parcialmente por entregas en 1989 en el suplemento veraniego de *Página/12*⁴³⁴ y reeditada en forma póstuma en una versión ampliada en 2010. Pese a su estructuración folletinesca, lo paródico no es tratado al igual que en las dos novelas mencionadas sino que cede su lugar a una estructuración que rompe con la causalidad (un esquema ya dominado por Levrero) y apela al humor a través del absurdo y el desarrollo de escenas surrealistas.⁴³⁵ En este sentido, Ezequiel De Rosso entiende a *La banda del ciempiés* como un modelo experimental a mitad de camino entre *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado* y *yo agonizo* y *Dejen todo en mis manos*, y

razonamiento” (Iván Martín Cerezo: *Poética... op. cit.* p. 75) que sigue Levrero en su obra autoficcional para explicarse sus experiencias tienen como *ideologema* al *Manual de parapsicología* y las diferentes categorías de fenómenos allí expuestas. Asimismo, la mayoría de las veces, a efectos de matizar sus propias creencias y hacer ingresar posibles puntos de vista alternativos, Levrero intenta aproximar su explicación de los eventos al criterio que rige los eventos “extranormales”, es decir, “aquellos que tienen [...] una explicación fisiológica, material, mientras que los paranormales no tienen explicación dentro del esquema actual de conocimiento”, Mario Levrero: *Manual de parapsicología*, Montevideo, Irrupciones Grupo editor, 2010, p. 27.

⁴³³ En este sentido, la idea del final abierto es sugerida por Lorena Ferrer Rey como modo de suponer un lector activo para la obra de Levrero, en especial, sus cuentos: “Es posible que sea esta [el rechazo por la construcción cerrada de las novelas policiales estereotípicas] la razón por la que sus cuentos no presentan un final sorpresivo ni realmente conclusivo de la historia; Levrero abandona la estructura cerrada del cuento y ofrece más problemas —problemas que después el lector tendrá que resolver por sí mismo en su propia vida— que soluciones”, en Lorena Ferrer Rey: “(Re)descubriendo a Mario Levrero: unos cuentos fuera del canon”, en Miguel Soler y María Teresa Navarrete (eds.): *De lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Roma, Aracne, 2013, p. 301.

⁴³⁴ Pablo Rocca: “Bibliografía”... *op. cit.* p. 99.

⁴³⁵ La trama de esta novela está estructurada en base a una seguidilla de escenas que se relacionan a través de asociaciones metafóricas que deparan un efecto humorístico. Por ejemplo, el detective Carmody Trailler debe dar con una banda que aterroriza la ciudad cubriéndose bajo una tela con el aspecto de un gusano monstruoso que, en cierto modo, emula un dragón chino. Esto lleva a que la policía organice una redada en el barrio chino, lo cual tiene una serie de nefastas consecuencias diplomáticas.

considera a las tres como una trilogía policial que funciona como pivote entre las distintas etapas de su escritura:

Y es que si se ordena la trilogía a partir de una simple cronología de su redacción, se verá que estas novelas están ubicadas en espacios liminares dentro del conjunto de los textos de Levrero: *Nick Carter* es el punto de pasaje entre la trilogía involuntaria y la fase experimental, *La banda del Ciempiés* cierra el período experimental y *Dejen todo en mis manos* abre el período “luminoso”.⁴³⁶

Son muy atendibles los comentarios de De Rosso en torno al tránsito hacia la literatura luminosa que suponen estos textos ya que, al mismo tiempo, atestiguan la evolución de la narrativa de Levrero hacia nuevas estrategias comunicativas. Asimismo, los cuestionamientos sobre las posibilidades del género que integra Levrero atienden tanto a las posibilidades de conocimiento como a la participación del lector, ya que estos libros están escritos “como si fuera necesario resolver el problema de la ‘novela policial abierta’ y esa resolución fuera un empeño en el que Levrero persiste a lo largo de los años”.⁴³⁷

La reordenación de sus textos y reedición de este período, señal del asentamiento de su obra a nivel de la crítica y de la idea de dar un nuevo marco de recepción a alguno de sus antiguos relatos, coincide también con la revalorización de algunas de sus actividades hasta entonces no integradas al proyecto editorial, como puede ser la publicación de la historieta *Santo varón* (1986) y *Los profesionales* (1988), una recopilación de las historietas creadas junto al caricaturista Edgardo Lizasaín (Lizán) y firmada como Jorge Varlotta (experiencia que tuvo el antecedente de *El llanero solitario*, escrita y dibujada por él mismo).⁴³⁸ Es decir, el Jorge Varlotta de las

⁴³⁶ Ezequiel De Rosso: “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* pp. 161-162.

⁴³⁷ *Ibíd.* p. 161.

⁴³⁸ Ver el Anexo I de este trabajo. Asimismo, a través de la revista uruguaya *El dedo*, Mario Levrero entabló una serie de colaboraciones con Leo Maslíah, quien musicalizó la letra de “Santo varón” escrita por Levrero para un breve espectáculo audiovisual inspirado en la tira cómica (incluida por Maslíah en el disco *Canciones y negocios de otra índole*, de 1984). Entrevista a Lizán de Ana Vicini: “No podemos fallar”, revista *Tónica*, 26/06/2013, citado de <http://revistatonica.com/2013/06/26/no-podemos-fallar/> (consulta realizada 20/02/15). Levrero también colaboró junto al pintor Jorge Risso tanto en la revista *El*

publicaciones en revistas y suplementos de entretenimiento comienza a publicar libros y, con el paso del tiempo, estos títulos pasarán a engrosar la bibliografía levreriana. De algún modo, el Mario Levrero que escribe su obra autoficcional y sus columnas de *Irrupciones* en la revista *Posdata* (1996-2000) hace ingresar un yo cotidiano que exhibe las manías y gustos particulares del escritor que hay detrás de la “trilogía involuntaria”, del humorista⁴³⁹ y diseñador de juegos de ingenio que trata de hacer compatible estas actividades con la búsqueda de una espiritualidad asentada en la fenomenología parapsicológica, fundiendo a todos los “Levreros” en uno. Y esta construcción del yo que fusiona todas las facetas del individuo y que se proyecta hacia “afuera”, hacia los otros, tiene también su proceso de desarrollo.

4.5.4. El ingreso de la visión parapsicológica y las referencias autobiográficas

El hasta ahora aludido pero eludido *Todo el tiempo* (1982) es un libro de cuentos compuesto por “Alice Springs”, “La cinta de Moebius” y “Todo el tiempo”. En los tres

dedo como en *Smog* —página oficial de Jorge Risso: <http://www.internet.com.uy/vibri/artgal/currico.htm> (consulta realizada 20/02/15).

⁴³⁹ En este sentido, es de destacar la influencia del humorista literario y gráfico James Grover Thurber (1894-1961), quien desarrolló su obra en base a la crítica de la vida cotidiana satirizando su propia vida doméstica. Su obra *My life and hard times* (1933) hizo del tema de la convivencia familiar y el apego indiscriminado a las convenciones sociales una forma de mostrar las contradicciones y el absurdo a los que se somete el individuo. Tanto las disputas de pareja, que presentan al hombre como un ser frágil y tendiente a la neurosis o a las abstracciones inútiles frente a la practicidad y destreza de las mujeres, como la observación de las conductas animales a partir de las cuales Thurber construye varios de sus textos van en consonancia con el tratamiento de estos temas que puede observarse en las obras autoficcionales de Mario Levrero así como en sus columnas de *Irrupciones*: “Thurber’s men frequently have a considerable fear of women based on the refusal of women to take seriously things that mean a great deal to men –and this things include sexual prowess, neurotic disturbances, aesthetic experiences, and the ability to deal logically with abstract, theoretical knowledge, as well as simple practical problems”, Stephen A. Black: “The claw of the sea-puss: James Thurber’s sense of experience”, en *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, n° 3, Wisconsin, 1964, p. 227. “Los hombres de Thurber frecuentemente tienen un miedo considerable a las mujeres basado en el rechazo de las mujeres a tomar en serio cosas que son muy importantes para los hombres —y estas cosas incluyen proezas sexuales, trastornos neuróticos, experiencias estéticas, y la capacidad para tratar lógicamente lo abstracto, el conocimiento teórico, así como los simples problemas prácticos”. La traducción es mía. Sobre James Thurber, dice Levrero, dando una clave sobre algunos de sus propios procedimientos humorísticos: “De los humoristas clásicos, hay pocos que me gustan. Me encanta James Thurber [] Se pone en protagonista de situaciones risibles. Es objeto de humor, se ríe de sí mismo”, en entrevista de Helena Corbellini: “Condimentos a la sazón”, en Elvio Gandolfo: *Un silencio... op. cit.* p. 88.

textos se reconocen el entramado de “causalidad onírica” y las atmósferas ominosas típicamente levrerianas así como la presencia constante de escenas invadidas por fuertes pulsiones sexuales —que, por lo general, se decantan por la frustración—. Sin embargo, tres aspectos que pasarán a convertirse en elementos de la última producción de Levrero cobran una densidad y desarrollo mucho más profundos: la idea de que la realidad solo existe en tanto un sujeto construye una explicación de la misma⁴⁴⁰; el desarrollo de dicha explicación a partir de elementos vinculados con la parapsicología; la inclusión de episodios autoficcionales signados por la fuerte huella que deja en él su estancia en Francia.

En “Alice Springs”, cuento ambientado en la ciudad ubicada en el centro del desierto australiano, la explicación de la energía que mueve a los prodigios mecánicos y sustenta las fantasmagorías que conforman el circo itinerante que visita la ciudad tiene su sustento en los principios de la entropía: una caja en la que se aprisiona un “demonio de Maxwell” funciona como el corazón energético del cuento.⁴⁴¹ Trascendiendo lo meramente fantástico o el hilado surrealista de eventos en clave onírica, los fenómenos adquieren una fundamentación propia del esquema de la literatura de ciencia-ficción en el que la ciencia es más bien una *paraciencia* o una cosmovisión alternativa donde el conocimiento del mundo depende la psique del sujeto: la parapsicología.

⁴⁴⁰ “No obstante la imaginación proliferante, continua y aparentemente infinita (del estilo que señalaba Rama), existe una rigurosa estructura narrativa cerrada [...] Una posible lectura de este libro sería tan literal como la lectura canónica del realismo sería más auténticamente realista, incluso, porque el realismo tradicional supone a la escisión entre una realidad exterior y objetiva y una interior, subjetiva, y trabaja ante todo con la primera. A diferencia de esto, Levrero une ambas dimensiones, subjetivizando la realidad exterior, y modificando así sus parámetros”, Jorge Ruffinelli: “Mario Levrero, Alice Springs y la verdad sobre la imaginación”, en Jorge Ruffinelli (dir.): *Nuevo Texto Crítico... op. cit.* p. 65.

⁴⁴¹ “En la primera mitad de ‘Alice Springs’ todo tiene —como en la narrativa de Philip K. Dick— un marcado gusto a simulacro: un circo electromagnético que funciona, que mantiene su escenario de realidad gracias a la acción de un demonio de Maxwell, es habitado por animales mecánicos, pequeños conejos y simpáticas gallinas, y por simulacros ectoplasmáticos; todo esto construye el halo siniestro que cubre a la artificialidad del simulacro. Este es sin duda el primer costado del problema sobre lo real en Levrero: la irrealdad del mundo exterior —y otra vez acá Dick levanta la mano y nos dice ‘presente’”, Luciana Martínez: “Mario Levrero: una lectura desde el problema del realismo”, ponencia incluida en las *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura española, latinoamericana y argentina, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011*, citado de <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/martinezl.htm> (consulta realizada 20/02/15).

Son muchos los argumentos que se esgrimen para negar la adscripción de la obra de Levrero a la ciencia-ficción o la relevancia de la parapsicología en su literatura (algunos de estos argumentos manifestados por el propio Levrero⁴⁴²): que la inclusión de sus primeros textos en volúmenes de ciencia ficción se debía a lo difícil de encasillar su literatura o a meras circunstancias editoriales;⁴⁴³ que la importancia de la parapsicología era menor en su literatura, apenas con la excepción de textos como *Fauna*, al que Levrero admite que se le puedan atribuir características vinculadas a la parapsicología.⁴⁴⁴

Todos estos argumentos son atendibles hasta cierto punto. Es decir, si se considera su primer período, el de la “trilogía involuntaria”, poco tienen que hacer las lecturas que busquen manifestaciones del género ciencia-ficción o la parapsicología. Sin embargo, y al igual que ocurre con el humor, el interés por la parapsicología ingresa paulatinamente en su obra y es también asumido por Levrero: porque el manual firmado por Levrero, es también un libro del último Mario Levrero, el Levrero total que emerge en la autoficción y asume sus múltiples facetas sin pudor. Enfrentados a una obra tan

⁴⁴² “C. S. -Vos escribiste un Manual de Parapsicología: ¿es un material que empleás en la producción literaria?

M. L. -No. Me sirvió para liberarme del interés por la parapsicología. Al ponerle punto final, empecé a experimentar con menos frecuencia los fenómenos y me interesé mucho menos en su explicación”, Mario Levrero en entrevista de Cristina Siscar: “Las realidades ocultas” [publicado originalmente en *El péndulo*, n° 15, Buenos Aires, 1987], en Elvio Gandolfo: *Un silencio... op. cit.* p. 43. Es muy sugerente la distinción entre literatura y experiencia vital que hace Levrero explicar su respuesta tan tajante. Cuando ambas, literatura y vida, comiencen a fusionarse, la parapsicología ingresará como una forma de ver el mundo. Asimismo, en entrevistas posteriores, la respuesta comienza a ofrecer matices.

⁴⁴³ “La vinculación con gente como Souto o Gandolfo ha hecho que el nombre de Levrero terminara asociado con la ciencia ficción: en el país de los rótulos [Argentina], los epítetos y los encasillamientos esto puede ser casi una lápida. Por supuesto que Levrero se defiende con denuedo cada vez que lo dejan hablar, insistiendo en su escaso interés por la ciencia ficción; claro está que cuando menciona a los escasos autores del género que le interesan revela un gusto y una intuición más certeros que los de muchos expertos. Por mi parte, no tengo alma de entomólogo y me resisto a encasillar a Levrero: cuanto más personal es un autor y cuanto más libre es para elegir sus maestros y sus fuentes, más cruel parece el encasillamiento”, en Pablo Campana: “Las fases de Levrero”, *Inti: Revista de literatura hispanoamericana*, n° 45, Providence, 1997, pp. 209-300.

⁴⁴⁴ “Mi interés por la parapsicología surgió, naturalmente, por padecer de fenómenos telepáticos, a los que si no le ponés un marco razonable te pueden enloquecer. La novela *Fauna* es de inspiración parapsicológica, directamente. No se me ocurre otro ejemplo. En cambio la fenomenología paranormal sí me ha afectado en la creación de algunos textos, es decir, hay casos en que pude darme cuenta”, Mario Levrero en entrevista de Saurio: “Espacios libres...” *op. cit.*, en http://www.laideafija.com.ar/larevista/especiales/levrero/LEVRERO_reportaje.html (consulta realizada 20/02/15).

cambiante y que no se ajusta a cronologías, las lecturas diacrónicas que no tomen en cuenta el entramado intratextual pueden caer en el error metodológico de atribuir características específicas de un conjunto de textos o período temático a otro completamente diferente en sus propuestas y estrategias narrativas. Es así que decir que toda la literatura de Levrero apela a la “hipnosis” es hacer de una parte el todo; decir que su obra está recorrida por el humor y la parodia sería violentar, por ejemplo, sus propuestas de la “trilogía involuntaria”; decir que la parapsicología es un gusto personal excluido de su literatura es una exclusión válida, por ejemplo, para la “trilogía involuntaria”, pero que se vuelve estéril para su período autoficcional, donde muchos de los episodios que se describen se ajustan a la perfección a la tipología ofrecida por Levrero en su *Manual de parapsicología*. Es decir, cuando en *La novela luminosa* se habla de telepatía o en *Burdeos, 1972* se presenta un caso de sonambulismo, ¿qué mejor lugar para buscar las definiciones de estos fenómenos que en el propio manual sobre parapsicología que escribió Levrero?

En este sentido, la crítica Luciana Martínez vence las trabas de estas lecturas compartimentadas y propone rastrear los vínculos intertextuales entre *Manual de parapsicología* y, por ejemplo, el libro *Todo el tiempo*. Su lectura parte de una actualización de la comprensión histórica de la ciencia-ficción⁴⁴⁵ en la que la ciencia no es el mero borrador de laboratorio que permite los prodigios tecnológicos que son la base de los textos fundacionales del género sino una auténtica forma de conocimiento, una manera de ver el mundo. En el caso de Levrero, esta forma de ver el mundo, sus ideologemas, están influenciados por la parapsicología.

⁴⁴⁵ Una dialéctica que Martínez, siguiendo a Sam Lundwall, representa a través de las obras de J. G. Ballard, Philip K. Dick y Stanislaw Lem: “Lo que viene a poner en el tablero muy hábilmente Lundwall es que habría una evolución del género a partir del comienzo del *New Wave Science Fiction* en el cual resurgía el paradigma de la mística como método de conocimiento. Lundwall además agrega que este revival de la mística puede leerse claramente en las teorías sobre exploración del espacio interior de J. G. Ballard, en la etapa místico-parapsicológica de la obra de Philip. K. Dick y en la novela *Solaris* de Stanislaw Lem” Luciana Martínez: “Mario Levrero, la ciencia y la literatura”, en Ezequiel de Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* pp. 169-170.

La literatura de Levrero es, siguiendo esta línea, un laboratorio de experimentación escritural que le permite construir una teoría del conocimiento del yo interior verdadero, de la realidad y, en su obra tardía, del Espíritu. Sin duda este es un modelo de la *scientia* ficción, ficción de conocimiento o, más precisamente, de ficción como modelo de (auto) conocimiento.⁴⁴⁶

Más allá de lo sugerente de esta lectura, susceptible de ofrecer enriquecedoras aproximaciones a títulos como *El alma de Gardel* (1996), este trabajo no se propone rastrear las claves genéricas de la ciencia-ficción sino de la autoficción. Y en este sentido, la parapsicología irrumpe como paradigma levreriano y la intertextualidad con el *Manual de parapsicología* es algo que se deberá tomar en cuenta a partir de libros como *Todo el tiempo*. Un libro donde además del marco conceptual de la parapsicología comienzan a ingresar elementos autoficcionales cargados de una necesidad de saber o comprender en torno a la subjetividad y la propia vida. En este sentido, las alusiones del relato “Alice Springs” a la culpa por haber abandonado a una hija en Montevideo producto de un viaje y la aparición en la trama de Marie, la profesora de francés que lo arrastrará hasta Francia, conforman algunas de las piezas fundamentales del entramado intertextual mediante el cual Levrero construye el hito autoficcional de la ciudad de París.

A su vez, “La cinta de Moebius” parte de una situación azarosa en la que un sorteo determina el viaje a París de la familia del personaje protagonista, un niño que explora secretamente la sexualidad y el sadismo (muchos aspectos del relato rondan el encuentro fortuito). Los elementos autoficcionales (la asociación de la figura del padre a Londres⁴⁴⁷ y sus estrechos lazos familiares con los orígenes franceses) serán enmarcados en un esquema donde el tiempo es uno y el pasado, el presente y el futuro son percibidos por una única conciencia que los recorre como una única dimensión existencial. La clara fundamentación parapsicológica que recorre la novela póstuma

⁴⁴⁶ *Ibid.* p. 190.

⁴⁴⁷ Mario Levrero: *Todo el tiempo*, Montevideo, Hum, 2012, p. 48.

Burdeos, 1972 permite triangular con el *Manual de parapsicología* el episodio del puente Alejandro III⁴⁴⁸ que es abordado en el cuento “La cinta de Moebius” y retomado y reescrito en *Burdeos, 1972*, esta vez a partir de estrategias discursivas autoficcionales. En este triángulo intertextual, el personaje de Marie se vuelve fundamental, ya que las alusiones al personaje que se realizan en el cuento son tratados en detalle desde la perspectiva parapsicológica en la novela.

Por último, el relato “Todo el tiempo” retoma los ambientes oníricos (no exentos de experimentos alquimistas donde los homúnculos se hacen presentes como una metáfora del cambio espiritual experimentado por el sujeto del discurso⁴⁴⁹) en los que la composición familiar, su reagrupación, los conflictos de comunicación y el fracaso de las relaciones adquieren una peculiar fundamentación basada en el desequilibrio energético que significó para el protagonista el viaje a Francia:

—A este muchacho le falta una primavera —dijo. Explicó que habiendo nacido yo en verano, hacía un par de años se había producido un desequilibrio a raíz de mi viaje a Francia: los tres meses de otoño pasados allá me habían robado el equivalente de la primavera dejada acá; había pasado de un verano a un otoño, de un otoño a un invierno, y del invierno nuevamente al otoño —y otra vez el verano, que para mí fue casi inexistente. Sobraba un otoño, faltaba una primavera. La única solución era un viaje a París.⁴⁵⁰

La idea del desequilibrio de energía y las especulaciones sobre la entropía a partir de esta modificación del tiempo-espacio tiene sustento en las convicciones metafísicas de Levrero, en las cuales el yo está integrado a un todo y donde solo a través del autoanálisis y la búsqueda del conocimiento de las esferas más profundas del ser podrán salvarse los desequilibrios entre el sujeto y el entorno familiar.

Con respecto a las novelas *Fauna* y *Desplazamientos* (1987), publicadas en un mismo volumen pero de estéticas absolutamente disímiles, estos dos textos son las obras

⁴⁴⁸ *Ibíd.* p. 45.

⁴⁴⁹ *Ibíd.* p. 119.

⁴⁵⁰ *Ibíd.* p. 129

que trabajan de forma más explícita los temas de la parapsicología y el psicoanálisis junguiano. Por un lado, *Fauna* retoma los ejercicios levverianos en tono a la parodia del género policial y muestra algunos de los indicios más claros del diálogo —a nivel de argumento— entre su literatura con la ciencia-ficción y la parapsicología. Un narrador en primera persona se lanza a la investigación a partir de las fuerzas ocultas de su inconsciente para contrarrestar la amenaza de un poderoso enemigo que logra sugestionar a los dotados en materia parapsicológica, construyendo así el perfil de un detective parapsicológico contratado por la fama que le dan sus artículos periodísticos sobre la materia. Todas estas características de la trama entablan una fuerte intertextualidad con el *Manual de parapsicología*, ya que varios de los fenómenos explicados en *Fauna* son desarrollados en detalle y son posible de ser catalogados a partir del manual: los casos de personalidad múltiple que se materializan a partir de formas diferentes de percepción; las acciones involuntarias que realizan los sujetos y las sesiones de espiritismo; las diversas formas de hiperestesia y telepatía; la visualización de escenas que se desarrollan en otros tiempos-espacios; la autoconciencia a la hora de administrar la energía psíquica; el trance hipnótico y la telergía; los contactos a través de los sueños y la entropía; las terapias psíquicas que alivian el dolor físico y la hipocondría.⁴⁵¹ Estos son algunos de fenómenos que son puestos al servicio de una trama policial pero que en el futuro se mostrarán como elementos estrechamente ligados a la forma de percibir el mundo por Levvero, fenómenos que en su escritura autoficcional serán abordados en tanto vivencias personales del espíritu y que recibirán la denominación de “experiencias luminosas”. A modo de ejemplo, en el siguiente fragmento de *Fauna* puede constatar, a pesar de su brevedad, el alto grado de

⁴⁵¹ Ver el Anexo II de este trabajo.

intertextualidad que la obra presenta con los fenómenos descritos en el *Manual de parapsicología*:

Me preocupaba aquella visión del moño azul en la cabeza de Flora, y de la lectura surgió la sencilla explicación de que yo había caído momentáneamente en una forma de trance hipnótico, captando la realidad inconsciente de Flora —su regresión a la infancia— y percibiéndola en una verdadera alucinación visual. También había habido un pequeño trance cuando capté aquella molécula de perfume de Fauna, trance que había permitido la hiperestesia olfativa.⁴⁵²

Es así que por “trance hipnótico” el *Manual de parapsicología* entiende:

En ciertos estados, que pueden bordear lo patológico, o en momentos especiales, o sobre todo, en estado del llamado “trance hipnótico”, se comprueba que estímulos mínimos no sólo son captados por los sentidos, sino además cuidadosamente archivados en nuestra memoria inconsciente. La captación inconsciente es normal, habitual, constante, común en todos los seres humanos, y la llamamos *hiperestesia inconsciente*, pero en las circunstancias especiales que mencionábamos [...] este material puede hacerse *consciente*.⁴⁵³

Asimismo, de la posibilidad de percibir el pensamiento de otra persona (“captando la realidad inconsciente de Flora”), dice también el manual de Levrero:

Para resumir este punto importante, diremos que la lectura del pensamiento es un fenómeno extranormal de conocimiento, por medio del cual una persona (el dotado) hace conciencia del pensamiento de otra, captando mediante uno o varios sentidos hiperestesiados los reflejos de todo tipo asociados al pensamiento de esa otra persona e interpretándolos inconscientemente. El pasaje a la conciencia, o afloración de este material inconsciente, sólo es posible en estado de trance [...]⁴⁵⁴

Las regresiones (“su regresión a la infancia”) son definidas en el manual como un fenómeno de *prosopopesis* o cambio de personalidad:

[...] en determinadas circunstancias, ciertos sujetos abandonan su personalidad habitual para asumir otra completamente distinta. Sufren una distorsión de memoria, y una transformación de los rasgos de carácter. Pueden tener nombre, ideas y tendencias diferentes. La nueva personalidad puede conocer a la anterior, pero habla de ella como si fuese un extraño o un enemigo.⁴⁵⁵

⁴⁵² Mario Levrero: *Fauna/Desplazamientos*, Buenos Aires, Mondadori, 2012, p. 53.

⁴⁵³ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 19.

⁴⁵⁴ *Ibíd.* p. 37.

⁴⁵⁵ *Ibíd.* p. 21.

Por último, la extrema capacidad de percibir en forma inconsciente algo que los sentidos detectan (“capté aquella molécula de perfume de Fauna”), pero normalmente pasa desapercibido a la conciencia, es definida como una forma de hiperestesia:

Del mismo modo que ciertas mariposas macho son atraídas por la hembra en celo desde muchos kilómetros de distancia, o que un perro entrenado para la caza muestra una sensibilidad olfativa extraordinaria, también un artista suele advertir matices (de color, sonido, etc.) completamente indiferentes para otras personas, y un hombre de mar distinguir objetos que nuestra visión normal no alcanza. Estas son formas habituales de hiperestesia.⁴⁵⁶

Como se ve en estos pocos ejemplos, la novela, por tanto constituye un claro exponente de la intertextualidad entre el *Manual de parapsicología* y la obra ficcional de Levrero. Más allá de esto, la dupla de novelas publicadas en conjunto muestra la evolución del autor hacia nuevas formas de comunicar su manera de percibir el mundo a partir del permanente diálogo con el universo inconsciente. Porque si *Fauna* constituye una muestra ejemplo de los lazos intertextuales que se pueden tender con el *Manual de parapsicología*, *Desplazamientos* es, por su parte, un exponente de la influencia que los trabajos de Carl Gustav Jung tienen en la obra de Levrero,⁴⁵⁷ con mucho del tono kafkiano de la “trilogía involuntaria”, pero en una inflexión ya definitivamente asociada a la resolución en torno al conflicto de la “figura del padre”, una cuenta pendiente para que Levrero pudiera asumirse como “escritor”.

⁴⁵⁶ *Ibíd.* p. 19.

⁴⁵⁷ Para autores como Kenneth L. Golden, los mecanismos de proyección representados por C. G. Jung a través de la imagen de “la sombra” son especialmente relevantes a la hora de entender la figura de lo “extraterrestre” en la literatura de ciencia ficción: “In projection, what is within is seen as though it were outside, in the world, external to the individual [...] An individual projects the shadow, one of the archetypes of the collective unconscious containing repressed instincts and negative tendencies, onto his enemy or adversary. He sees [...] the very evil for which himself is, in reality, responsible, as residing in someone else other than himself”. Golden, Kenneth L.: *Science Fiction, Myth, and Jungian Psychology*, New York, The Edwin Mellen Press, 1995, p. 9. “En la proyección, lo que está dentro se ve como si estuviera afuera, en el mundo, exterior al individuo [...] Un individuo proyecta la sombra, uno de los arquetipos del inconsciente colectivo que contiene instintos reprimidos y tendencias negativas, en su enemigo o adversario. Él ve [...] el mal del que él mismo es, en realidad, responsable, residiendo en alguien más”. La traducción es mía. En este sentido, según el Golden, textos como *El hacedor de estrellas*, de Olaf Stapledon, *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, o la serie de *Viaje a las estrellas*, entre otras obras (por ejemplo, podría incluirse también la saga de *La guerra de las galaxias*), el tema de maldad del lado oscuro de la psique humana se “proyecta” en toda una nueva mitología que tiene lugar en la “pantalla del espacio exterior”, *ibíd.* p. 129.

Definida como una obra abocada a la “introyección”,⁴⁵⁸ el montaje neovanguardista y los constantes *loops* que se insertan en el texto están diseñados para generar un efecto determinado en el lector.⁴⁵⁹ La técnica, que en palabras de Levrero consiste en una “transdimensionalización”,⁴⁶⁰ se basa en dos elementos que se revelarán como centrales para el estudio de su obra autoficcional: la intratextualidad y el manejo de los elementos pragmáticos del texto desde la completa noción de las consecuencias que se producirán en el receptor. A partir de la reiteración de pasajes completos de la novela, el lector relee intertextos que le transmiten la sensación de encierro y agobio que vive el personaje. Modelado como un relato en primera persona donde la imagen del padre se superpone al yo, al punto de que en algún momento el título tentativo de *Desplazamientos* fue “La sombra”,⁴⁶¹ la experiencia literaria de la introyección se manifiesta como un recurso “infantil” de protección en el que el sujeto del discurso rechaza su entorno y lo modifica con una percepción de la realidad nacida de su

⁴⁵⁸ “[...] el complejo de Edipo en un hombre (apego a la madre, hostilidad contra el padre) puede, por etapas sucesivas de represión y desplazamiento, acumular su potencial en el complejo narcisista: la hostilidad contra el padre se transformará en un rechazo de toda autoridad, después de toda obligación, luego del mundo exterior mismo de donde provienen todas las coacciones; en tanto el apego a la madre, a través de diferentes metamorfosis (ideas de regreso al seno materno, ‘introyección’ en la madre, identificación con la madre) se habrá convertido en una fijación narcisista del sujeto en él mismo” Charles Baudouin: *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1946, p. 22.

⁴⁵⁹ “La reiteración no es exacta, el narrador retoma el relato y sitúa al lector en un escenario que ya conoce. Esto genera un mecanismo de retroceso en el lector para enfrentarse con una situación que parece repetirse; sin embargo, basta continuar la lectura para entender que es un mecanismo intencionado que conecta con una secuencia anterior al relato. De esta forma el montaje narrativo funciona en dos niveles: en el plano formal, el lector se encuentra con reiteraciones que lo sitúan con un momento anterior del relato y en el plano de significado, la vuelta atrás lo enfrenta al fantasma psíquico del deseo”, Jorge Olivera: “Una máquina deseante para construir la escritura: una lectura posible de *Desplazamientos* y *Ya que estamos*”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp.): *Caza de Levrero... op. cit.* p. 123.

⁴⁶⁰ “Esa repetición de escenas *Desplazamientos* corresponde a la aplicación de una técnica conocida, en la jerga de nuestro oficio, con el nombre de ‘transdimensionalización’; en lenguaje vulgar podría describirse como una trampa psíquica [...] Esas trampas de palabras funcionan como acumuladores de la energía psíquica que el lector ha ido intercambiando con el texto”, Mario Levrero en entrevista realizada por Hugo Verani: “Conversación con Mario Levrero”, en Jorge Ruffinelli (dir.): *Nuevo Texto Crítico... op. cit.* p. 15.

⁴⁶¹ “En la otra, *Desplazamientos*, enfrente el conflicto con la figura paterna. Tenía un título provisorio: *La sombra*, debido a que el protagonista, al ir por un corredor ve el perfil del padre en la sombra que de su perfil proyecta una lamparita. Lleva una cita de Jung a propósito de la sombra como la parte del ser opuesta al yo, más que mala, avara y mezquina”, Mario Levrero en entrevista realizada por Cristina Siscar: “Las realidades ocultas” [originalmente publicada en *El Péndulo*, n° 15, Buenos Aires, 1987], en Elvio Gandolfo: *Un silencio... op. cit.* pp. 46-46.

inconsciente —en la que se sumerge como mecanismo de defensa—. Esta novela, la más severamente juzgada por la crítica y, quizás por eso mismo, la obra más defendida por Levrero,⁴⁶² supone a través de estas técnicas un procedimiento inverso al de sus textos de autoficción, donde el yo del discurso es capaz de modificar su entorno y las relaciones personales a partir de la performance literaria que “lo cambia” en tanto una acción que se ejerce sobre sí mismo. Tal vez por esta razón, Levrero definió a *Desplazamientos* como “la novela oscura”,⁴⁶³ un texto que se configuró como un negativo de aquella otra obra que signó el surgimiento de las escrituras del yo: “La novela luminosa”. En este sentido, si *Desplazamientos* fue la “expulsión” de aquellas características que el sujeto del discurso rechazaba de sí mismo (representada en la imagen censora del padre), “La novela luminosa” es la asunción definitiva de su identidad como escritor más allá de las barreras familiares.

Por último, la ya mencionada novela *El alma de Gardel*, de 1996, constituye el más claro ejemplo de la fusión posmoderna que se produce en la literatura levreriana de su última etapa: autoficción, ciencia ficción, parapsicología y mitos populares se amalgaman en una historia que deja definitivamente atrás las experiencias de cuño kafkiano. Escrita en primera persona, las obsesiones y las manías de la figura levreriana son desarrolladas para construir un personaje que por momentos es utilizado para exorcizar los gustos culposos (el consumo de pornografía y el voyerismo son presentados bajo la máscara de la sordidez) mientras que alternan los hitos sensibles desarrollados por Levrero en torno a la memoria y su admiración por la figura mítica de Carlos Gardel. Estos aspectos se amalgaman en una trama de ciencia-ficción (en la

⁴⁶² Mario Levrero en la entrevista realizada en 1997 por Jorge Bonino, Juan Antonio Bruno y Alberto Galione: “Un tercer estado” [originalmente publicado en la revista *Café a la Turca*, nº 3, Montevideo], en Elvio Gandolfo: *Un silencio... op. cit.* p. 144.

⁴⁶³ “Tengo algunas cosas inconclusas [...] Una novela. Su título provisorio es *Novela luminosa*, en contraposición con la ‘novela oscura’ que finalmente tomó el nombre de *Desplazamientos* y va a salir pronto en De la Flor” Mario Levrero en entrevista realizada por Eduardo Berti y Jorge Warley: “La literatura es como...” *loc. cit.* p. 70.

consideración de la reformulación genérica propuesta por Luciana Martínez) donde la investigación sobre Carlos Gardel que realiza el protagonista deriva en una serie de fenómenos parapsicológicos: la reproducción de su música así como la latencia de su figura en el imaginario popular impiden que el alma de Gardel abandone la Tierra. Esta situación que deriva de la gran concentración psíquica puesta en la figura del cantante (una posibilidad contemplada por la parapsicología), deviene en un tipo de fenómeno cuya explicación ronda la participación extraterrestre:

[...] aquel hombre de la Biblioteca no estaba loco; había dicho la verdad o algo parecido a la verdad, porque esta alma que se había encarnado una vez en Carlos Gardel no era un alma común, sino una fuerza que había sido dirigida hacia aquí desde una remota Galaxia con la misión de conquistar nuestro planeta. Pero las almas no siempre obedecen las órdenes superiores, y esta no lo había hecho; utilizó su poder especial para transformarse en un ídolo de multitudes, y después de la muerte de su envoltura carnal se quedó cerca de nosotros y de nuestro plano de existencia como una presencia benéfica, protectora.⁴⁶⁴

Una vez más, la intertextualidad con el *Manual de parapsicología* permite abordar los significados de los hechos que se tratan en la historia:

Entre los espiritistas abundan los sujetos con prosopopeyas que aluden al “más allá”, a “espíritus desencarnados”, etc., aunque actualmente están más de moda las “prosopopeyas extraplanetarias”. En los casos espontáneos de personas no sometidas a influencias doctrinarias, se encuentran prosopopeyas elaboradas a partir de materiales guardados desde la infancia en la memoria inconsciente.⁴⁶⁵

De este modo, las ciencias ocultas y el espiritismo son las ideas que sustentan el entramado *cienciaficcional* y confluyen con los hitos autoficcionales para construir una historia que enmascara “un pequeño diario íntimo sin fecha, que alterna reflexiones sobre la literatura y la memoria con una aventura estrafalaria”.⁴⁶⁶ Es decir, la trama ficcional se construye a partir de un repertorio íntimo donde los tópicos de la figura de escritor de Levrero (la admiración por Gardel; la fascinación por la parapsicología; la

⁴⁶⁴ Mario Levrero: *El alama de Gardel*, Montevideo, Trilce, 1996, pp. 17-18.

⁴⁶⁵ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 24.

⁴⁶⁶ Martín Pérez: “Cada día escribe mejor”, suplemento *Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 11/03/12, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4601-2012-03-11.html> (consulta realizada 29/01/15).

obsesión por los materiales pornográficos, entre otros elementos) son tratados al servicio de un argumento que plantea una estructuración narrativa que en forma recurrente se ve acaparada por la reflexión metaliteraria en torno a la escritura y el recuerdo, ya que pese al exotismo de la historia que se ofrece al lector, el narrador indaga en los resquicios de la memoria y en los mecanismo del yo para interpretar la realidad. Estos elementos son los que tomarán el lugar central de la narrativa levreriana.

4.5.5. La comunicación literaria: de la hipnosis a la performance autoficcional

La noción de comunicación literaria que maneja Mario Levrero surge del libro *Psicoanálisis del arte* (1946), de Charles Baudouin, un texto basado en las teorías freudianas de los complejos y que plantea la exégesis de las obras de arte —incluida, por supuesto, la literatura— a partir del esquema con que Freud aborda los sueños.⁴⁶⁷ Asimismo, este libro contempla los conceptos junguianos en torno al mito y al inconsciente colectivo como elementos constitutivos de las manifestaciones artísticas. De este modo, el arte modularía sus contenidos a partir de tres sustratos de profundidad creciente:⁴⁶⁸ el universo consciente y racional a través del cual se vehiculan las reflexiones en torno a un tema puntual; el subconsciente personal donde habitan las experiencias y complejos individuales que se manifiestan a través de simbologías resultantes de la condensación y el desplazamiento,⁴⁶⁹ y el inconsciente primitivo o colectivo,⁴⁷⁰ la esfera de las pulsiones instintivas y el repertorio mítico.

⁴⁶⁷ “[...] el artista creador proyecta sus propios complejos y conflictos en su obra; de igual manera, el contemplador proyecta los suyos en la obra con se goza. Esta proyección, de naturaleza subconsciente, se nos ha presentado en un caso como uno de los móviles de la creación, en otro como razón profunda del goce. El arte resulta ser, entonces, para el contemplador como para el creador, una realización imaginaria de deseos y de deseos inconscientes. Es ésa una propiedad que comparte con el sueño, y este parentesco es justamente lo que nos ha permitido aplicarle el mismo método de análisis que se elabora para el sueño”, Charles Baudouin: *El psicoanálisis del arte... op. cit.* p. 226.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 239.

⁴⁶⁹ *Ibid.* p. 227.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 237.

Desde aquí, la idea levreriana de hacer una literatura basada en “imágenes” partiría en la intención de dar expresión a los estratos no conscientes del ser, pretendiendo suscitar la catarsis terapéutica⁴⁷¹ en un esquema que reconstruye el efecto de ensoñación y composición climática de los universos oníricos. Por otro lado, a la escritura resultante del estado de “ensoñación” se supone para Levrero una lectura que reproduzca los sueños personales y colectivos del receptor.

Según este autor [Paul Souriau], la obra de arte ejerce una influencia *hipnótica* y *sugestionadora* en el sentido riguroso de las palabras. Con minucioso análisis, Souriau demuestra que las diversas artes han descubierto empírica e intuitivamente procedimientos análogos a los procedimientos técnicos del hipnotismo y que, como éstos, tienen por resultado cautivar e inmovilizar la atención. Lo más típico de estos procedimientos es el ritmo: es justamente la excitación monótona y continua de que nos hablan los hipnotizadores [...] El sueño al incitar el arte está rigurosamente ordenado y sobre todo delimitado: si se quiere, es un sueño sonambúlico, es decir que obedece a las sugerencias del hipnotizador —dicho de otra manera, del artista— y se desarrolla en un restringido campo de la conciencia, cuyo centro imperioso y fascinador es la obra.⁴⁷²

Esta idea de la trasmisión o comunicación inconsciente entre el escritor y lector se relaciona con las nociones pragmáticas que maneja Levrero desde sus primeras obras. La “trilogía involuntaria”, por ejemplo, estaría articulada como un dispositivo donde la búsqueda de la ciudad y el sentimiento de extravío del protagonista serían recibidos desde el lector a partir de la carga que a nivel del inconsciente tiene la búsqueda de la personalidad. Esta maquinaria pragmática, cuya génesis está pautada por la búsqueda de “imágenes” que deben referirse con absoluto “realismo”, tendría por cometido no solo la ambientación onírica sino la intención de inducir el estado de ensoñación a través del cual es posible la trasmisión de información inconsciente. En la novela *Desplazamientos*, por ejemplo, el procedimiento estaría direccionado a producir efectos

⁴⁷¹ *Ibíd.* p. 230.

⁴⁷² *Ibíd.* p. 223.

en el lector a partir de estrategias de “acumulación y descarga del potencial afectivo” diseñadas en un plano no solo de las “imágenes” sino también estructural.⁴⁷³

La progresión de la dimensión pragmática en la obra de Levrero llegará hasta su etapa autoficcional, donde los mecanismos de comunicación inconsciente son paulatinamente sustituidos por otras formas de articulación que, así como sus obras se alejan de los contenidos vinculados al inconsciente colectivo y se centran en el subconsciente personal, buscarán tanto analizar la composición racional del yo como transmitir la esencia de las vivencias personales y su significación espiritual.

A partir de aquí se puede considerar que, tanto en su etapa inicial como en su obra autoficcional, la literatura de Levrero está apoyada sobre dos supuestos que se interrelacionan y construyen “la ensoñación literaria”: el yo (en todas sus esferas consciente e inconsciente) y el lector. Como se verá en el análisis de los textos autofccionales que se abordarán en este trabajo, las estrategias pragmáticas que utiliza Levrero para “comunicar” sus “experiencias luminosas” implicarán —entre otras— el humor, la confesión y la dosificación de la información que se le brinda al lector (aplicando mucho de lo aprendido en su incursión en el género policial) a instancias de producir el efecto del “hallazgo” o “epifanía”, precisamente las emociones que se vinculan a las “experiencias luminosas” y cuyo captación depende de su estructuración discursiva.

Asimismo, sus obras autofccionales le presentarán al lector el proceso mismo de la génesis literaria a partir de un registro de lo que se presenta como cotidiano e intrascendente, donde la revelación sobre el inconsciente o la memoria surgirán como algo inesperado tanto para el lector como para el escritor (en una dinámica propia de la performance y la improvisación). Más allá del inicial rechazo de Levrero a reducir su

⁴⁷³ *Ibíd.* p. 231.

literatura a un índice de episodios paranormales, el paulatino corrimiento de su escritura hacia el registro autoficcional supone también otros pactos de lectura propuestos por el propio escritor en los que el compromiso con lo que se escribe se extiende a sus formas de percibir la realidad. Una realidad que, antes que nada, comienza por los mecanismos más recónditos de la memoria y el pensamiento silenciosos a través de los que trabaja el “Espíritu”, el Inconsciente. Y su *Manual de parapsicología*, en este sentido, ofrece un panorama sistematizado de las formas en que Levrero buscaba comprender su propia percepción inconsciente, de dialogar con ese otro lado que tanto alentaba su más rica creatividad como también se sublevaba peligrosamente contra las imposiciones de la consciencia y las rutinas cotidianas.

Pero para leer el *Manual de parapsicología* hay que atender también a su germen, es decir, a la bibliografía a partir de la que se desarrolla y en la que destaca el siguiente título: *El Yo y el Inconsciente*, de Carl Gustav Jung. El destaque no surge solo de la declarada filiación junguiana de Levrero sino que mucha de la terminología y las formas de comprender el trabajo inconsciente que se desarrolla en el *Manual de parapsicología* está presente en el libro de Jung. Porque el manual de Levrero va en consonancia con las pautas junguianas para la comprensión del Inconsciente y la constitución de un *sí-mismo*⁴⁷⁴ que integre ambas vidas “anímicas” del sujeto. Así ocurre, por ejemplo, con lo que Jung entiende por “irrupciones”:

[...] todas aquellas conversiones religiosas que no se basan directamente en la sugestión ni en el ejemplo contagioso, son debidas seguramente a independientes procesos interiores, cuyo transcurso culmina en una alteración de la personalidad. Estos procesos suelen tener la particularidad de ser por lo pronto procesos subliminales, o sea, inconscientes, que no llegan a la conciencia. Ciertamente que el momento de la irrupción puede ser repentino, ya que la conciencia se inunda de

⁴⁷⁴ “Con arreglo al alcance de nuestra experiencia actual, podemos afirmar que *los procesos inconscientes se hayan con la consciencia en una relación compensadora*. Con toda intención empleo la palabra ‘compensadora’ y no la voz ‘contrapuesta’, porque el consciente y el inconsciente no han de formar necesariamente un contraste el uno con el otro, sino que se completan mutuamente hasta un total, que es el *sí-mismo*”, Carl Gustav Jung: *El yo y el Inconsciente*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1950, p. 135.

contenidos sumamente extraños y aparentemente insospechados. Así opinaran la persona legal y el mismo interesado; pero para el conocedor y perito no existen semejantes transformaciones repentinas. En realidad, la irrupción ha venido preparándose generalmente durante muchos años, a veces durante media vida [...] ⁴⁷⁵

Lo que en Jung es una manera de reinterpretar la epifanía religiosa o la revelación mística desde un mudo trabajo inconsciente que se hace consciente de forma aparentemente repentina, en Levrero es desde luego esto pero también una manifestación del Espíritu del individuo, de ese ser que quizás es capaz de percibir un más allá de la comprensión científica o racional. De igual modo, cuando Jung asume para el Inconsciente una serie de procesos compensadores de las dinámicas represivas del yo —donde los impulsos personales no aceptados por la conciencia se manifiestan en los sueños o cuando las más intrascendentes experiencias cotidianas que pasan desapercibidas a la percepción consciente—, las deducciones que se dejan de realizar pero que quedan palpitando en otro plano se integran a la psique total, se accede al conocimiento del yo. ⁴⁷⁶ Levrero apunta uno a uno estos fenómenos que deben ser atendidos para lograr la introspección y el autoconocimiento, pero a su vez, hace extensivo ese potencial a la capacidad de intervenir en el mundo, en los otros y en él mismo. Es decir, le otorga a la literatura la capacidad de constituirse en una acción, una performance.

Para Levrero, sus poderosas creaciones, sus percepciones instintivas, los objetos de su mundo son tan reales y afectan al ser del mismo modo que lo hace la realidad más empírica del universo exterior. ⁴⁷⁷ Y si los procesos interiores tienen consecuencias

⁴⁷⁵ *Ibíd.* 132-133.

⁴⁷⁶ *Ibíd.* 135-136.

⁴⁷⁷ “Todo hombre de inventiva creadora sabe que lo involuntario es la calidad más esencial de la idea creadora. Como que el inconsciente no es solo una imagen refleja reactiva, sino actividad productiva independiente, su territorio empírico es también un mundo propio, una realidad propia, de la que podemos decir que actúa sobre nosotros, igual que nosotros actuamos sobre ella, o sea, lo mismo que decimos también del ambiente empírico del mundo exterior”, *ibíd.* p. 146.

exteriores, entonces son procesos reales; y si el inconsciente actúa, entonces es real.⁴⁷⁸ De ahí la insistencia levreriana en hablar del realismo de su mundo psíquico y de ahí también la necesidad de biografar esas “fantasías” interiores, esas “autoficciones” que constituyen una forma tan válida de estar en el mundo como cualquier otra. Quizás más válida. Porque en sus obras autoficcionales, las concesiones al mundo exterior en pos de lograr la supervivencia van en detrimento de la vida espiritual y esto siempre tiene consecuencias, ya que, como dice Jung, “el inconsciente no tolera de ninguna manera tal desplazamiento del centro de gravedad”.⁴⁷⁹ Y la traumática incapacidad de integrar las fantasías inconscientes al universo consciente desde una ampliación de la conciencia que logra la “transformación de la personalidad”,⁴⁸⁰ un motor vital en Levrero, tiene consecuencias de sobreexcitación del Inconsciente: el escenario propicio para el surgimiento de los fenómenos extranormales y paranormales, el escenario también de la escritura. Es así que los episodios de este tipo han sido abordados en la escritura de Levrero como forma de terapia, como forma de hacer conscientes esas peligrosas latencias y dialogar con el Espíritu haciéndole preguntas y concediéndole una voz.

Sus novelas autoficcionales, pues, cierran un ciclo de introspección y exploración desde un lugar discursivo en el que la crónica de los episodios “espirituales” se despliega con la naturalidad de quien ha logrado al fin conocerse a sí mismo: “Las fantasías no son substitutivos de cosas vivas, sino frutos del espíritu; los cosechan aquellos que pagan tributo a la vida. Los pusilánimes [¿los canallas?] sólo experimentarán su miedo mórbido, que no engendra sentido alguno”.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ “Frente a todo esto, el ‘credo’ científico de nuestros días ha desarrollado una fobia supersticiosa ante la fantasía. *Pero lo que actúa es real* y las fantasías del inconsciente actúan; no cabe dudarlo [...] Nuestra famosa y decantada realidad científica no nos preserva en lo más mínimo ante la llamada irrealidad del inconsciente. Tras el velo de las imágenes fantásticas un algo está obrando, démosle un nombre bueno o malo. Es una cosa real, por cuya razón sus exteriorizaciones vitales han de ser tomadas en serio”, *ibíd.* pp. 196-197.

⁴⁷⁹ *Ibíd.* p. 160.

⁴⁸⁰ *Ibíd.* pp. 199-200.

⁴⁸¹ *Ibíd.* pp. 205-206.

“El diario de un canalla”, punto de inflexión en la literatura de Levrero, es el texto en el que ingresa explícitamente lo autoficcional y busca ser un retorno a lo espiritual en medio de las ocupaciones laborales. A su vez, este texto fue pensado como la continuación de una obra inconclusa, el manuscrito de *La novela luminosa*, surgida a partir de la necesidad de dejar testimonio de sus experiencias espirituales ante el peligro de muerte que para él suponía una operación de vesícula.

[...] cuando estuve en Uruguay empecé una novela cuyo título era *Novela luminosa*... Un rescate autobiográfico de los momentos de mayor luminosidad, espiritualidad. Después se comenzó a mezclar con cosas más turbias... con estilo digamos “no-literario”, muy suelto. Fue una especie de exorcismo ante los temores de una operación de vesícula. Me funcionó muy bien porque fui a la operación sin temor a la muerte... Además pienso que es impublicable, por lo que toca a otras personas. Tendría que modificarlo demasiado para que la gente que pueda reconocerse no se ofenda. Ya estando en Buenos Aires intenté una continuación. *Novela luminosa* pasó a ser la primera parte de un libro llamado *La operación* y ahí pasé a contar de la operación en adelante. Y todo agarró para otro lado completamente distinto porque en el momento en que comenzaba a escribir —yo vivía en otro apartamento que tenía un patiecito al fondo— allí cayó un pájaro.⁴⁸²

El ciclo autoficcional, por tanto, surge como una respuesta ante la muerte y la enfermedad y esto determinará el factor no solo terapéutico de su literatura (a nivel psíquico y espiritual) sino que hará de ella una forma de existencia, un plano en el que es posible actuar y cuyas consecuencias en el propio sujeto que escribe y en los demás son al mismo tiempo registradas. Una obra interconectada y en proceso, y que desde la improvisación que supone la estructura iterativa del diario reflexiona sobre la instancia misma de su gestación, ya que al escribir se existe quizás de un modo más “real” que a través de otras maneras de estar y actuar en el mundo. A modo de resumen, este ciclo autoficcional quedaría compuesto de la siguiente forma: Escritura del manuscrito inédito de *La novela luminosa* [1984]; “Diario de un canalla” [1986-1987] y “Apuntes bonaerenses” [1986-1988] (publicados en *El portero y el otro*, 1992); *El discurso vacío*

⁴⁸² Entrevista a Mario Levrero Realizada por Luis Pereira: “Yo nunca he escrito nada que no haya vivido”, *La hora cultural*, Montevideo, 17/12/1988, p. 4.

[1991-1993] (1996); *La novela luminosa* [1999-2002], compuesta por: “Prefacio histórico a la novela luminosa”, “Prólogo: Diario de la beca”, “La novela luminosa” [manuscrito de 1984 corregido durante la Beca Guggenheim] (2005); “Epílogo del diario”; *Burdeos, 1972* [2003] (2013).

En los capítulos que siguen se abordarán estas obras,⁴⁸³ novelas que se erigen como una autobiografía de los procesos psíquicos o, más precisamente, como una autoficción espiritual que busca ser comunicada, transferida al lector en un estilo que cada vez más se impondrá como “no-literario” (antinovelesco), un grado cero de la literatura que se despliega desde la performance del presente para romper con la “hipnosis” y lograr conquistar un nuevo tipo de autenticidad emanada de los estrategias pragmáticas de lectura que requiere el diario. En principio, el diario de alguien que quiera construir un refugio espiritual que se contraponga a la vida “canalla”.

⁴⁸³ Apelando cada vez que sea pertinente a sus columnas de *Irrupciones* para aclarar muchas de sus estrategias narrativas.

5. El otro Mario Levrero

Análisis de “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”

El humor es un caos emocional recordado desde la tranquilidad.

James Thurber



5.1. Intratextualidad y figuración de un canalla

“Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla” aparecen en el volumen de cuentos *El portero y el otro* junto con la “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”; más allá de la mera coincidencia editorial, estos textos están asociados por la construcción de una figura de escritor integral que espectaculariza los hitos de la personalidad y funden en una misma imagen la tríada autor-narrador-personaje.

A nivel de trama, “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla” parten de un personaje común que vive solitariamente en Buenos Aires, que se dedica a un trabajo que le gusta pero que lo aleja de la actividad literaria y espiritual.⁴⁸⁴ La actitud contemplativa y el sentimiento de alienación en una sociedad que le es ajena en más de un sentido recorren ambos textos junto con otros aspectos recurrentes como la pasión por las novelas policiales, la interpretación de los fenómenos que ocurren a su alrededor a partir de conceptos parapsicológicos, la dedicación compulsiva a juegos que le permitan evadirse (en el caso de “Diario de un canalla” es el cubo Rubik) y que le sirven como sustitutos de las relaciones humanas —y por esto mismo pueden terminar siendo enajenantes—. Estos tópicos de la personalidad se reafirmarán a lo largo de la obra autoficcional de Levrero construyendo una imagen continua y constante.

⁴⁸⁴ Soledad Queireilhac inscribe esta producción en la escritura autobiográfica y destaca especialmente los datos biográficos al comentar la edición conjunta de *Diario de un canalla y Burdeos, 1972* (2013): “Los diarios surgen de dos etapas diferentes en la vida de Levrero. Diario de un canalla fue concebido durante unas vacaciones de quince días, entre finales de 1986 y principios de 1987, cuando el montevidiano se había mudado a Buenos Aires para integrar, y luego dirigir, revistas de crucigramas. En el marco de un empleo fijo y solucionados sus constantes apremios económicos, Levrero experimentó un auténtico bloqueo de escritor que le impidió concluir su monumental La novela luminosa, recién publicada póstumamente en 2005”, Soledad Queireilhac: “Los diarios luminosos”, *ADN Cultura (La Nación)*, Buenos Aires, 06/09/13, citado de <http://www.lanacion.com.ar/1617189-los-diarios-luminosos> (consulta realizada 02/03/15). Como hemos visto previamente, la identificación de aspectos biográficos es uno de los planos que despliega la escritura autoficcional (contrastables con varias de las entrevistas a Mario Levrero citadas a lo largo de este trabajo) sin que ello suponga la necesidad de hacer un análisis amparado en el biografismo, ya que el factor relevante a tomar en cuenta es la construcción del yo que se hace desde el presente de la escritura.

Pero más allá de la identificación que puede hacerse entre el personaje-narrador-autor de estos textos a partir de su entramado intertextual, de la serie de entrevistas en las que se recogen elementos biográficos o se exponen los contextos extralingüísticos de escritura —tema de por sí recurrente en la autoficción levreriana—, estos ejercicios inaugurales de la escritura autoficcional de Levrero vienen acompañados de algunas pautas paratextuales que construyen su figura de escritor. La portada de *El portero y el otro*, por ejemplo, adelanta algunos de los contenidos de la obra, mostrando una fotografía del propio Levrero, dividido en dos y flanqueando el texto que presenta la obra desde dos imágenes de sí mismo tomadas en diferentes épocas, ambas ofreciendo una mirada seria pero que, con el paso del tiempo, parece haberse vuelto un poco más severa. Estas dos imágenes parecen dar cuerpo a los “dos Levberos” de la entrevista imaginaria que también integra *El portero y el otro*, una autoentrevista que es en realidad una declaración de principios literarios así como la exposición de las características de una cosmovisión personalísima que se verá materializada en “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”. En la interacción de estos discursos heterogéneos que borran la frontera entre lo referencial y ficcional (fotografías de portada, textos que se inscribe en la pautas genéricas documentales: diario, apuntes y entrevista) reside parte de la estrategia autoficcional que forja al texto literario como una acción, como el gesto performativo de construirse a través del discurso y decir “heme aquí, este soy”.

Diario, apuntes y entrevista, por tanto, quedan inscriptos en las claves genéricas documentales que los nombran, trastocando los límites ficcionales y llevando el discurso al terreno de la ambigüedad resultante de la utilización de registros referenciales para la construcción de una ficción que espectaculariza al yo y que, al mismo tiempo, difumina el pacto de lectura y establece nuevas coordenadas para

interpretar la “verosimilitud” literaria o, tomando en cuenta los géneros subjetivos de los que se apropia, la autenticidad confesional.⁴⁸⁵

Pero más allá de compartir la hibridez genérica autoficcional y plantear una continuidad en la figura de escritor que construyen, si se atiende a la datación de “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”, ambos textos interactúan como dispositivos fragmentarios que construyen una historia común⁴⁸⁶ y quedan entrelazados estructuralmente a nivel cronológico. “Apuntes bonaerenses” va desde el 3 de enero de 1986 al 2 de marzo de 1988, mientras que “Diario de un canalla” va del 3 de diciembre de 1986 al 6 de enero de 1987. Ambos textos están integrados no solo a nivel temático —construyendo la figura del escritor como una entidad orgánica— sino también en un plano estructural que sigue un mismo esquema cronológico. A partir de una lectura intratextual que reordene pragmáticamente los fragmentos de estos textos en base a su disposición cronológica el esquema resultante de la combinación de ambos sería el siguiente:

- I. “Apuntes bonaerenses”: Apartados del 3 de enero de 1986 y del 7 de octubre de 1986.

⁴⁸⁵ “Los efectos que pueden tener determinados asertos literarios y las intenciones con las que enuncien esos asertos no les pertenecen a ellos mismos ya que sus valores pragmáticos vienen regulados por las situaciones discursivas que imitan”, José Manuel Trabado: *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Ediciones de la Universidad de León, 2002, p. 30.

⁴⁸⁶ La síntesis de la anécdota referida en “Diario de un canalla” es bastante sencilla, cuando menos en lo tocante a la crónica de los episodios cotidianos que se registran: al finalizar el año de trabajo, un hombre dispone de unos días de vacaciones y comienza a escribir unas notas que terminan por configurar un diario. La escritura, actividad para la que no dispone tiempo por sus obligaciones laborales, supone una experiencia espiritual que progresivamente le permite autoanalizarse y enfrentarse con las insatisfacciones que le produce la vida contemporánea y que han sido silenciadas por las rutinas cotidianas a las que se somete. En la crónica de sus días, registra en su diario la caída de un pichón de gorrión en su patio y a partir de ese episodio comenzará a manifestar su visión del mundo, mediada por conceptos parapsicológicos y místicos, adentrándose cada vez más en el doloroso recuerdo de una experiencia hospitalaria y en la crítica de los modos de vida abocados a la producción y la supervivencia material. Finalmente, el relato de su convivencia con el ave lo confrontará con su soledad, con la ausencia del amor y con la necesidad —a pesar de intentar convencerse de lo contrario— de un cambio de vida.

Por su parte, “Apuntes bonaerenses” puede ser considerada como la “bitácora urbana” de este personaje, como el texto que complementa al diario de lo que ocurre en su pequeño apartamento con la crónica de las visitas a la plaza Congreso. No se trata, por tanto, de una trama susceptible de adaptación a un guión cinematográfico de corte hollywoodense. Antes bien se trata de una escritura cuya focalización en lo mínimo y lo aparentemente intrascendente da lugar al autoanálisis y pone en primer plano al yo del discurso.

- II. “Diario de un canalla”: Apartados del 3 al 31 de diciembre de 1986; apartados del 2, 4 y 6 de enero de 1987.
- III. “Apuntes bonaerenses”: Apartado del 1 de marzo de 1987; apartados del 18 y 20 de enero de 1988; apartados del 5 y 7 de febrero de 1988; apartado del 2 de marzo de 1988.

Por tanto, desde enero de 1986 a marzo de 1988, un mismo personaje dedica las vacaciones que le permiten escapar de la rutina laboral (la única excepción es la entrada del 7 de octubre) durante los bochornosos veranos bonaerenses a la introspección, a la contemplación y las actividades artístico-espirituales donde emergen y se hacen visibles algunos problemas silenciados o disimulados a lo largo del año de trabajo: la soledad, la falta de amor y el sentimiento de que se es un desconocido para sí mismo.

Desde esta perspectiva, la lectura integrada de ambos textos parte de la coincidencia de personaje, trama y tiempo, a lo que se suma el hecho de que estos aspectos son desarrollados en dos espacios diferentes pero que se complementan como adentro-afuera (y que coinciden en la ciudad de Buenos Aires). En “Apuntes bonaerenses”, por un lado, el espacio está determinado por la plaza pública, por la aparición de personajes marginales y las disquisiciones en torno a las costumbres y hábitos imperantes en la sociedad de la que forma parte el narrador. En el “Diario de un canalla”, por otro lado, el pequeño apartamento del personaje, especialmente el patio, es el lugar a partir del que se desarrolla el ejercicio de introspección.

Asimismo, la fusión intratextual trasciende incluso las contingencias de significado y se materializa en los textos, ya que algunas de las disquisiciones tienen un origen común y se complementan, como ocurre, según veremos más adelante, con las apreciaciones que realiza el narrador en torno a los animales.

De momento, basta con señalar que “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla” no solo ingresan en la dinámica de los denominados “cuentos integrados” al reiterar temas, tiempo, lugares y personajes, sino que, fragmentariamente, construyen un mismo discurso autoficcional y, sobre todo, figuran un mismo sujeto discursivo: un yo que atravesará la soledad buscando respuestas para su enajenación y que arribará a una conclusión que le deparará cambios en torno a su forma de entenderse a sí mismo y a los demás, en especial, a las mujeres. Y dicha exploración se realiza desde el presente, desde la coincidencia entre el momento de la escritura y el gesto de explorarse, de figurarse, haciendo que la lectura sea, a su vez, una forma de atestiguar el espectáculo o la performance de dicha búsqueda. Esta búsqueda que emprende el yo del discurso y la comprensión de la escritura como una acción terapéutica adquieren un estatuto performativo y autoficcional que se continúa a lo largo de una obra en proceso que registra la escritura como una forma de estar en el mundo. La lectura intratextual, por tanto, supone una decodificación activa que atienda a la configuración de ese yo que se construye en el discurso así como a la evolución del proyecto literario y vital. Tomando en cuenta entonces la interacción entre “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”, es necesario ubicar brevemente estos dos textos en relación al resto de la obra autoficcional levreriana.

5.2. Sinergia autoficcional

La intratextualidad entre las obras autoficcionales de Levrero queda establecida a partir del momento mismo de la aparición de “Diario de un canalla” y “Apuntes bonaerenses”. Desde el comienzo el proyecto se manifiesta como un todo orgánico, como una obra en proceso que se va desvelando a lo largo de los años y que desde la

clave del diario y la escritura terapéutica construye una nueva forma de comunicación con el lector y con los estratos subjetivos de la personalidad desde el autoanálisis y la observación del entorno más inmediato.

La alusión al manuscrito de “La novela luminosa”, escrita antes de la operación de vesícula como forma de dejar testimonio de sus experiencias luminosas al momento de enfrentar a la muerte, es manejada como el hito fundacional que da origen al propio “Diario de un canalla”:

Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa; dos años, dos meses y unos días desde el día de la operación. El motivo de aquella novela era rescatar algunos pasajes de mi vida, con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor, sabiendo que dentro de cierto plazo inexorable iba a encontrarme a merced del bisturí. Bueno; lo cierto es que no he muerto en aquella sala de operaciones. Sin embargo...

Sin embargo, tal vez sí haya muerto [...] ⁴⁸⁷

En este pasaje, la instancia adversativa es dejada inconclusa mediante los puntos suspensivos (propiciando la inferencia por parte del lector) y de inmediato aclarada: la muerte física fue evitada, pero una nueva muerte, de índole espiritual, ha tenido lugar. Si la escritura del manuscrito de “La novela luminosa” permitió llegar al momento de la operación sin temores, ⁴⁸⁸ la escritura de “Diario de un canalla” tiene por cometido remediar las negativas consecuencias espirituales que le ha deparado la vida cotidiana.

La instancia intimista de esta nueva forma de escritura es vivida con culpa, y esto promueve reflexiones metalingüísticas que al tratarse de un conjunto de textos ligados, abarca tanto al “Diario de un canalla” como a aquel manuscrito luminoso: “[...] sé que

⁴⁸⁷ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 129.

⁴⁸⁸ “Cuando finalmente fui llevado a la sala de operaciones, mi temor a la muerte se había diluido por completo, gracias al trabajo de meses en aquella novela inconclusa. Pero esta novela no me permitió hacer amistad con el dolor, no con las privaciones”, *ibíd.* p. 145.

éstos son más papeles para tirar —como tiré hace un tiempo los últimos capítulos de esa novela inconclusa, porque estaban demasiados llenos de basura intimista”.⁴⁸⁹

Por otra parte, el registro del proceso mismo de la escritura será algo que se integre a los textos autoficcionales de Levrero y serán recurrentes las imágenes del escritor al momento de escribir, la explicitación de las consecuencias que esta actividad tiene en su psique y en su entorno, así como la minuciosa descripción de la esfera más material de la propia escritura manuscrita: el tipo de letra que se logra, el papel, la pluma que se emplea. Esta exhibición del escritor en toda su dimensión al momento de escribir, esta performance literaria, es uno de los factores que recorren toda la obra autoficcional de Levrero. Ya en el “Diario de un canalla”, por ejemplo, se ubica una escena de este tipo como imagen fundacional: “Cuando comencé a escribir aquella novela inconclusa, lo hice dominado por una imagen que me venía persiguiendo desde hacía cierto tiempo: me veía escribiendo algo —no sabía qué— con una lapicera de tinta china, sobre un papel de buena calidad”.⁴⁹⁰

La dimensión terapéutica de la caligrafía, como ejercicio que tiene repercusiones en el inconsciente, se integra a la dimensión de la terapia espiritual que supone el autoanálisis, muchas veces refiriéndose como tema del propio discurso los cambios que se producen en la caligrafía como si se tratase de un electrocardiograma que muestra los cambios anímicos y las consecuencias que tiene la escritura en el escritor. Algo que en principio no se presta para desarrollar grandes escenas de tensión narrativa (el escritor en el momento de recorrer las páginas con su lapicera) es espectacularizado como un ejercicio de introspección performático, una especie de meditación que al centrar la atención en el proceso mismo de la escritura, en la pretendida “nada” o el “vacío”, puede suscitar como un mantra la aparición de aquellos recuerdos y temas silenciados:

⁴⁸⁹ *Ibíd.* p. 130.

⁴⁹⁰ *Ibíd.* p. 131.

Hoy, también, sin ningún motivo visible, retomo la escritura manual y con la misma lapicera. Observo lo que escribo y me sorprende una letra tan despereja. Hago un esfuerzo por conseguir una letra mejor, y sigo escribiendo sólo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba, sólo para soltar la mano.⁴⁹¹

Siempre que de la escritura de pretensión caligráfica se pasa el tratamiento de un tema, las consecuencias de ese tema, la euforia o la tristeza que producen, son mencionados a partir de la modificación que se produce en el tipo de letra: “También se fue al diablo mi pretensión caligráfica; veo que la letra no ha mejorado nada”.⁴⁹²

Tomando en cuenta que *El discurso vacío* es presentado desde el doble carácter de diario y ejercicio caligráfico, la idea de la escritura como ejercicio físico, como acción corporal y psíquica que busca constituirse en mantra o registro documental libre de contenidos ficcionales es un tópico que comienza a recorrer la totalidad de la obra autoficcional de Levrero. Desde el manuscrito de “La novela luminosa” hasta la publicación de *La novela luminosa* propiamente dicha, donde “El diario de la beca” funciona como un desmesurado prólogo, ese lento proceso de introspección necesario para el abordaje de los temas espirituales a partir del registro de lo mínimo o cotidiano adquirirá un carácter performativo.

En el caso de “Diario de un canalla”, el contexto de escritura que será referido con minuciosidad para propiciar la liberación del yo silenciado es el determinado por la aparición de un pichón de gorrión en el patio de la casa del protagonista. Como veremos, el vínculo entre escritura y este hecho también adquirirá matices místicos. Pero la necesidad de emprender una actividad literaria que le permita reencontrarse con su dimensión espiritual surge de la enajenación resultante del apego a las dinámicas de poder que rigen a la sociedad contemporánea. A efecto del análisis, abordaremos primero “el problema” para luego considerar la solución que se plantea el protagonista.

⁴⁹¹ *Ídem.*

⁴⁹² *Ibid.* p. 132.

5.3. La retícula del poder

Dos elementos de la sociedad contemporánea son criticados en estos textos de Levrero: el trabajo y la medicina. En sintonía con la visión alternativa del contexto social que ofrecen los textos autoficcionales que se afanan en la tarea de construir un sujeto más allá de las convenciones y ritos que impone la sociedad contemporánea,⁴⁹³ el Levrero de los universos inconscientes que había registrado las pulsiones siniestras de la sociedad en un relato como *Gelatina* pasa ahora a una abierta disquisición sobre el conflicto del ser —en su dimensión temporal y espiritual— a partir de una mirada crítica que se despega bastante del discurso meramente exótico del escritor como personaje excéntrico u original y se sustenta en los presupuestos filosóficos de Michel Foucault. Sin intentar atribuirle a estos textos una pretensión analítica o de ensayo cultural, rastrear la densidad conceptual en la que se basan algunas de las opiniones de Levrero con respecto a estos temas permite vislumbrar una “cosmovisión” que no solo parte de un paradigma paracientífico como la parapsicología o se reduce al conjunto de manías y gestos que apelan a construir la figura del escritor como un *outsider*⁴⁹⁴ incapaz de afrontar los protocolos sociales. Es decir, el sistema de opiniones que resulta de la lectura intertextual de la obra autoficcional de Mario Levrero ofrece correlaciones y continuidades que construyen un sujeto discursivo en tanto, paralelamente a la

⁴⁹³ Manuel Alberca: *El pacto ambiguo... op. cit.* pp. 43-44.

⁴⁹⁴ Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, tomando el término acuñado H. P. Lovecraft, el *outsider* es aquel individuo de una especie que transita el borde de la “manada” y que en su anomalía representa tanto el conjunto de conductas que rechaza como las alternativas posibles a la norma, relativizando las construcciones esencialistas y abriendo la oportunidad de nuevas perspectivas de análisis en torno a los fenómenos que se producen al interior de un grupo. El esquema, aplicado a las dinámicas de la sociedad contemporánea regidas por el capitalismo, supone una reconsideración de las construcciones culturales que determinan, por ejemplo, la “locura”: “Si el anomal es, pues, el borde, se puede comprender mejor sus diversas posiciones con relación a la manada o multiplicidad que bordea, y las diversas posiciones de un Yo fascinado. Incluso se puede hacer una clasificación de las manadas sin caer en las trampas de un evolucionismo que sólo vería en ellas un estadio colectivo inferior (en lugar de considerar los agenciamientos particulares que emplean). En cualquier caso, habrá borde de manada, y posición anomal, cada vez que, en un espacio, un animal se encuentre en la línea, o trazando la finca con relación a la cual el resto de los miembros de la manada están en una mitad, izquierda o derecha: posición periférica, que hace que ya no podamos saber si el anomal está todavía en la banda, ya está fuera de ella, o en su cambiante frontera”, Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas... op. cit.* p. 251.

espectacularización de sus ritos y fobias, se desarrollan los argumentos que sustentan estas conductas. Como ocurre con gran parte de la literatura autoficcional, el gesto performativo de autofigurar la silueta del yo deja en evidencia o revela el contexto que rodea esa figura.

Con respecto a la conceptualización del trabajo en la sociedad contemporánea, por ejemplo, en su autoentrevista publicada en *El portero y otro*, Levrero define como “autosequestro” a la renuncia al tiempo de ocio —el tiempo de la creación, representado en detalle en su obra autoficcional— en pos del tiempo de trabajo:

Es lo que me resulta más eficaz como escape de la realidad. Y antes de que me preguntes por qué deseo escapar de la realidad, te recuerdo que estoy viviendo un tiempo de autosequestro: me estoy obligando a trabajar para ganarme la vida, porque hace ya bastante tiempo que las condiciones de nuestro país no permiten la subsistencia marginal que, en su momento, me permitió escribir.⁴⁹⁵

La asociación conceptual entre “sequestro” y trabajo es de origen foucaultiano, y el período en el que Levrero vive con especial preocupación esta situación coincide con la escritura del “Diario de un canalla” y “Apuntes bonaerenses”:

Yo recién a los 45 años pude superar por un tiempo la fobia a eso que Foucault llama —si no recuerdo mal— “tiempo de sequestro”, que vino a sustituir, o a disimular, la esclavitud. Siempre me resultó intolerable la sola idea de tener mi tiempo de vida regulado y transformado en “tiempo de producción”.⁴⁹⁶

El tiempo de vida entendido como mercancía que ingresa al mercado, que adquiere un valor y se transforma en tiempo de trabajo, no solo desplaza el desarrollo artístico sino que tiene una serie de consecuencias “espirituales” —en términos levrerianos— a razón de la maquinaria institucional que se pone en funcionamiento para juzgar ese tiempo de producción como único tiempo válido:

[...] no sólo el tiempo de su día laboral, sino el de su vida entera, podrá efectivamente ser utilizado de la mejor manera posible por el aparato de

⁴⁹⁵ Mario Levrero: “Entrevista imaginaria...” *loc. cit.* p. 1175.

⁴⁹⁶ En entrevista de Pablo Rocca: “Formas del espionaje...” en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* p. 89.

producción. Y es así que a través de estas instituciones aparentemente encaminadas a brindar protección y seguridad [la fábrica, la escuela, el hospital psiquiátrico, el hospital, la prisión, entre otras] se establece un mecanismo por el que todo el tiempo de la existencia humana es puesto a disposición de un mercado de trabajo y de las exigencias del trabajo. La primera función de estas instituciones de secuestro es la explotación de la totalidad del tiempo. Podría mostrarse, igualmente, cómo el mecanismo del consumo y la publicidad ejercen este control general del tiempo en los países desarrollados.⁴⁹⁷

Como se verá más adelante, la publicidad y el consumo serán también temas que aborde Levrero en su escritura autoficcional desde una visión crítica con el sistema de producción como con la dinámica de aquellas instituciones que mercantilizan al individuo de modo integral, orgánico. Porque, desde la perspectiva de Michel Foucault, la disciplina que regula las relaciones de producción se ampara en mecanismos que sancionan aquellas actividades no productivas pero también se dirime en ese territorio o espacio sobre el que el poder ejerce finalmente el “secuestro”: el cuerpo.

[...] si analizamos de cerca las razones por las que toda la existencia de los individuos está controlada por estas instituciones veríamos que, en el fondo, se trata no sólo de una apropiación o una explotación de la máxima cantidad de tiempo, sino también de controlar, formar, valorizar, según un determinado sistema, el cuerpo del individuo. La primera función del secuestro era explotar el tiempo de tal modo que el tiempo de los hombres, el vital, se transforma en tiempo de trabajo. La segunda función consiste en hacer que el cuerpo de los hombres se convierta en fuerza de trabajo. La función de transformación del cuerpo en fuerza de trabajo responde a la función de transformación del tiempo en tiempo de trabajo.⁴⁹⁸

Hecha la asociación entre tiempo de trabajo y tiempo secuestrado como una mera existencia dedicada a la producción, el ocio y las actividades artísticas adquieren para Levrero una dimensión espiritual de importancia fundamental. La actitud “canallesca”⁴⁹⁹ queda determinada entonces por la imposición de las tareas remuneradas

⁴⁹⁷ Michel Foucault: *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 131-132.

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 133.

⁴⁹⁹ Recordamos el vínculo previamente referido entre el “Diario de un canalla”, de Mario Levrero, y el “Diario de un sinvergüenza”, de Felisberto Hernández, a partir de que se trata de dos intentos de recuperar la actividad literaria postergada por las obligaciones laborales.

por encima de la actividad espiritual, algo que el emprendimiento literario que supone el diario busca subsanar:

Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla; que he abandonado por completo toda pretensión espiritual; que estoy dedicado a ganar dinero, trabajando en su oficina, cumpliendo un horario; que ahora estoy escribiendo esto porque tengo unas vacaciones.⁵⁰⁰

Pero la escritura puede deparar una fisura en la lucha por la supervivencia, un quiebre en el disciplinamiento que imponen las instituciones y que determinan las posibilidades de existencia o, en términos de Levrero, subexistencia: “Sumergido en la lucha por la subexistencia me lleno de temores, compromisos, urgencias, y mi vida pasa a ser dirigida por algún minúsculo centro cerebral sumamente práctico, mezquino, ciego para las dimensiones espirituales”.⁵⁰¹ En este sentido, la noción del cuerpo se vuelve un factor de consideración a la hora de evaluar las consecuencias de un emprendimiento de terapia espiritual que ponga en riesgo el “bienestar económico-sanitario”:

Temo recuperar la memoria de mí mismo. Temo perder la disciplina, casi, militar, que ahora tengo, y con ellas mis ganancias en dinero y, por qué no decirlo, en ciertas formas de salud: me despierto más temprano, más ágil, más interesado en cosas del llamado ‘mundo exterior’, con un talante más afable y sintiendo el cuerpo menos dolorido. Tengo ciertas alegrías y bienestares que antes no conocía. También disfruto de algunos bienes materiales que antes no tenía ni creía posible llegar a tener, como, por ejemplo, una heladera eléctrica. Sin embargo, sé íntimamente que esas formas de salud son formas de enfermedad, porque todo lo que pueda estar disfrutando ahora tiene un tinte sospechoso, y un precio atroz. Este precio es algo bastante parecido al desprecio, a un íntimo desprecio por mí mismo.⁵⁰²

En este sentido, los costos psíquicos y espirituales del “tiempo de secuestro” son abordados en el *Manual de parapsicología* en la sección denominada “Nociones de psico-higiene”, donde a la par de asumir el potencial creativo del inconsciente se

⁵⁰⁰ Mario Levrero: “Diario de un canalla” *op. cit.* p. 130.

⁵⁰¹ *Ibíd.* p. 145.

⁵⁰² *Ibíd.* p. 133.

contempla la necesidad de equilibrar su estimulación en proporción a las necesidades de la vida contemporánea.

Independientemente de lo que uno piense de las condiciones ideales de vida, las condiciones reales, actuales, de nuestra sociedad, exigen del individuo un ‘yo’ suficientemente estructurado como para encarar una difícil competencia en la lucha por la vida. Los estados de trance, por su frecuencia o profundidad, deterioran la estructuración del “yo”, tienden a diluirlo, disolverlo. En otras palabras, el abuso —y aun el uso— de los estados de trance [...] tienden a la pérdida de la autodeterminación del sujeto, es decir, a la desorganización de su voluntad y de su conciencia, al deterioro de su personalidad. Esto es sinónimo de enfermedad mental.⁵⁰³

Por tanto, la escritura del “Diario de un canalla”, entendiendo la literatura como acción de reconciliación espiritual, supone un riesgo para la voluntad y la disciplina laboral. Del mismo modo, la censura del universo inconsciente ejercida por las convenciones sociales desde su “instituciones de secuestro” ponen en riesgo la sanidad psíquica. La liberación de las “fuerzas creativas” que exige el hecho de escribir presenta consecuencias psíquicas en las que el genio o “daimon creador” puede, a su vez, convertirse en un “diablillo” o demonio que atente contra el bienestar prodigado por la dimensión consciente del ser:

Por lo tanto, nada más peligroso para mí que este otro trabajo que estoy tratando de imponerme ahora, vacaciones mediante: despertar —ni más ni menos— al daimon, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir, y además y por el mismo acto, intentar el rescate de mi percepción, por más incompleta o fugaz que haya sido, de la dimensionalidad del Universo y de mí mismo —eso que justamente le da sentido.⁵⁰⁴

En este esquema, la escritura que se emprende tiene una función terapéutica que contrarresta los efectos nocivos de aquella otra terapia emprendida para mantener el valor productivo del cuerpo (la operación). Sin embargo, ese “diablillo” creador puede

⁵⁰³ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 83.

⁵⁰⁴ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 133.

tomar las riendas de las conductas del individuo y llegar a promover acciones autodestructivas.

Debe comprenderse entonces que, en un plan de psico-higiene, no podemos recomendar la represión de las facultades inconscientes —lo cual, por otra parte, sólo es posible en forma muy relativa y a un precio muy elevado—, siendo que en estas facultades radica nada menos que la trascendencia del hombre, su creatividad, su genio, su inspiración filosófica, religiosa y artística. Pero tampoco puede recomendarse una manipulación irresponsable del mundo inconsciente, que contiene también los traumas, los impulsos agresivos y destructivos, y todo aquello que el hombre lleva en sí y que debió proyectar fuera de sí inventando la imagen del diablo.⁵⁰⁵

Es así que la noción dual de tiempo y cuerpo para el trabajo son motivo de una profunda reflexión para Levrero, ya que su crítica al sistema médico que lo trató como un “objeto” se relaciona con el sistema de valores que interactúa sordamente garantizando la “salud” como mera forma de asegurar la fuerza de producción:

¿Cuál es la forma de poder que se ejerce en estas instituciones? Un poder polimorfo, polivalente. En algunos casos hay por un lado un poder económico: en una fábrica el poder económico ofrece un salario a cambio de un tiempo de trabajo en un aparato de producción que pertenece al propietario. Además de este existe un poder económico de otro tipo: el carácter pago del tratamiento en ciertas instituciones hospitalarias.⁵⁰⁶

En una sociedad que reduce al individuo a esta condición, que lo asume como “fuerza productiva” y lo cosifica a la hora del tratar su salud, según Levrero, no es extraño que lleguen a imponerse las prácticas extremas de la deshumanización del cuerpo: la tortura.⁵⁰⁷ La crisis de la sociedad que se describe, por tanto, supone la necesidad de una terapia espiritual que reconstituya al ser en la humanidad que le ha sido despojada. Parte del proceso de dicha enajenación, paradójicamente, tiene su origen no solo en la conversión del tiempo vital en tiempo de trabajo sino en los procesos que

⁵⁰⁵ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 84.

⁵⁰⁶ Michel Foucault: *La verdad... op. cit.* pp. 133-134.

⁵⁰⁷ “Una vez que la sociedad, o parte de ella, pierde la noción de alma, o de espíritu, y trata al ser viviente desde el punto de vista puramente material, en adelante la tortura y el crimen advienen casi naturalmente, como corolario. ¿Qué mal puede haber en destrozarse un objeto? Cuando a uno lo matan, sólo están matando algo que ya habían matado antes”, Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* pp. 132.

las instituciones hospitalarias y sus técnicos desarrollan para tratar ese cuerpo-objeto (donde la disciplina de la institución médica y su ejercicio del poder se asemejan a las formas de dominio dictatorial que imperaron a ambos márgenes del Río de la Plata hasta muy poco tiempo antes del momento en que se escribe este diario canallesco).

En este sentido, por ejemplo, la deshumanización de las relaciones que impera en esa sociedad postdictatorial y la cosificación del paciente que se realiza en las instituciones médicas —producto de la asimilación de las disciplinas que tratan al cuerpo desde su relevancia exclusivamente material— quedan representadas en “Diario de un canalla” a través de la comparación de la mujer que realiza la limpieza de la sala de enfermos durante la noche con las “Fuerzas conjuntas”.⁵⁰⁸ Su falta de consideración con el descanso de los pacientes, su desidia para cumplir una tarea que se demuestra inútil o nominal (fingir que limpia) así como su irrupción violenta en mitad de la noche, que hacía temer la posibilidad de un “allanamiento” o la entrada de “un escuadrón de la muerte”,⁵⁰⁹ son algunos de los elementos que utiliza el narrador para establecer la analogía entre la institución médica y la militar (definitivamente alejadas de sus cometidos iniciales de cuidado y protección).

Contrario al perfil naïf que se ha atribuido a su literatura, siempre libre de máximas o metarrelatos emancipadores, los episodios clínicos narrados por Levrero desvelan una mirada alejada de dogmatismos ideológicos y centrada en la crítica del poder y sus mecanismos de enajenación desde una perspectiva teórica como la foucaultiana. Esta línea teórico-crítica asociada al paradigma posmoderno por focalizarse en el análisis de las peculiaridades de cada nodo de la red de poder por la que transitan los sujetos —antes que proponer una lectura organicista al estilo de los

⁵⁰⁸ *Ibíd.* p. 157.

⁵⁰⁹ *Ibíd.* p. 158.

metarrelatos modernos—,⁵¹⁰ se complementa con el ejercicio autoficcional de exploración de la propia experiencia que, desde su asumido relativismo y subjetivismo, ofrece una visión de la historia colectiva. El propio “Diario de un canalla” exhibe estas condicionantes metatextuales y descarta cualquier intención retórica de explicar el mundo más allá de la propia experiencia: “Veo que me dejé llevar por la furia reprimida y me puse a escribir un material ideológico, en lugar de enfrentar la necesidad de contar lo mío”.⁵¹¹ Es justo en el contexto de la posmodernidad en el que lo propio, lo particular, lo individual, constituyen formas de referir la Historia que, partir de la autoconciencia de su “relativismo”, construyen la única forma de “objetividad” a la que puede aspirar el discurso.⁵¹²

En este marco de enajenación laboral referido en estos textos levrerianos, la escritura entonces es asumida como una forma de terapia, como un autoanálisis que permite recuperar a ese yo enajenado como resultado del tratamiento deshumanizado que le impone también la medicina, una ciencia que salva ese cuerpo-cosa y que en el mismo gesto anula el vínculo cuerpo-espíritu. Es así que a pesar del hecho de que el proceso de recordar lo vivido en la clínica es una instancia dolorosa, revivir aquellos episodios a través de la literatura le permite al sujeto del discurso dejar definitivamente las consecuencias de su nefasta interacción con enfermeras, enfermeros, enfermos y cirujanos, con toda esa “línea de montaje” sanitario que ha construido ese cuerpo-cosa

⁵¹⁰ “Michel Foucault nos muestra, con su itinerario personal e intelectual, es decir, con su ‘vida filosófica’, el itinerario de la postmodernidad, una postmodernidad que deja atrás la ansiedad cartesiana por la certeza y la verdad para adentrarse en la seducción postmoderna por uno mismo (ética como relación con uno mismo)”, Juan Pastor Martín y Anastasio Ovejero Bernal: “Michel Foucault, un ejemplo de Pensamiento Postmoderno”, *A Parte Rei: Revista de filosofía*, n° 46, 2006, citado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/pastor46.pdf> (consulta realizada 03/03/14).

⁵¹¹ *Ibíd.* p. 132.

⁵¹² La idea de la posmodernidad como una forma de poshumanismo surgido de la debacle de los valores humanistas que significó la Segunda Guerra Mundial conlleva la necesidad de considerar a la escritura autobiográfica como la única forma que —consciente de su propio relativismo— puede narrar la Historia, invirtiendo el esquema clásico en el que lo autobiográfico era considerado como una fuente a partir del cual se construía el relato general de lo histórico: “Hoy quizá el movimiento sería el contrario: la Historia se validaría a partir de la escritura autobiográfica”, Nora Catelli: *La era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 26.

que ahora el protagonista debe desmontar, desensamblar, para poder volver a ser. En este sentido, la “técnica” que dominan esos individuos que ejercen el poder medicinal se torna una mera pericia o competencia protocolar que les posibilita realizar procedimientos y utilizar recursos a efectos de conseguir un objetivo específico: mantener ese cuerpo apto para el trabajo. Este esquema queda, por tanto, del todo dissociado de la interacción humana, convirtiendo al individuo en objeto de estudio y en una mera fuente de información sobre flujos sanguíneos, temperatura y toda la serie de sintomatologías que el técnico lee como si se tratara de un acertijo.⁵¹³ De algún modo, el proceso de cosificación es dual, ya que tanto médico como paciente se deshumanizan en pos del cumplimiento de la “técnica”, de la disciplina institucional:

[...] para llegar al centro asistencial donde tendría que esperar a menudo largo rato, y para ser sometido después al manoseo psíquico de los técnicos. Por ejemplo, una enfermera, o doctora (no tuve modo de saberlo), que cumplía su horario con evidente disgusto, fría como el hielo, tenía que hacerme soplar por un cañito para medir mi capacidad pulmonar, y me gritaba y se fastidiaba porque yo no soplaba con la intensidad o la duración que ella quería, aunque previamente no me hubiera dignado a contestar ninguna de mis preguntas. Cuando esa mujer, o lo que sea, es incapaz de sonreír o de siquiera mirar por un instante a la persona que está frente a ella como si fuera un ser humano o al menos algo viviente –a uno lo están matando. ¿Qué te pasó, qué te hicieron, mujer o lo que seas, para que llegaras, un día, a tratar así a la gente? ¿Y cómo es posible que a un semejante monstruo le permitan trabajar con enfermos?

Multiplique usted este ejemplo por toda la serie de análisis previos a una operación, durante algunos meses, y comprenderá que si antes uno era algo más que un pedazo de carne, cuando llega a la mesa de operaciones ya no es más que una pobre cosa. Acepto que la Medicina ha alargado mi tiempo aquí en la Tierra, pero no llamemos a eso “vida”. De un modo o de otro, uno muere –a menudo ayudado por “técnicos” muertos.⁵¹⁴

⁵¹³ El médico como lector del “texto corporal” deshumaniza completamente al sujeto al reducirlo a una mera fuente de información. El ejemplo por antonomasia de este biopoder que ejerce la institución médica esta dado por el personaje televisivo Gregory House: “A lo Sherlock Holmes, House realiza el razonamiento invertido, parte de los síntomas, traza un plan racional, inesperado e iluminado, para llegar a la causa y dar entonces con el tratamiento adecuado [...] House parecería configurarse en principio como un héroe moderno subversivo. Sin embargo, es justamente su construcción transgresora lo que lo hace no subvertir el orden técnico normativo, sino más bien, ser su excelso ejemplo. A través de su accionar, reafirma que la verdad está en manos del discurso técnico racional, es representante del sistema de salud que vigila y controla y su rebeldía es apenas un guiño”, María José Olivera Manzini: “Dr. House: el héroe infame del biopoder”, en *Prohibido Pensar. Revista de ensayos*, n° 4: *Cuidar/Curar*, Montevideo, 2014, pp. 126-127.

⁵¹⁴ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 146.

Y cuando los semejantes están “muertos”, cuando se pierde la sensación de pertenencia al grupo ya que las relaciones se han deshumanizado, la exploración de nuevas perspectivas y sensibilidades, incluso la formación de una nueva “manada” compuesta por *outsiders*, se torna un desesperado intento de sobrevivir a la soledad.

5.4. El ágora de los anormales

La plaza, lugar de reunión por excelencia, es donde la soledad y la incomunicación del protagonista de “Apuntes bonaerenses” se manifiestan con más claridad, contemplando la dinámica urbana desde afuera, sin participar y cuestionando las motivaciones de las rutinas de la “manada”. De hecho, en sus momentos de soledad en la plaza, el narrador dedica su atención a la absurda “industria” de alimentación de las palomas (animales cuya aceptación por parte de los hombres es arbitraria, según el narrador), pero también a los *outsiders* urbanos que confluyen en ese sitio. “El Hombre que Desafía al Sol”,⁵¹⁵ que lleva adelante una secreta misión espiritual que el narrador intenta descifrar, o la mujer cuya nuca rapada le recuerda obscenamente a un “molusco”⁵¹⁶ y parece tener dificultades para hablar y oír⁵¹⁷ aparecen como elementos marginales de una sociedad que en ellos delata sus perversiones y costumbres nocivas, ya en la “resistencia” del primero, ya en la degradación de la segunda.⁵¹⁸

⁵¹⁵ “Aquí, en la plaza, hay un hombre, podría decir un viejo, que desafía al sol. Es robusto y aunque viste pobremente tiene una presencia noble, esa rara aristocracia espiritual que sólo he percibido en ciertas personas humildes (y que me hace sentir despreciable) [...] Estuve a punto de acercarme, una vez, para decirle que no fuera loco, que se estaba suicidando. Pero le vi una expresión, en la cara y en todo el cuerpo, que me hizo desistir: obstinación, desafío, odio, placer, conciencia, rabia. Cada día se pone más negro. La piel de la cara y de la cabeza toda es como un grueso cuero ennegrecido. Pude ser un suicidio pero, es, sobre todo, una lucha, algo estrictamente privado entre él y el sol, quién sabe qué historia secreta que soy incapaz de comprender”, Mario Levrero: “Apuntes...” *op. cit.* pp. 121-122.

⁵¹⁶ *Ibid.* p. 123.

⁵¹⁷ *Ídem.*

⁵¹⁸ La enajenación y desorientación de estos personajes, además de expresarse en las dificultades para interactuar con sus semejantes, se manifiesta en conductas que escapan a toda lógica a la hora de actuar en relación al contexto. En el caso de la mujer, por ejemplo, la enajenación se manifiesta también por la

Reparar en lo anómalo o lo disidente incrementa la propia sensación de ajenidad del personaje, el sentimiento de no pertenencia a la estructura social en la que ha ingresado a través del trabajo y las instituciones médicas. Es así que el breve lapso de interrupción de esta rutina que le permiten las vacaciones lo centra en sus propios mecanismos de escisión y en la búsqueda de formas alternativas de existencia, en las que las interacciones humanas (deshumanizadas) son sustituidas, como veremos, por la relación con los animales. En este sentido, el esquema de la narración parece responder a una lógica según la cual si el trato con humanos lo deshumaniza, la interacción con animales puede suponer un “devenir animal”⁵¹⁹ que le restituya aquellos aspectos de su espiritualidad que han sido censurados. En términos junguianos, la simbología mítica arraigada en el inconsciente colectivo permitiría hablar de una asociación entre ascenso y descenso espiritual que supone la presencia de las aves, claras representaciones de la búsqueda de elevación.⁵²⁰ Asimismo, la analogía proporcional que ofrece la antropología estructuralista⁵²¹ (como esa ave caída debe aprender a volar, así el hombre

falta de reacción ante el bochorno de la ciudad en verano: “Hoy estaba parada en una esquina, en una actitud que solo pude calificar de disimulada. A pesar del sol que rajaba las piedras, llevaba el inseparable paraguas colgado del brazo, y estaba parada allí con aire confuso, sin hacer nada en especial pero sin dar idea de estar descansando o esperando algo”, *ibíd.* p. 124.

⁵¹⁹ “El torturado es fundamentalmente aquel que pierde su rostro, y que entra en un devenir animal, en un devenir-molecular cuyas cenizas se arrojan al viento. Pero diríase que el martirizado no es en modo alguno el último término, sino, al contrario, el primer paso antes de la exclusión”, Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas... op.cit.* p. 121.

⁵²⁰ Para C. G. Jung, los arquetipos y los mitos constituyen objetos de estudio fundamentales para explorar la psique tanto colectiva como individual y comprender el “lenguaje” del inconsciente: “Lo mitológico es el lenguaje desde siempre más adecuado para describir estos procesos psíquicos, y ninguna forma de exposición intelectual puede alcanzar ni siquiera aproximadamente la extensión y fuerza expresiva de la imagen mítica”, C. G. Jung: *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 25.

Con respecto a la simbología de las aves, asociadas a la elevación y al reforzamiento de la individualidad, dice Jung: “El águila (sinónimo de ave fénix, cuervo, buitre) es un símbolo de la alquimia bien conocido. Incluso la *lapis*, el *rebis* (compuesto de dos, por lo que se le presenta con frecuencia en forma hermafrodita como fusión del Sol y la Luna) se representa a menudo con alas, concretamente como intuición y posibilidad espiritual (¡alada!). Todos estos símbolos describen, en último término, la trascendencia consciente de ese estado de cosas que denominamos individualidad. Esta impresión visual es algo así como la fotografía instantánea de un proceso en evolución que conduce a la próxima fase”, *ibíd.* p.128.

⁵²¹ “¿Acaso es un azar que el estructuralismo haya denunciado con tanta intensidad esos prestigios de la imaginación, el establecimiento de las semejanzas a lo largo de la serie, la imitación que recorre toda la serie y la lleva hasta el final, la identificación de este último término? Nada más explícito a este respecto que los célebres textos de Lévi-Strauss relativos al totemismo: superar las semejanzas extremas hacia las *homologías internas*. Ya no se trata de instaurar una organización serial de lo imaginario, sino un orden

debe aprender a elevarse, a desarrollar su vida espiritual) posibilita la lectura que asocia ambos destinos y es uno de los motivos que lleva al narrador a vincular angustiosamente su propia supervivencia a la del ave.⁵²²

Más allá de estos elementos simbólicos que se integran en el texto, surge una tercera vía de interpretación de los eventos que se narran en “Diario de un canalla” en torno a la convivencia del protagonista con los animales, ya que el universo donde se dirime la supervivencia espiritual no solo se reduce al espacio del pequeño apartamento bonaerense, sino que su rutina vital queda regida en parte por las nuevas actividades de contemplación, alimentación y cuidado del ave (y todas estas acciones, por ejemplo, quedan supeditadas a no asustarla). De este modo, en este universo cerrado se sustituyen las normas sociales que afectan y enajenan al sujeto por nuevos protocolos que le permiten reencontrarse consigo mismo, pero en una dinámica periférica que ofrece sus propios riesgos de enajenación o “devenir animal” hacia una exclusión definitiva. Al igual que “El Hombre que Desafía al Sol” pone en riesgo su propia salud, con una obstinación casi suicida, o la mujer de la nuca rapada carga con un paraguas cerrado a pesar del bochorno veraniego que no da tregua, el narrador de “Diario de un canalla” pasa los últimos días del año abocado a la interacción con un ave caída en su patio. Es decir, esta interacción hombre-ave en la que se centra el narrador puede ser entendida en el esquema a través del cual el marginal que no solo se desvincula de la sociedad sino que entabla nuevas “alianzas” con individuos de otras especies: los casos de los vagabundos que solo aceptan la compañía de su perro, o de las personas que conviven

simbólico y estructural del entendimiento. Ya no se trata de graduar semejanzas y de llegar en última instancia a una identificación del Hombre y del Animal en el seno de una participación mística. Se trata de ordenar las diferencias para llegar a una correspondencia de las relaciones. Pues el animal se distribuye de por sí según relaciones diferenciales u oposiciones distintivas de especies; y lo mismo ocurre con el hombre, según los campos considerados”, Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas... op. cit.* pp. 243-244.

⁵²² Como veremos más adelante, ambas lecturas (simbólica y analógica) son explicitadas por el propio narrador del “Diario de un canalla” a la hora de abordar la significación del ave que ha caído en su patio.

con centenares de gatos perdiendo contacto con el mundo exterior, son ejemplos de *outsiders* que, excluidos de la manada, forman otra.⁵²³

5.5. Exiliado en un mito

La extranjería del protagonista es vivida con nostalgia por la ciudad y los amigos dejados atrás, pero al mismo tiempo el archivo cultural compartido a ambos márgenes del Río de la Plata es experimentado como una forma de irrealidad, una sensación de familiaridad “extrañada” fomentada por la mitología tanguera que, como conocimiento previo, resignifica el tránsito por las calles de Buenos Aires.

[...] me ataca de tanto en tanto la impresión entre vaga e incómoda de estar viviendo en un mito. Recuerdo mi perplejidad, durante mi primer viaje a Buenos Aires hace más de quince años, al encontrarme una noche frente a esa chapa que decía “Rodríguez Peña”. Algo de esa perplejidad perdura en mí, porque antes de vivir físicamente en Buenos Aires hacía, muchos, muchos años que vivía afectivamente en los mitos tangueros. Si bien estaba familiarizado con las palabras —Rodríguez Peña, Corrientes y Esmeralda, San Juan y Boedo, Almagro, Flores o La Boca— nunca se me había ocurrido que estas palabras correspondieran a una realidad tangible [...].⁵²⁴

Al igual que ocurre con el mito de la ciudad de París, Buenos Aires es para Levrero un ícono del patrimonio comunitario que se vive desde la experiencia individual. Según Fernando Aínsa, el “sistema celebratorio” que define la nomenclatura de la calles le recuerda al paseante que su memoria individual forma parte de una memoria colectiva —cuyas representaciones del pasado pesan sobre los individuos como “auténticos arquetipos de la memoria social”—.⁵²⁵ Si París era una referencia al

⁵²³ “El devenir no produce nada por filiación, cualquier filiación sería imaginaria. [...] El devenir es del orden de la alianza. Si la evolución implica verdaderos devenires es en el vasto dominio de las *simbiosis* que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible”, Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas...* *op. cit.* p. 245.

⁵²⁴ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* pp. 135-136.

⁵²⁵ Fernando Aínsa: *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 2006, pp. 132-133.

contexto familiar y a la historia personal de Levrero, Buenos Aires es también un hito del yo a partir de su importancia como símbolo de la cultura popular asociada al tango. Ambas ciudades (París y Buenos Aires), “visitadas” previamente, anheladas y soñadas, se convierten así en los escenarios donde el sujeto contrasta lo que creía conocer de sí mismo con las sensaciones y experiencias que vive en esos espacios distanciados del repertorio mítico. En estos textos bonaerenses, el sentimiento de no pertenencia y exclusión quedará entonces marcado por las dinámicas sociales de la vida contemporánea, lo cual no supone *per se* un rechazo o distanciamiento con respecto del imaginario nacional al que se integra. Porque si bien estas obras bonaerenses surgen en el exilio económico, estos textos no siguen la dinámica de rechazo o asimilación resultante por parte del viajante cuya perspectiva o cronotopo difiere notablemente del lugar que visita —como veremos en *Burdeos, 1972*, donde las distancias culturales e idiomáticas suponen una serie de conflictos muy significativos para el sujeto. De hecho, la ciudad en tanto espacio que suscita la pertenencia o la ajenidad es menos importante que el sentimiento de soledad y la falta de amor que la urbe (que incluso, en su desmesura, le atrae) le recuerda devolviéndole así una imagen de sí mismo.

Sí, me gusta la ciudad de Buenos Aires —especialmente ese olor particular que flota junto a las entradas del subte—; me gusta la calle Corrientes, la indiferencia, la angustia no siempre percibida que flota bajo un cielo que no se mira, entre los gigantescos edificios sobre la ausencia del mar-----y del amor.⁵²⁶

Como vemos, el cronotopo que interviene en la visión del viajero para valorar lo nuevo a partir del “patrimonio cultural” que posee no supone un choque, ni Buenos Aires es rechazada o criticada desde la perspectiva oblicua del visitante que juzga el nuevo espacio en base al sistema de valores “importado” (ya que el conflicto con la ciudad de origen es igualmente intenso). De este modo, recorrer la ciudad —cualquier ciudad— se convierte en una forma de exploración del propio sujeto, donde el

⁵²⁶ *Ibid.* p. 131.

espacio⁵²⁷ dispara asociaciones íntimas que le recuerdan su soledad y la falta del amor. Es de destacar que en la obra autoficcional de Levrero, que transcurre mayoritariamente en aisladas habitaciones que le permiten conquistar la soledad, la ciudad juega un papel importante a la hora de definir al yo desde su relación con el exterior, ya que, en la literatura que ofrece una mirada de la ciudad, “la representación urbana se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica”:⁵²⁸ Buenos Aires en estos textos; Colonia en *El discurso vacío*; Montevideo en *La novela luminosa* y en sus *Irrupciones*; Burdeos en su novela homónima son espacios que en el rechazo o en la curiosidad por descubrir las dinámicas que los regulan (a veces en la ambivalencia) permiten al sujeto adentrarse en su “geografía interior”. En este sentido, al regresar a Buenos Aires luego de un viaje para encontrarse con la mujer que lo espera al otro lado del Río de la Plata, el narrador manifiesta la sensación de recuperar un espacio en el que —para bien o para mal— se siente instalado, incluso a pesar de los “vicios” inherentes a la vida contemporánea tantas veces criticados a lo largo del texto (“¡cómo extrañé a esta perversa ciudad!”⁵²⁹).

5.6. Alianzas imposibles

En “Apuntes bonaerenses” se alude al “patiecito” de “Diario de un canalla” para criticar la censura que sufren las ratas por parte de la sociedad como forma de defender aquello que representa una alternativa de vida o que está en los márgenes de lo

⁵²⁷ Para Gastón Bachelard, lo externo y lo interno, el afuera y el adentro, la inmensidad y la miniatura, son los espacios donde el sujeto proyecta sus imágenes sin que necesariamente el objeto esté ligado con ese universo de significado: “En ambos casos, lo pequeño y lo grande no deben ser captados en su objetividad. Sólo tratamos de ello en este libro como los dos polos de una proyección de imágenes. [...] Aquí se trata de una participación más íntima en el movimiento de la imagen. Por ejemplo, tendremos que probar, siguiendo ciertos poemas, que la impresión de inmensidad está en nosotros; que no está ligada necesariamente a un objeto”, Gastón Bachelard: *La poética del espacio*, Buenos Aires-México DF, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 24.

⁵²⁸ Fernando Aínsa: *Del topos...* op. cit. p. 167.

⁵²⁹ Mario Levrero: “Diario...” op. cit. p. 145.

socialmente aceptado: “Yo había podido observar detenidamente una rata que quedó atrapada hace un tiempo en el patiecito trasero de mi casa, y encontré que era una animal inteligente, gracioso, delicado, simpático”.⁵³⁰

Esta adjetivación “apologética”, que por acumulación se torna hiperbólica e incide en el desenlace humorístico,⁵³¹ contrasta con la serie de especulaciones negativas que son de circulación común en torno a estos animales y encuentra su fundamentación en la posibilidad de interacción y observación que supuso la llegada de una rata al “patiecito” de su casa. Este episodio, desarrollado intertextualmente en el “Diario de un canalla”, se presenta desde una estructura anafórica con respecto a “Apuntes bonaerenses”, contraponiendo un vez más la inteligencia, la gracia y la ternura al tabú cultural que propicia el asco, el miedo y el odio hacia este animal:

Superada la primera reacción cultural de asco, miedo y odio, me dediqué a observarla. Incluso le arrojé unos trozos de pan y de queso. Me sorprendió encontrarme, a pesar de la propaganda, con un animalito elegante, inteligente, grácil y tierno. El único detalle antiestético de su figura era la cola larga, gruesa y segmentada. Vi que la rata tomaba un trozo de pan con sus delicadas manitas, y que las utilizaba igual que nosotros las nuestras (imagino que tendrán eso que llaman “oposición del pulgar”), la vi partirlo en dos mitades bastante exactas e ir a guardar, o esconder, una de ellas detrás de la escoba vieja que teníamos en un rincón, y la vi luego comer con mesura y consciencia la otra mitad, mientras uno de sus vivos ojillos permanecía alerta a mis movimientos detrás del vidrio, de la puerta-ventana.⁵³²

La prosopopeya utilizada para caracterizar a las ratas adquiere un tono hiperbólico, desde los diminutivos utilizados como giros afectivos de “delicadas manitas” —que las ratas utilizan como nuestras manos— y “vivos ojillos”, hasta la “mesura” y la “consciencia” que expresan con sus acciones. Y la humanización culmina en el epítome

⁵³⁰ Mario Levrero: “Apuntes...” *op. cit.* p. 117.

⁵³¹ El resultado de este descubrimiento con respecto al carácter positivo de las ratas deriva, sin embargo, en su envenenamiento a partir de la presión social. La conclusión que contradice el planteo de las observaciones realizadas, como veremos más adelante, responde a un esquema narrativo humorístico, pero al mismo tiempo ironiza las construcciones arbitrarias que determinan cuáles son los comportamientos válidos y cuáles no, qué es digno de cuidado (las palomas) y qué no (las ratas).

⁵³² Mario Levrero: “Diario de...” *op. cit.* p. 137.

de la automarginación que supone la identificación con el animal, la asunción filial: “Yo veía en ella a un niño, con toda su inteligencia pero también con toda su falta de experiencia de vida. Casi diría que veía un hijo. Y esto que escribo me humedece los ojos y me los hace arder”.⁵³³

Más allá de la ambigüedad resultante de la exageración y la acumulación de información que apela a ironizar los modos de censura de la sociedad contemporánea, la distorsión de los patrones culturales de la que hace gala el personaje lleva a una comparación entre las estrategias sociales que excluyen tanto a las ratas como a ciertos individuos no apegados a las normas que ven su existencia limitada a la mera supervivencia: “[...] no puedo dejar de preguntarme qué pasaría con usted, estimado hipotético lector, o conmigo, si nos persiguieran de tal modo que nos viéramos obligados a vivir en redes cloacales y al mismo tiempo estuviéramos muertos de hambre”.⁵³⁴ Este acercamiento e interacción con el animal rechazado suponen un alejamiento del esquema de valoración social por parte del narrador, al tiempo que atribuye una mayor humanidad a esos marginales que el sistema desprecia o censura.

Al otro extremo de la aceptación cultural están las palomas, que sin embargo son presentadas como animales desprovistos de características positivas que justifiquen la naturalización o aceptación de la humanidad a la hora de convivir con ellas. Por un lado, esta percepción es referida de la siguiente forma en “Apuntes bonaerenses”: “Las palomas, en cambio, son ridículas, glotonas y extremadamente lúbricas, además de carecer por completo de inteligencia y sensibilidad”.⁵³⁵ Sin embargo, a partir de su disquisición, el narrador descubre que su rechazo puede deberse a que para él las palomas son vistas como símbolos de lo femenino en su acepción más grosera o caricaturesca:

⁵³³ *Ídem.*

⁵³⁴ *Ibíd.* p. 137.

⁵³⁵ Mario Levrero: “Apuntes...” *op. cit.* p. 117.

Sea como fuere, yo odio el andar bamboleante de las palomas, semejante al de las gallinas y al de ciertas mujeres obesas y obtusas; y mi conclusión final fue que, probablemente, lo que me hace tan odiosas las palomas y las gallinas es esa especie de caricatura extrema de lo femenino. Pero allá en el fondo de mi alma, algo me susurra que más probablemente no sea caricatura sino expresión de la esencia de lo femenino —cosa que, por respeto a mis ilusiones, no quiero aceptar—. Así me va.⁵³⁶

Para el narrador, la idea de lo femenino como una dimensión superior no tolera esa comparación mundana y grotesca. Una forma de idealización que, de algún modo, el narrador intuye como el motivo de sus problemas para relacionarse con el sexo opuesto. Es así que este rechazo a lo femenino se verá reconsiderado a partir de un juego intertextual con “Diario de un canalla”, donde no solo se asume la necesidad de buscar una pareja sino que se reconoce a la dimensión femenina del ser (en términos junguianos, el *ánima*) como la responsable de la creatividad y la escritura literaria. Es decir, esa nueva oportunidad de convivencia que instala la aparición de las aves en su patio, de fisura a la soledad, le permiten desarrollar su espiritualidad al mismo tiempo que le posibilitan el descubrimiento de factores positivos en las rutinas más cotidianas. La intertextualidad con “Apuntes bonaerenses” queda reflejada en este pasaje de “Diario de un canalla”:

Independientemente de su presencia en el patio como una señal del Espíritu, el pichón tuvo la virtud de hacerme cambiar, al menos parcialmente, mi opinión sobre las palomas. No hace mucho, en uno de esos domingos primaverales, soleados y al mismo tiempo frescos, tan escasos en esta ciudad, sentado en un banco de la plaza del Congreso había llegado a redondear mi opinión sobre las palomas, la que hasta el momento no había sido más que una vaga sensación de malestar. Así como las ratas tienen su mala fama —había concluido—, las palomas tienen su buena fama, tan arbitraria e incomprensible como la otra. Las palomas son unos bichos ridículos, glotones y extremadamente lúbricos y obscenos. En la plaza pueden verse continuamente multitudes de lo que creo son machos cortejando a lo que creo son hembras, con su bailecito desmañado, su obscena manera de inflar el cuello e erizar las plumas, su gorgoteo entre hipo atragantado y risitas mal disimuladas. Cabe decir en su descargo que los supuestos

⁵³⁶ *Ibíd.* p. 118.

machos tienen muy poco éxito con las supuestas hembras, las que por lo general no les prestan mayor atención, muy ocupadas en picotear y picotear alimentos. Descubrí que *odio* el andar bamboleante de las palomas, semejante al de las gallinas —animal también odioso por muchos motivos—, y semejante al de ciertas mujeres obesas y obtusas. Es probable que lo que me haga tan odiosas a las palomas y gallinas sea esa especie de caricatura de la extrema de lo femenino, cosa que, por respeto a mis ilusiones, me *niego* rotundamente a aceptar. Así me va, también, por no aceptarlo; así me va por seguir idealizando a la Mujer. A mi edad. Pero he aquí que este incidente con el pichón me reveló ciertas cualidades dignas de mención [...].⁵³⁷

Este pasaje del diario, por tanto, amplía el sentido de las reflexiones desarrolladas en “Apuntes bonaerenses” en torno a las palomas, extendiendo el rechazo a la representación caricaturesca de la mujer a las relaciones de cortejo entre “machos” y “hembras”. El presente, usado en su significación de “verdad eterna”, desde el que se describen las características de las palomas, se desplaza al presente de la enunciación (“odio”, “niego”), cuando en realidad el momento desde el que se narra es un punto posterior a esta formulación, ya que dichos pensamientos han sido rectificadas, corregidos. La incongruencia gramatical muestra la estrecha ligazón entre ambos pasajes y plantea el ejercicio de reescritura sobre un mismo como uno de los temas propios de la escritura de diarios: un esquema intertextual que está presente en la obra autoficcional de Levrero, donde ciertos episodios o temas son tratados una y otra vez, reescritos o expandidos en su significado.

Más allá de esto, los procesos de identificación con animales (en el esquema simbólico junguiano y en la comprensión de las semejanzas estructurales), promovidos por la sensación de exclusión y soledad en medio de una sociedad que se vuelve ajena y distante, se vuelven todavía más explícitos en la contemplación de una abeja que se describe en “Diario de un canalla”. Al igual que el protagonista, la abeja que observa en la plaza se encuentra sola e intentando sobrevivir en medio de una ciudad de hormigón

⁵³⁷ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* pp. 140-141. Las cursivas son más.

que ha desterrado la vida natural⁵³⁸ y solo ofrece pequeños resquicios degradados que incrementan la sensación de enajenación.

Una abeja, una sola abeja, libando frenéticamente de unas miserables florecillas caídas de un árbol, flores pequeñísimas, arrugadas, muchas de ellas pisoteadas, difícilmente discernibles entre el pedregullo. La abeja extraía todo néctar posible, si es que lo había, de una flora, y pasaba con ansioso frenesí a otra, que muchas veces debía acomodar o intentar desarrugar, o finalmente descartar por imposible y seguir buscando.⁵³⁹

Las preguntas que a continuación de este pasaje se formula el protagonista ingresan en el esquema de observación y especulación en los que se desarrolla la contemplación del entorno y, en especial, de las conductas de los sujetos marginales y de los animales que intentan adaptarse a un entorno hostil modificando sus hábitos de acuerdo con los sustitutos pauperizados de la naturaleza que ofrece la ciudad. La falta de un grupo con el que identificar a la abeja (un insecto que por antonomasia es basa su supervivencia en la interacción colectiva queda particularizado en la soledad o el extravío), las estrategias en exceso elaboradas (“funambulesco”) y precarias a través de las que probablemente pretenda sobrevivir suscitan la identificación por parte del lector entre la abeja y el narrador, una inferencia pragmática que es espectacularizada a través de las preguntas retóricas y que es explicitada a través del ingreso del lector en la especulación narrativa:

¿Dónde estaría el enjambre, si lo había? ¿Habría un panal en algún lado? ¿A cuántos kilómetros, o en el hueco de qué funambulesco garabato de edificio? El hipotético lector puede pensar que esa tarde en la plaza yo me identifiqué con la abeja; y no andaría del todo desencaminado. A veces la soledad se vuelve muy dura.⁵⁴⁰

⁵³⁸ “Ni más ni menos que una abeja, algo tan insólito en ese masacote de cemento como esos grillos solitarios que he detectado en minúsculos sectores cubiertos de pasto, grillos que se han adaptado al escandaloso fragor de la ciudad, grillos que ya perdieron el hábito de callarse cuando perciben pasos o cualquier ruidito sospechoso cerca de ellos”, Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 141.

⁵³⁹ *Ibíd.* p. 141.

⁵⁴⁰ *Ibíd.* pp. 141-142.

La relevancia del episodio, una vez más, se manifiesta a través de una lectura intratextual que desde una comprensión pragmática complete el sentido a partir de la puesta en diálogo de los intertextos autoficcionales levrierianos. En el caso de este evento tan cotidiano como es la observación de la abeja en la plaza Congreso (la plaza de “Apuntes bonaerenses”), su importancia mística (a partir de que mueve al narrador tomar conciencia de su propia soledad) se manifiesta en uno de los paratextos que abren la novela *El discurso vacío*:

He visto a Dios/ cruzar por la mirada de una puta/ hacerme señas con las antenas de una hormiga/ hacerse vino en un racimo de uvas olvidado en la parra/ visitarme en un sueño con el aspecto revulsivo de una babosa gigantesca;/ he visto a Dios en un rayo de sol que oblicuamente animaba la tarde;/ en el buzo violeta de mi amante después de una tormenta;/ en la luz roja de un semáforo/ en una abeja que libaba empecinadamente de una florecita/ miserable, mustia y pisoteada, en la plaza Congreso;/ he visto a Dios incluso en una iglesia.⁵⁴¹

Como ocurre con el incidente de la abeja, al ir analizando los diferentes textos autoficcionales levrierianos se verá cómo los episodios mencionados en este breve pasaje de *El discurso vacío* son recuperados, explicados y expandidos a través de una serie de intertextos que adquieren un estatuto místico e interactúan de modo orgánico para conformar un sistema que parte, en su mayoría, de las experiencias recogidas en *La novela luminosa* (donde, por ejemplo, el hallazgo en torno al individualismo de algunas hormigas suscita en el protagonista una reflexión en torno a sus características identitarias no asumidas). De momento, el ejercicio de contemplación y reflexión en torno a la abeja queda asociado a una vivencia en la que el sujeto del discurso entra en contacto con su dimensión espiritual a partir del reconocimiento de la soledad y la desesperación en que ambos se encuentran.

En este sentido, estas dinámicas de observación de los animales, que en principio adquieren un tono de contemplación zen, le devuelven al narrador una imagen de sí

⁵⁴¹ Mario Levrero: *El discurso vacío*, Buenos Aires, Interzona, 2006, p. 14.

mismo y suscitan la introspección y el diálogo con el yo silenciado. Esta identificación entre narrador y los *outsiders* del universo animal, como veremos, es especialmente relevante y adquiere matices místicos en el caso del ave que cae en su patio (“pajarito”). El proceso a través del cual se realiza la observación, sin embargo, sigue las pautas del procedimiento científico en tanto se describen las características y se formulan hipótesis desplegando un tipo de discurso que requiere de la participación del lector a la hora de sopesar las especulaciones del observador (al igual que ocurre en el relato policial, por ejemplo).

Este procedimiento pragmático se hace visible en el episodio de la “araña” narrado en “Apuntes bonaerenses”. El apartado del 7 de febrero de 1988 se abre con una descripción minuciosa de las circunstancias en que se produjo el descubrimiento de la araña y las características del “objeto” de estudio y su entorno:

Anoche descubrí que hay una araña en el cuarto de baño del apartamento que alquilé. La araña es de un tipo ventrudo y de patas largas que se van afinando en los extremos. Había tejido una red desde un pequeño plafón con dos lamparitas hasta el botiquín con espejo que está sobre el lavatorio. No es una tela prolija, clásica, sino una serie de hilos muy finos, más bien paralelos entre sí aunque con entrecruzamientos y uniones imprevisibles.⁵⁴²

La adjetivación, los sintagmas preposicionales y la utilización de verbos copulativos instauran el discurso expositivo propio de las descripciones científicas, al tiempo que abren un nuevo tema en la escritura del diario cuya relevancia suscita expectativas en el lector en tanto este parte de los principios de la cooperación lingüística.⁵⁴³ Es decir, toda la información expuesta debe cumplir con un fin, por lo que

⁵⁴² Mario Levrero: “Apuntes...” *op. cit.* p. 125.

⁵⁴³ Una lectura pragmática que atienda a los factores de comunicación que intervienen el discurso literario es especialmente relevante al tratarse de textos que se instalan en el presente y que exigen un participación activa del lector a la hora de ordenar la información que se le ofrece y realizar una serie de inferencias que completan el sentido del texto. Desde esta perspectiva, el principio de cooperación postulado por Herbert Paul Grice permite abordar los procedimientos a partir de los cuales los textos autoficcionales levrerianos se escenifican los “hallazgos” —resultantes de la observación, como ocurre en la novela policial, por ejemplo— o se construyen las situaciones humorísticas. Según Grice, este principio

se asume que su fundamentación será presentada “más adelante”. Es así que una vez planteada la situación, se pasa a la descripción de las consecuencias que esta información tiene en el narrador: “Como el aspecto de la araña era un tanto preocupante, fui a buscar el insecticida en spray, agité el envase como recomiendan las instrucciones y lo destapé; fue entonces cuando la araña realizó el truco que le salvó la vida [...]”.⁵⁴⁴ El adverbio “como” da significación a la información anterior y argumenta la decisión que toma el narrador, al tiempo que se introduce una expectativa en torno al desenlace, ya que en lugar de referir lo que hace la araña, se alude a la acción de manera elíptica, denominándola “truco”. Llegados a este punto, se pasa a explicar lo ocurrido:

[...] trepó por la tela en dirección a la luz, y la vi desaparecer, poco a poco, ante mis ojos, como si se fuera borrando lentamente desde la periferia; las patas se le iban acortando, el cuerpo parecía comprimirse, y luego desapareció del todo con una graciosa voltereta. Quedé un buen rato con el insecticida en la mano y la boca abierta.⁵⁴⁵

El “truco”, por tanto, se presenta como la posibilidad de una desaparición mágica (“como si se fuera borrando”, “parecía”), un progresivo borrarse hasta la absoluta invisibilidad que deja atónito al observador como si la araña hubiese atravesado un portal a otra dimensión. Desde luego, a esta narración planteada por el modo subjuntivo y el condicional que sugieren lo que pudo haber sido, se le supone una conclusión sobre lo que de hecho ocurrió. La idea de reservar esta información para el final, esta estructura que devela su sentido a través de la conclusión busca recrear para el lector la incertidumbre vivida por el protagonista y sembrar el enigma:

Después descubrí que había pasado por un pequeño agujero que hay en el metal del plafón, junto a la pared, una delgada lámina que corre por detrás de las

de cooperación se sustenta en cuatro máximas: Cantidad (no ofrecer más información de la necesaria), Cualidad (el mensaje debe ser “verdadero”), Relación (el mensaje debe ser relevante) y Manera (el mensaje debe ser claro), Herbert Paul Grice: “Lógica y conversación”, en Luis Migue Valdés Villanueva (ed.): *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 511-530.

⁵⁴⁴ Mario Levrero: “Apuntes...” *op. cit.* p. 125.

⁵⁴⁵ *Ídem.*

lámparas; el agujero tiene pocos milímetros de diámetro, algo como para pasar un tornillo que sujete el aparato a la pared, y que no había sido utilizado por el instalador. Al pasar primero las patas, la presencia del cuerpo no me permitía ver el agujero, y de ahí la impresión de que se iba borrando. Fue tanto el truco de prestidigitador como la comprensión de su pequeñísimo tamaño real lo que me hizo desistir del insecticida; pero sobre todo creo que fue el truco.⁵⁴⁶

La resolución de la incertidumbre, la exposición del resultado que dialoga con las inferencias del lector y le plantea una conclusión, cumple el esquema de contar primero lo que parecía haber ocurrido para luego referir lo que efectivamente sucedió. Esta será una estructura recurrente en Levrero y relativizará los mecanismos de percepción, siempre necesitados de una reflexión interior que deparará hallazgos vinculados al sujeto y no solo al tema que se aborda, al tiempo que se ajusta al procedimiento mismo de la escritura performativa, donde las expectativas sobre el sentido de lo que se escribe son desconocidas tanto para el narrador como para el lector, proyectando la resolución hacia adelante. El esquema es pragmático y debe mucho a la estructura científica aprendida del género policial pero, sobre todo, dialoga con aquellas obras que plantean una reformulación de este género al ofrecer finales no cerrados —que dependen de las inferencias que realice el lector para su posible resolución— o textos que en lugar de aportar información sobre el objeto que se estudia terminan por revelar la esencia del observador.

Este episodio de observación de la araña es significativo, a su vez, ya que la soledad y la marginalidad del narrador quedan puestas en evidencia a partir de sus dinámicas de interacción con los animales en las que sustituye acciones y formatos de comunicación humanas por nuevas rutinas tendientes a interpretar los códigos del animal: “Esta noche no la encontré. Arrojé trocitos de escarbadienes en la tela para hacerle creer que había caído algún insecto, pero no vino a investigar. Temo que se haya mudado, y que aparezca en un lugar menos conveniente —como por ejemplo mi

⁵⁴⁶ *Ídem.*

cama”.⁵⁴⁷ Como vemos en estas pocas líneas, el esquema pragmático se repite: se plantea una situación, le sigue una acción, esta tiene consecuencias y el narrador saca conclusiones que son expuestas a través de un inciso introducido por una raya, donde el “temor” a la mudanza es explicado al final de la secuencia (“por ejemplo mi cama”). Esta dinámica pragmática, de observación y planteamiento que lleva a una hipótesis, que muchas veces es refutada desde su exacto opuesto, es también la estrategia en la que se sustenta el tono humorístico de estos textos.

5.7. Humor y empatía cómica

El humor presente en estos textos es otro de los aspectos que hacen de la dimensión pragmática un factor fundamental. A su vez, es uno de los principales argumentos que se esgrimen para refutar el carácter confesional o la búsqueda espiritual que emprende el sujeto del discurso a partir de su inscripción en la ironía posmoderna. Asumir como irónico el discurso leveriano autoficcional supone, sin embargo, una lectura pragmática que se decante por la interpretación de los recursos humorísticos como una clave que niega lo que el propio discurso afirma o que, incluso, termine por constituir un alegato en contra de sus presupuestos.⁵⁴⁸

Para que esta lectura funcione, debería asumirse que el discurso se apropia de una serie de postulados para, a través de hipérboles o contradicciones, desacreditarlos.

⁵⁴⁷ *Ibíd.* p. 125.

⁵⁴⁸ Para que esta lectura fuera posible debería poder establecerse una distancia entre lo que dice el narrador y la reconocible postura contraria del autor: “La ironía del autor textual supone una separación radical entre autor textual y narrador: el autor textual no se manifiesta directamente; de este caso deriva quizás el término tan frecuente (y que puede llevar a confusión) de ‘autor implícito’. El enunciador sobre el cual se ironiza no es aquí una construcción textual transitoria, sino una personalidad fija y constante: el mismo narrador del texto. La visión ‘objetiva’ de la acción que se trasluce para el lector a través de una narración no fiable es un lazo de unión entre autor textual y lector, que hacen frente común contra el narrador no fiable”, José Ángel García Landa: *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, citado de http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/ard/3.3.Discurso.html (consulta realizada 02/01/15).

Desde esta perspectiva, el esquema parodiado y refutado sería el de las confesiones, la literatura de autoayuda o la crónica melodramática de las vivencias personales. Sin embargo, el humor también puede ser utilizado como recurso tendiente a generar empatía con el lector desde una dimensión que, precisamente, desdramatiza los episodios que se describen, entablado un tipo de comunicación que no apela solo a lo sensible o emotivo y sí a una identificación o reconocimiento en lo cotidiano,⁵⁴⁹ ya que quien se expone a sí mismo como motivo del humor no busca distanciarse sino que propone una dimensión cómica del ser: entendiendo lo cómico no necesariamente como el gag o lo exclusivamente humorístico, sino como la reconciliación con lo terrenal que surge de la asunción de las miserias humanas.⁵⁵⁰

Asimismo, el humor y hacer de uno mismo el objetivo de la risa es una estrategia retórica que en lugar de desacreditar lo que se dice integra al discurso las posibles críticas que podrían generar los postulados del narrador y las anula o matiza, ya que lo que no se formula desde la ingenuidad, no solo se vuelve motivo de reflexión metalingüística y se hace consciente sino que, de hecho, se dice a “pesar de todo”.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Que el discurso se vuelva ambiguo y se exprese a través de información implícita que debe ser desentrañada por el lector se deriva de que el narrador supone un alto grado de comprensión por parte del lector. Para favorecer esta comprensión a nivel general, se integran al discurso “escenas de lectura” o reflexiones metalingüísticas, al tiempo que las secuencias humorísticas exigen una mayor participación del lector. “El esfuerzo de procesamiento de enunciados de este tipo es mayor en casos de uso literal del lenguaje, pero al mismo tiempo provocan un mayor número de efectos contextuales, como puede ser el placer, la complicidad o la risa de los interlocutores”, María Ángeles Torres Sánchez: *Estudio pragmático del humor verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, p. 85.

⁵⁵⁰ De acuerdo a Northrop Frye, tanto la tragedia (género que pretende remediar la “caída” del héroe) como la comedia (en tanto reconciliación entre lo elevado y lo terrenal) suponen una búsqueda de la identidad y la conquista de la libertad. Northrop Frye: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 224-225.

La tensión entre ambos géneros en estos textos levrierianos deriva en las situaciones humorísticas, sin que se niegue del todo el dolor de, por ejemplo, la soledad, ni se concrete efectivamente la pretensión de exclusión y elevación espiritual: “La función del humor es permitir la coexistencia de los opuestos. Estamos dominados por formas de percepción y entendimiento de la realidad, que son un poco falsas: blanco/negro, masculino/femenino. Después uno empieza a descubrir que cada sentimiento, cada actitud y manera de ser tiene una parte contraria que la sociedad te obliga a reprimir. Y el humor permite hacer una síntesis de dos contradictorias, que fuera del humor no están permitidas. El humor te hace expresar la verdad sobre las cosas”, Mario Levrero en entrevista de Helena Corbellini: “Condimentos...” *op. cit.* pp. 87-88.

⁵⁵¹ Salvador Gutiérrez Ordóñez, siguiendo a Jean-Louis Berrendonner, plantea que la ironía puede ser utilizada como un recurso retórico destinado no a la agresión sino más bien a “hacer fracasar” las posibles

Como hemos visto, al igual que James Thurber, Levrero hace de sí mismo el objeto de la burla de sus textos. Sin embargo, la asunción de las propias incapacidades para relacionarse con el mundo terminan por desvelar los vicios y las arbitrariedades de ese mundo que se presenta como supuestamente ordenado y organizado. Al hacer que el protagonista fracase en su pretensión de elevación por sobre las cuestiones terrenales, el resultado no es una narración trágica sino un texto donde las dos dimensiones del ser conforman un yo integral y logran la salud psíquica. Desde la perspectiva junguiana, esto supondría que la actividad artística logró hacer oír las fantasías del inconsciente y que la dimensión consciente ya no sufrirá el sabotaje de los deseos censurados, logrando la transformación de la personalidad.⁵⁵² En todo caso, podría interpretarse una ironía en torno a lo que dice el narrador de estas experiencias espirituales si el resultado propuesto por el texto fuese la iluminación o el ascenso definitivo del protagonista por sobre los “simples mortales”. En su lugar, se plantean las contradicciones que dichas expectativas forjan y el resultado es el de la complementación de ambas dimensiones del ser (la terrenal y la espiritual). Asimismo, la idea de la lectura irónica basada en el humor depende de un distanciamiento reconocible entre las opiniones del narrador y el autor. A este respecto, por ejemplo, en la siguiente entrevista Levrero descarta distanciarse de la cosmovisión del narrador de estos textos:

[...] para hacer humor, no es posible considerar cosas estatuidas como sagradas. En lo religioso, o en lo político, por ejemplo. Tú, en el “Diario de un canalla”, te reís del Espíritu Santo.

—No me río del Espíritu Santo.

agresiones que suscite el discurso: “El humor, se dice, es corrosivo y no da lugar a la defensa. De ahí que su interpretación vaya desde una literalidad positiva a una interpretación negativa. Berrendonner sostiene la posición inversa: la ironía es fundamentalmente defensiva”, Salvador Gutiérrez Ordóñez: *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 36.

⁵⁵² “Esta modificación, que se consigue mediante el enfrentamiento del inconsciente, la he calificado de *función trascendente*. La extraña capacidad del alma humana para transformarse, capacidad que precisamente se expresa en la función trascendente, es el objeto principal de la *filosofía alquimista* de la Edad Media, en donde se expresó por la conocida simbolización alquimista”, Carl Gustav Jung: *El yo...* *op. cit.* pp. 199-200.

—Pero ese tipo que sigue los avatares del pajarito caído en el patio y lo ve como un enviado de Dios, cuidando su existencia hasta gritar con mayúsculas ‘¡PAJARITO VIVE!’, ¿no es gracioso?

—Pero eso va en serio. Tú estás diciendo que soy un tipo cómico, porque el relato es autobiográfico. A mí me emociona.

—Tiene algo emocionante. Pero yo no te pregunté la fuente y no me digas que el personaje no es un delirante.

—El personaje soy yo.⁵⁵³

Como vemos, la confusión entre una lectura irónica y una lectura que realice la serie de inferencias inherentes a ciertas dinámicas humorísticas parte de la realidad pragmática del texto.⁵⁵⁴ Algunos ejemplos, sin embargo, lejos de refutar la índole terapéutica y mística del texto logran inscribir las expectativas espirituales en lo cotidiano y, desde la asunción de los relativismos propios del discurso subjetivo, construir su efecto de “autenticidad”.

Por un lado, el humor, como hecho psicológico, puede estar asociado a formas de condensación del significado análogas a las de los procesos oníricos, donde los juegos de palabras o las frases con “doble sentido” funcionan de acuerdo a la economía semántica a través de la cual se expresa el inconsciente.⁵⁵⁵ Más allá de la oportunidad de

⁵⁵³ Mario Levrero en entrevista de Helena Corbellini: “Condimentos...” *op. cit.* p. 90.

⁵⁵⁴ La apropiación del discurso del otro es también un forma humorística que depende de la lectura pragmática: “[...] el uso ecoico del lenguaje, como recurso lingüístico no literal que normalmente se utiliza para el discurso irónico puede ser otro recurso de carácter pragmático que materialice una actitud humorística”, María Ángeles Torres Sánchez: *Estudio... op. cit.* pp. 100-101.

Nuestra lectura implica que en estos textos de Levrero no se reproducen los ecos de un discurso “ajeno”, sino que la cosmovisión que es sometida a cuestionamientos y que suscita el humor es la que surge de la lectura intertextual de la obra del propio Levrero. Es decir, Levrero presenta su visión alternativa del mundo y, consciente de las implicancias que estas ideas pueden generar en algunos lectores, las relativiza y muestra las contradicciones que él mismo toma en cuenta durante su formulación. El ejercicio relativiza su rol como “maestro místico” (una lectura de su obra muy presente en los grupos que han realizado actividades en su homenaje) pero, desde la autoconciencia de sus propias limitaciones, construye una nueva forma de “autenticidad” para expresar sus ideas (algo que no puede ser asumido desde una lectura irónica).

⁵⁵⁵ Para Sigmund Freud, la brevedad, las estrategias de desconcierto y esclarecimiento, la yuxtaposición que revela significados ocultos o el “ahorro anímico” que implican las resoluciones de la tensión narrativa son algunos de los mecanismos a través de los cuales el chiste puede expresar significados inconscientes. Sigmund Freud: “El chiste y su relación con el inconsciente”, en Sigmund Freud: *Obras completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 1029-1167.

Asimismo, el humor como mecanismo que permite explorar desde fuera un sentimiento íntimo que de otro modo sería censurado: “El humor puede, en primer lugar, aparecer fundido con el chiste o con cualquiera otra especie de lo cómico, hallándose, en estos casos, encargado de alejar una posibilidad de desarrollo afectivo contenida en la situación y que constituiría un obstáculo para el efecto de placer. En segundo lugar, puede también suprimir este desarrollo afectivo, por completo o sólo parcialmente, caso

abordar fenómenos inconscientes que intervienen en el humor —algo que también forma parte de la literatura levrieriana—, es posible rastrear algunos de los procedimientos humorísticos a partir de las inferencias que debe realizar el lector —más allá de que le cause gracia o no— para completar el significado del texto, entendiendo por “texto”, al soporte codificado del esquema de comunicación en el que se aluden significados que no están expresados literalmente.⁵⁵⁶

En este sentido, el humor sigue esquemas similares al de la asociación metafórica o la comparación, ya que del extrañamiento inicial se pasa al establecimiento de vínculos semánticos entre dos signos cuya proximidad se construye a partir del énfasis puesto en la continuidad o la semejanza.⁵⁵⁷ Esto supone un pretexto a la situación humorística que muchas veces tiene que ver con expectativas de lectura, tanto a nivel genérico como a partir de las pautas de normalización que se establecen en el texto y que suponen una serie de inferencias con respecto al emisor a partir de las normas de cooperación comunicativa.⁵⁵⁸

Un esquema habitual en la narración humorística es el que responde a la estructura de normalización, armado y disyunción.⁵⁵⁹ Es decir, se plantea una situación que remite a un marco reconocible o habitual a través del cual se puede establecer una isotopía; luego surge un problema o una interrogante y, finalmente, se ofrece una resolución que contraviene las expectativas lógicas sembradas por la primera situación, aportando una

este último el más frecuente por su sencillez y del que surgen las diversas formas del humor ‘discontinuo’; o sea, de aquel humor que sonrío entre lágrimas y que, sustrayéndose al afecto una parte de su energía, le da, en cambio, el acompañamiento humorístico”, *ibíd.* p. 1165.

⁵⁵⁶ Salvador Gutiérrez Ordóñez: *Comentarios pragmáticos... op. cit.* p. 11.

⁵⁵⁷ A la hora de la completar el sentido de este tipo de textos: “la función del receptor no es en absoluto recibir pasivamente el mensaje, sino que necesariamente debe participar, e incluso es la clave para que se produzca la comunicación con intención lúdica, por parte del emisor, y el efecto humorístico para ambos interlocutores”, María Ángeles Torres Sánchez: *Estudio... op. cit.* pp. 48-49.

⁵⁵⁸ “La comunicación tiene un efecto humorístico a causa no sólo de elementos lingüísticos del mensaje y de las transgresiones del código que se producen en ellos, sino que el proceso de interpretación del humor presenta un carácter inferencial, a partir de un enriquecimiento contextual, que culmina con el reconocimiento pragmático de la intención lúdica que originó el discurso humorístico”, *ibíd.* pp. 55-56.

⁵⁵⁹ *Ibíd.* p. 46.

relectura “posible” de la información aportada.⁵⁶⁰ En este esquema, la dimensión pragmática del humor queda dada por la instauración de una norma o una generalidad y el desarrollo de su excepción a modo de remate. Es así que, por ejemplo, de las máximas o las generalizaciones se pasa a exponer una salvedad que rectifica el sentido anterior, pero con una justificación presente en parte de la información que se ha ofrecido. En este sentido, esta estrategia de “rectificación del discurso” se combina a la perfección con la dinámica de escritura del diario desde el presente y la reflexión metalingüística en torno a lo que se ha dicho. La opinión sobre la hipocresía del sistema médico que se presenta en “Diario de un canalla”, por ejemplo, se ofrece a partir de una interpelación al lector:

Lector: los médicos y los operados, en maléfica comunión y por unanimidad, te dirán que una operación es, hoy, una cosa de nada; que, con los tiempos que corren y con los avances de la ciencia en general y de la medicina en particular, cualquier operación es menos dolorosa y riesgosa que la de una extracción de muela. Son mentiras, lector.⁵⁶¹

La intertextualidad con las voces populares o los discursos inscritos en el archivo social son parodiados para interpelar directamente al lector, una estrategia pragmática que rompe con la dinámica de la introspección y desvela los mecanismos de construcción del discurso. A continuación, a partir de la opinión extrema que se ofrece, el narrador corrige o reformula sus dichos en una aparente salvedad dentro del marco general de hipocresía que caracteriza a los técnicos de la medicina:

(Al pasar en limpio esta parte del diario, noto que en el párrafo anterior he cometido una injusticia que quiero remediar con este paréntesis. Hablé de la “unanimidad” de los médicos. No es cierto: hubo una excepción, mi doctora Alicia, quien me dijo, antes de la operación, con su dulce voz y su triste tono: “Te va a doler, te va a doler mucho”. Gracias, Alicia.).⁵⁶²

⁵⁶⁰ *Ídem.*

⁵⁶¹ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 145.

⁵⁶² *Ídem.*

Como vemos, la aclaración se da a partir de un paréntesis, un recurso sintáctico que aporta información y precisa el significado de lo dicho con anterioridad al mismo tiempo que constituye un mecanismo pragmático que interpela al lector al abrir un segundo nivel de significado. El pronombre “esta” (en “esta parte del diario”) y la mostración⁵⁶³ al propio discurso (“noto que en el párrafo anterior”) supone una dinámica de escritura que se muestra reflexionando sobre su propio proceso y que exige una participación activa por parte del lector, que debe reinterpretar la información recibida y que es aludida mediante la cita entrecomillada (“unanimidad”). La rectificación del discurso (“No es cierto”) se da mediante la referencia a una excepción (la doctora Alicia, el personaje con el que convivirá el narrador de *El discurso vacío*). Sin embargo, la excepción que caracteriza a este “técnico” no responde a las expectativas de humanización que podrían contrastar con las opiniones referidas sobre la institución médica. Es decir, a la explicación parodiada de que la operación no dolería, se le presupone su contrario: el narrador se burla de este esquema de pensamiento porque, al final, la intervención fue dolorosa. Abierta la excepción a través del paréntesis, puede esperarse que el “técnico” que escapa a la generalidad sea aquel que matizó o ayudó a soportar el dolor. Sin embargo, la ayuda que recibe no tiene que ver con esto, sino con la confirmación de los temores al dolor. El agradecimiento, que instala pragmáticamente un lector implícito que es el destinatario de la frase (“Gracias, Alicia”), se contradice con las expectativas ya que no se ofrece una solución al problema “mayor”, el del dolor, sino que se brinda un apoyo con respecto al problema “menor”, el de la hipocresía o la mentira con respecto al dolor. A lo que habría que sumar la dudosa pertinencia del pronóstico, realizado momentos antes de la operación.

⁵⁶³ Los mecanismos externos de cohesión textual están basados en la repetición (por ejemplo, de lexemas) o en el uso de los pronombres: “Los personales: que muestran el anclaje del texto en el discurso y, a la inversa, el grado de participación de los actores de la enunciación en el enunciado. Los anafóricos: que tienden lazos de equivalencia referencial de una expresión con otra u otras anteriores (anáfora) y posteriores (catáfora)”, Salvado Gutiérrez Ordóñez: *Comentario... op. cit.* pp. 30-31.

Otras excepciones a la regla con que se caracteriza a la institución médica, a su vez, ejemplifican el trato humano que sería esperable (el caso de una enfermera que interactúa con los pacientes para animarlos o un peluquero que acompaña el cumplimiento de su función con consejos para mejorar la calidad de vida de los internados), pero el contraste parece incrementar la deshumanización de la institución médica. Siempre que se busca encontrar una explicación que atenúe la responsabilidad de los técnicos en los padecimientos vividos, se termina por reafirmar la opinión negativa, llegando incluso al libelo o la exageración que adquiere tono de burla:

Lo digo para que piense que no trato de ser justo con esas inmundicias de túnica blanca, con esos gusanos hominiformes, con esos detritus de la Naturaleza que alguna mano diabólica arrojó con perversa intención al llamado CASAM (el sanatorio de la mutualista que me tocó en suerte)⁵⁶⁴

En “Apuntes bonaerenses”, por ejemplo, la soledad y la falta de comunicación son temas que recorren el texto y constituyen uno de los factores principales que deben ser abordados desde la escritura terapéutica para salir de la enajenación. El tema de la comunicación, de la relación con una mujer como forma de desarrollar el ánimo del sujeto —aspecto dotado de trascendencia espiritual—, es tratado a partir de su expresión más mundana y material: conectar una llamada internacional.

En primer lugar, están las dificultades para conseguir la comunicación. Con frecuencia parten de mi propio teléfono, aparato caprichoso si los hay. La señal de ocupado puede aparecer en el cualquiera de las etapas, incluso en el momento de levantar el tubo. A veces me lleva más de media hora conseguir la comunicación. Otras veces, no lo consigo.⁵⁶⁵

Lograda la comunicación a nivel físico, la necesidad de comunicación interpersonal, de interacción, queda supeditada a las pautas temporales y económicas de

⁵⁶⁴ *Ibíd.* p. 158.

⁵⁶⁵ Mario Levrero: “Apuntes...” *op. cit.* p. 120.

la llamada física, al metalenguaje necesario para entablar el contacto y no a los objetivos a los que debería aspirar dicho contacto:

Después está el sonido de los pulsos del telediscado, una especie de taxímetro que trasmite un sentimiento de urgencia, que recuerda segundo a segundo el dinero que voy invirtiendo, la fugacidad del tiempo presente, la vanidad de las cosas terrenales. Me pongo nervioso y no digo exactamente lo que pensaba decir, hablo del tiempo, hablo de las propias dificultades del comunicarse por teléfono, le pregunto cómo está. A veces olvido decirle que la amo, que cuanto la extraño.⁵⁶⁶

Por último, vencidos los inconvenientes materiales para hablar, dejados atrás los obstáculos o temores personales para decir lo que se pretende decir, la resolución no puede ser más anticlimática:

Ella contribuye espléndidamente a complicar las cosas. A pesar de que yo sé perfectamente que ella no puede hablar con libertad la mayoría de las veces, porque lo nuestro es clandestino y porque casi siempre hay alguien cerca de ella, a pesar de saberlo me confundo. Cuando logro decirle que la amo o que la extraño, su respuesta puede ser, por ejemplo, “¿y cómo andan las cosas, doña Catalina?”, dicho con voz fría o por lo menos con la voz que suele reservar para hablar conmigo.⁵⁶⁷

La necesidad de encubrir a su interlocutor cambiándole el nombre debido a lo clandestino de la relación no solo rompe las expectativas del narrador en torno a la tan ansiada comunicación sino que terminan por integrarse a la dinámica de la charla, se naturalizan y surge un notorio contraste entre la intención idealizada y los resultados caricaturescos:

Quedo confuso y vacilante unos momentos, preguntándome tal vez por mi verdadera identidad, o si realmente me habrá reconocido, si habrá entendido lo que le dije, si me habrá cambiado tanto la voz. En las escasas ocasiones en que estoy perfectamente lúcido y sobreaviso [sic], respondo con humor “*muy bien, Roberto*” y vuelvo a mi tema pero, claro, ella no puede seguir una conversación normal y a mis arrebatos pasionales responde mecánicamente con trivialidades [...] la pasión se me fue agotando o desviando entre los interrogantes sobre mi

⁵⁶⁶ *Ibíd.* pp. 120-121.

⁵⁶⁷ *Ibíd.* p. 121.

identidad y otras banalidades, y por fin, me despido con un melancólico “*adiós, Roberto*”, y cuelgo.⁵⁶⁸

Esta relación clandestina, que se mantiene con esporádicos viajes a un lado y otro del Río de la Plata, derivará en formas de interacción que, una vez más, a partir de lo cómico, ligan lo elevado y espiritual con lo mundano y cotidiano. En el apartado del 20 de enero de 1988, luego de insistir en las confusiones culposas que promueve su aparato telefónico, sin otra presentación e inaugurando una nueva sección, sin venir a cuenta del texto que antecede, se pasa a describir el diseño y uso de los frascos de salsa ketchup:

Los frascos de salsa ketchup vienen con tapón especial; luego de enroscarlo como cualquier tapón normal, es preciso hacer un pequeño esfuerzo para conseguir un giro más profundo que lo afirme. Esto es importante, porque el frasco debe sacudirse enérgicamente antes de utilizar la salsa, o de lo contrario sólo saldría un líquido chirle en lugar de salsa consistente.⁵⁶⁹

Esta minuciosa descripción en torno a un proceso trivial acumula una cantidad de información que contraviene las normas de cooperación comunicativa al aportar más datos de los necesarios y genera dudas con respecto a su pertinencia. La respuesta a esa intriga que surge sobre el sentido del discurso tiene una conclusión o condensación de signos que, en principio alejados o inconexos, se reúnen a través de la ligazón humorística: “Pues bien, después de usar la salsa de ketchup, ella se limita a colocar el tapón sobre el frasco, sin darle ni siquiera el primer giro normal como cualquier tapón de rosca. Me pregunto si entre nosotros sería posible la convivencia”.⁵⁷⁰

El efecto humorístico resulta de la posibilidad de decidir un factor como la convivencia en pareja a partir de un detalle supuestamente menor, pero no por ello deja de expresar la serie de problemas para relacionarse que tiene el personaje, vividos con intensidad y angustia. En este sentido, el propio discurso aporta claves en torno al

⁵⁶⁸ *Ídem.*

⁵⁶⁹ *Ibid.* pp. 122-123.

⁵⁷⁰ *Ibid.* p. 123.

esquema de presentar las experiencias que son vividas con dolor a partir de una visión cómica que las desdramatiza y vuelve al propio protagonista el objeto del humor:

En los libros sagrados y filosóficos de distintos lugares y tiempos, suele intentarse la educación de la conducta mediante ejemplos; y en estos ejemplos es frecuente encontrarse con dos personajes que parecen ser siempre los mismos: el Sabio y el Necio (o Tonto). El sabio es previsor, prudente y humilde; el necio es descuidado imprudente y jactancioso [...] Están siempre juntos, y uno sin el otro casi puede decirse que no tienen existencia; son como el Gordo y el Flaco. Desde luego, siempre me identifiqué con el sabio, así como suelo identificarme con los buenos de las películas; leo con asentimiento de aprobación sobre las acciones del sabio, mientras espero con regocijo anticipado la entrada en escena del necio. Al necio todo le sale mal, es el que espera que empiece a llover para arreglar el techo, no aprende nunca la lección.

Sin embargo, hace un tiempo comencé a despertar a la cruda realidad y finalmente pude llegar en estos días a una clara formulación desagradable: cuando los libros que tratan de la sabiduría hablan del necio, hablan, sin lugar a dudas de mí [...] Ahora, al leer esos textos, cuando aparece el necio tiene facciones más regulares y su aire ya no es burlón, sino desconcertado. “Pobre tipo”, pienso.⁵⁷¹

Como hemos visto, la inclusión de una “escena de lectura” en la narración ofrece pautas de recepción en torno a las situaciones, temas o abordajes estéticos y literarios que plantea el discurso. En este caso, la identificación del narrador (en tanto lector de “libros sagrados o filosóficos”) con el personaje del “Necio”, que sufre y suscita la situación humorística, surge del hecho de no sentirse “superior” ni distanciarse irónicamente de las opiniones planteadas en el discurso. De este modo, la invitación a reírse del personaje del narrador es también una invitación a reírse de uno mismo, propiciando la comicidad centrada en la conmiseración, en la asunción de esas miserias como propias a partir de la risa humanizada.

Quizás el último gesto que deja claro el cierre de una etapa de ansiedad y dolor por parte del narrador, el comienzo de una nueva vida desde la perspectiva dual de mirar con humor los eventos trágicos del pasado, queda representado por la caída del ídolo, de “El Hombre que Desafiaba al Sol”, aquel “aristócrata espiritual” que parecía

⁵⁷¹ *Ibíd.* p. 126.

concentrado en un lucha mística e inasible, dejándose abrasar por el sol del verano de una manera casi suicida, escindido de la sociedad y sus vanas preocupaciones materialistas.

Ha caído mi ídolo. El Hombre que Desafiaba al Sol en la plaza sigue en la plaza y al sol, pero hoy se ha puesto un sombrero ridículo, de paja trenzada o su imitación en plástico, liviano y blando, femenino, con dibujos de flores en trama del trenzado. Es cierto que él no ha perdido su dignidad y lleva el sombrero de modo natural sin mostrar vergüenza; pero es evidente que la tragedia se ha transformado en comedia.⁵⁷²

Como vemos, la reinterpretación cómica de la aventura trágica del héroe con que se había identificado el protagonista supone una relectura de su propia aventura espiritual, relativizando su propio discurso en tanto emancipación de las obligaciones sociales, pero reconciliando ambas dimensiones del ser y propiciando la salud psíquica. A la par de esta serie de estrategias pragmáticas humorísticas, la performance que se despliega desde la estructura del diario instala al discurso en la dinámica de la autofiguración, de la acción de construir al yo a partir del discurso y figurar una identidad.

5.8. Autofiguración y performance

El formato de diario que se instala en el presente supone que el escritor avanza retomando o dejando de lado temas a partir de las determinantes del propio discurso, del cambio que este ejerce sobre el sujeto que escribe y de los mecanismos a través de los cuales la memoria desvela sus significados ocultos. Por tanto, dos movimientos intervienen en el “Diario de un canalla”: el recuento de los días en su evolución de la relación con “pajarito” (y las consecuencias de la terapia espiritual asociada a esta

⁵⁷² *Ibíd.* pp. 125-126.

actividad); y la recuperación del pasado, de su experiencia en el hospital durante su internación en Montevideo. Es así que presente y pasado son abordados desde sus repercusiones en el yo como una terapia que busca recuperar al sujeto anestesiado o enajenado por las rutinas. Asimismo, la escritura adquiere una dimensión metafísica ya que no solo se constituye como acto —confesional hacia el lector y terapéutico hacia el escritor—, sino que, a su vez, a partir de su apoyo en la parapsicología el discurso participa y tiene consecuencias en el mundo material, ya que excitado el Inconsciente a través de la actividad artística, este interviene en el mundo de diversas maneras que deben ser atendidas y analizadas.

El procedimiento significa un cambio con respecto al estilo de Levrero, una forma de exploración del yo desde la escritura en clave de diario que instala un nuevo modo de comunicación con el lector, una situación comunicativa que de por sí es espectacularizada como tema de reflexión metalingüística: “Un hipotético lector debería perdonar estas vacilaciones y esta verborragia; hace mucho tiempo que no escribo; estoy diciendo ‘heme aquí’, ‘aquí estoy’. Estoy, nuevamente, acariciándome y nutriéndome con palabras. Las dejo fluir”.⁵⁷³

La escritura autobiográfica constituye un mecanismo de performance o un acto en “virtud del cual el sujeto se crea a medida que se escribe”.⁵⁷⁴ Esa coincidencia entre acto de escritura y el acto de figuración en el presente (“heme aquí”, “aquí estoy”), supone que el yo es revelado tanto para quien escribe como para quien atestigua ese proceso: el lector. En el caso de Levrero, esta dinámica es asumida conscientemente y amerita una reflexión sobre el abandono de sus estrategias de comunicación basadas en la ensoñación literaria que produce el hilado de imágenes: la hipnosis.

⁵⁷³ *Ibíd.* p. 130.

⁵⁷⁴ José Amícola: *Autobiografía... op. cit.* p. 31.

Pero ya me está apenando tener al lector, por más hipotético que sea, pendiente – si es que todavía está allí– de estos ridículos conflictos míos. En otras circunstancias yo habría entrado derechamente al tema, habría agotado mis manantiales de horror, le habría vendido mi despreciable mercadería sin que él osara desviar ni por un instante la vista del texto [Hipnosis], fascinado por una prosa límpida que teje una estructura perfecta, una traba de redes en las que él inútilmente puede agitarse: no le habría permitido escapar hasta que hubiera agotado la pestilente medicina.⁵⁷⁵

La inscripción en el “aquí” y en el “ahora” supone la conciencia de la autoconstrucción, de la necesidad de la escritura como un acto que modifique su ser en el presente, en el momento de la escritura. Escribir adquiere así un estatuto de praxis vital y se constituye en una forma de estar y actuar en el mundo:

Ahora, con cierto rubor, imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltan párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más. Pero no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo.⁵⁷⁶ Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operaciones (iba a escribir: de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas paredes de mi apartamento montevideano, que ya no volveré a ver, a ciertos paisajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con las estructuras: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida.⁵⁷⁷

Esta acción de autoconstrucción tiene consecuencias y fomenta la disquisición en torno al proceso de escritura y la índole ficcional del discurso (“esto no es una novela”), marca genérica que se ve trastocada por una instancia confesional que se va revelando como un diario y traslada el pacto de lectura a una zona ambigua, autoficcional, donde las declaraciones deben ser sometidas al plano de la incertidumbre y no asumidas como postulados meramente ficcionales. Este esquema autoficcional exige del lector una toma

⁵⁷⁵ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 133.

⁵⁷⁶ Esta declaración que rechaza la participación del lector puede ser considerada en base al esquema comentado en torno a las contradicciones inherentes a la escritura íntima —que vale por sí misma— pero que luego se vuelve pública. La acotación de Levrero, por tanto, responde a fundamentar la primacía de la performance terapéutica de la autoconstrucción por sobre cualquier intención de figuración de una imagen pública. Dicho esto, el factor primordial de la autoterapia no puede ser disociado ni oculta la serie de interpelaciones al lector, los esquemas pragmáticos del discurso o las reflexiones en torno al estilo que se emplea para la comunicación literaria, revelando la conciencia que se tiene de la acción de estar construyendo una imagen pública.

⁵⁷⁷ *Ibid.* pp. 133-134. El subrayado es mío.

de postura en torno a la sinceridad del supuesto proceso de confesión: “Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla”;⁵⁷⁸ “[...] postergar el acto liberador de la confesión”.⁵⁷⁹ A su vez, el que se trate de un diario no solo remite a pactos referenciales sino que determina que la dinámica del discurso queda estructurada por los esquemas de comunicación en los que se inscribe y cuya revelación se da en el propio momento de la escritura desde una obra en proceso que registra el momento en que se prefigura, por ejemplo, el título de la obra: “Por una serie de aparentes azares, he aquí que hoy me permito llegar a la conclusión de que este texto comienza a estructurarse; incluso he pensado un título: ‘Diario de un canalla’. Porque los aparentes azares han determinado que hoy comenzara a pensar en esto como en un diario”.⁵⁸⁰

A su vez, la mostración anafórica y catafórica que remite al lector hacia instancias previas y posteriores del discurso desde ese presente de la escritura (que suscita correcciones, aclaraciones, ampliaciones y promesas de abordaje de ciertos temas generando expectativas de lectura) implica un lector activo que reordene la información y establezca pautas temporales entre el momento de la escritura, los eventos narrados y aquellos que aún faltan por ser desarrollados. Por ejemplo, la idea de registrar el presente no puede ser limitada a una exterioridad factual o referencial, sino que ante esto prima el diario de lo anímico o espiritual: “Este hecho [aparición del ave] no puede parecer suficiente para determinar que mi texto sea un diario; pero lo es, y vaya si lo es”.⁵⁸¹ Asimismo, el libre tratamiento de los temas condiciona su futuro abordaje, porque más allá de su significación como motivo de exploración en el presente, el ingreso de cada nuevo tema exige estructuras de continuidad basados en la acumulación de información. Esta situación desvela la autoconciencia discursiva por medio de

⁵⁷⁸ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 130.

⁵⁷⁹ *Ibíd.* p. 131.

⁵⁸⁰ *Ibíd.* p. 134. El subrayado es mío.

⁵⁸¹ *Ibíd.* p. 135.

interpelaciones al lector que, por ejemplo, instalan la dinámica dialógica sobre el propio diario: “Pero, ¿qué hay del tema de la mesa de operaciones?, se preguntará el hipotético lector”.⁵⁸² El direccionamiento de la lectura hacia la estructura que va adquiriendo el texto a través de imperativos que exigen una participación activa que complemente los diferentes estratos de información que se aportan (“Obsérvese la fecha: el diario, como tal, se me fue al diablo”⁵⁸³), las digresiones y el retomar líneas temáticas a partir de aclaraciones al lector (“Volviendo al tema”⁵⁸⁴) suponen una dinámica de escritura en la que el avance del discurso se ve interrumpido una y otra vez por expansiones de información cuyo objetivo es interpelar al lector y escenificar una instancia de improvisación que hace coincidir el momento de la escritura con el de pensar o recordar (una autoficción en su máxima expresión si consideramos que estamos ante la “*bio-grafía*” del pensamiento, los recuerdos y las fantasías).⁵⁸⁵ En esta línea, a lo largo de todo el texto, la abundancia de los paréntesis o los guiones que proliferan sitúa al discurso en un segundo plano cuyo funcionamiento es netamente pragmático, ya que cada apartado que se abre busca optimizar la comunicación ampliando o aclarando el sentido del mensaje. Asimismo, además de las “escenas de lectura” comentadas, el propio discurso incluye sugerencias de lectura y comprensión del texto, acotando, por ejemplo, las expectativas de lectura en torno al sentido humorístico del mensaje (que como vimos, pueden suscitar equívocos):

A lo largo de estas páginas he hablado varias veces del Espíritu. Debo subrayar que, en materia religiosa, es en lo único que creo a pies juntillas –si se me permite la expresión. Pero no sabría definirlo, ni quisiera intentarlo. Apenas quiero rozar el tema para que se sepa que cuando hablo del Espíritu estoy diciendo algo y no haciendo una de mis habituales humoradas.⁵⁸⁶

⁵⁸² *Ibid.* p. 142.

⁵⁸³ *Ibid.* p. 143.

⁵⁸⁴ *Ídem.*

⁵⁸⁵ Alfonso de Toro: “‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’...” *loc. cit.* p. 213.

⁵⁸⁶ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 140.

El pasaje anterior, por ejemplo, ofrece un variado conjunto de casos de interacción pragmática que caracterizan la esencia del texto. En la frase “A lo largo de estas páginas he hablado varias veces del Espíritu”, el pronombre (“estas”) y el antepresente (“he hablado”) remiten al lector al discurso y a los temas tratados desde el presente de la escritura; una escritura que fundamenta la aclaración del discurso a partir del tópico retórico de la “necesidad” de contar (tendiendo una interdiscursividad con los mecanismos de la oralidad que pautan la autoconciencia de un receptor): “Debo subrayar”. Es decir, esta “necesidad” solo puede justificarse a partir de la asunción de la presencia de un “auditorio”, de un lector al que se le debe precisar el sentido del texto y que con su “presencia” determina, por ejemplo, protocolos discursivos vinculados a las normas de la oralidad en los que los interlocutores acuerdan qué es pertinente o cómo debe expresarse el mensaje: “si se me permite la expresión”. Por último, la expectativa de lectura en torno a la interpretación humorística es acotada y puesta dentro de ciertos límites: búsqueda de una terapia espiritual que se manifiesta como “sincera”, por más que luego los episodios sean presentados —asumidos— como factibles de ser entendidos como humorísticos. De este modo, el discurso liga lo mundano y terrenal con lo elevado y espiritual, desplegando una mirada cómica que reconcilia las dos dimensiones del ser. Y el símbolo por excelencia de esta reunión de lo espiritual y terrenal es el ave que cae en el patio.

5.9. La performance terapéutica

En este punto, la performance del discurso en tanto acto adquiere matices místicos y terapéuticos, ya que la caída del ave en el patio es explicada y asociada al emprendimiento artístico —de modo diferente a los episodios de la aparición de la rata,

en los que la actividad literaria no había sido desarrollada—. Para Levrero, la idea de manipular o trabajar con el inconsciente a partir de la escritura puede generar cambios no solo en el sujeto sino también en su entorno más inmediato. En este sentido, la índole mística que se le atribuye a la escritura es quizás menos importante que las consecuencias que la creencia en este misticismo tiene en quien escribe. Como ocurre con los “mancias”,⁵⁸⁷ más que la posibilidad de intervenir en el mundo a partir de un conjunto de símbolos, lo que destaca del diario es la oportunidad de autorevelarse o autoanalizar los diversos estados espirituales que esos símbolos producen en quien los contempla.⁵⁸⁸ En este procedimiento, por tanto, el sujeto se ubica en un esquema de observación, razonamiento y elaboración de hipótesis en torno a los significados de dichos símbolos, desde un esquema que fusiona las creencias metafísicas con el proceso científico. De esto se trata la parapsicología: estudiar aquellos eventos anormales desde los mecanismos científicos de conocimiento intentando descartar explicaciones “mágicas”, pero asumiendo pautas alternativas para aquello que escapa a la norma.⁵⁸⁹ A su vez, la interpretación de estos símbolos y estas creencias en el sujeto es lo que permite la terapia, el autoanálisis.

Tomando en cuenta lo mencionado previamente en torno a la “técnica” medicinal, por contraposición, en “Diario de un canalla” se manifiesta todo el carácter emancipador de la concepción levreriana de la escritura, ya que, para Levrero, la literatura debe su poder terapéutico a una dinámica de libertad que se opone al despliegue de una técnica, al procedimiento tendiente a la consecución de un fin. Porque buscar algo y terminar encontrando otra cosa no solo podría ser una síntesis de sus

⁵⁸⁷ Luciana Martínez: “Mario Levrero: parapsicología...” *op.cit.* p. 40.

⁵⁸⁸ “Para que este conocimiento [inconsciente] se haga consciente es necesario, como en todo fenómeno parapsicológico, un cierto grado de trance. Este trance, como vimos, puede autoinducirse por medio de mancias [...]”, Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 37.

⁵⁸⁹ “La parapsicología es la ciencia que tiene por objeto la comprobación y el análisis de fenómenos aparentemente inexplicables que pueden ser resultados de facultades humanas”, *ibíd.* p. 17.

experimentaciones kafkianas que diluyen pretensiones de causalidad narrativa, sino que a su vez se constituye en la premisa de su escritura autoficcional, que apela a la nada o al registro de lo nimio y cotidiano, a la contemplación de los animales, como forma de encontrar aquello oculto en las esferas abisales del ser y que solo aflorará y se integrará al sujeto de modo orgánico⁵⁹⁰ desde una escritura performativa. Es decir, una escritura que desde el presente en que se desarrolla revela sus significados inconscientes y tiene consecuencias tanto en el sujeto que escribe como en el lector que atestigua ese hallazgo.

De este modo, la estrategia de instalar la escritura en el presente recrea los mecanismos de improvisación característicos de la oralidad, la música o la performance, con el aditamento de tratarse de una práctica terapéutica en la que los posibles resultados son desconocidos y cuya toma de conciencia excede el ingreso en el discurso de un nivel metaficcional y es espectacularizada como una acción que tiene consecuencias en el sujeto que escribe. La semejanza con algunas prácticas de las artes contemporáneas en las que el propio artista es el objeto de la obra de arte es reconocible en esta estrategia autoficcional levreriana,⁵⁹¹ donde la percepción y la contemplación del contexto inmediato, la crónica de su relación con los animales, presenta un punto de inflexión en el que lo que se revela es el yo y los estratos subjetivos más recónditos.

⁵⁹⁰ Esta idea que asume al inconsciente no como el opuesto del estado consciente sino como su complemento que debe ser integrado al yo a partir del autoanálisis parte de los conceptos junguianos en torno a la *función trascendente* o la modificación que el sujeto debe operar sobre sí mismo para desarrollar su espiritualidad. Carl Gustav Jung: *El yo... op. cit.* pp. 199-200.

⁵⁹¹ Para Mariana Casares (1967), alumna de sus talleres y actualmente encargada de talleres que fusionan la literatura con la danza, estas estrategias de escritura que Levrero convirtió en consignas de su taller están asociadas a las formas de improvisación en las que afloran dimensiones silenciadas de la subjetividad: “Tomo como referencia a Levrero pero también apporto algo propio, porque ya hace cinco años que estoy en esto. Al principio tomaba más referencias de las consignas, porque sabía que funcionaban. Y también porque las consignas de escritura tenían algo que ver con lo que yo hago, que es una danza que se llama ‘contact improvisation’, que es improvisación en contacto. Para mí, las consignas de Levrero y las consignas de esa forma de bailar, que no tiene una forma determinada, eran muy parecidas”, Mariana Casares, en entrevista realizada para esta investigación.

El “contact improvisation” surge en la década de los ‘70 a instancias de Steve Paxton, que influenciado por las filosofías orientales y la neovanguardia desarrolló una danza no basada en lo visual y en el control del cuerpo sino en el tacto y en los diálogos que dicha interacción propicia a partir de la improvisación. Fuente <http://www.contactquarterly.com/> (consulta realizada 28/03/15).

Este momento epifánico de revelación es espectacularizado y registrado como una consecuencia terapéutica de la escritura que es el resultado de una voluntad de saber que solo puede desarrollarse desde la improvisación —y no ser premeditada o guiada—. ⁵⁹²

5.10. Las señales del Espíritu y el autoanálisis

La caída del pichón de gorrión en el patio del apartamento bonaerense se da en circunstancias significativas para el narrador. El patio donde anteriormente había caído la paloma coincidió con el comienzo de la escritura del diario, pero una vez marchada la paloma e interrumpida la escritura por motivo de un corto viaje, la mañana del 28 de diciembre, entre sueños, el narrador formula el deseo de volver a contar con la presencia de un ave en el patio. ⁵⁹³ Es así que la “fenomenología avícola” abre un nuevo episodio con la llegada del pichón, en el que se contemplan las posibles casualidades —el patio era el lugar donde, previamente a la escritura, caía la basura o los juguetes de los vecinos— ⁵⁹⁴ y se relativiza la influencia mental que el narrador pueda ejercer sobre el mundo, introduciendo, sin embargo, en esta relativización, sus expectativas paranormales a la hora de contemplar y entender el mundo.

⁵⁹² Esta estrategia de escritura asentada en la libertad, en el lanzarse a escribir sobre “algo” para alcanzar el conocimiento de “otra cosa” constituía una de las tantas prácticas performativas de sus novelas autoficcionales así como también formaba parte de los ejercicios propuestos en su taller: “Pienso que hay una necesidad de descubrir, una búsqueda de él mientras escribe. Creo que en sus textos está todo ese camino: descubrir quién es o para qué está ahí. Hace poco releí unas cosas de la correspondencia con él. A mí me dolía una pierna y me acordé de que él me había escrito algo sobre el dolor y el cuerpo y tenía que ver con preguntarle al dolor. Entonces yo escribía preguntando, pero lo que más quería era que se me fuera el dolor. Y ahí me fijé en su correspondencia y él me había dicho que tenía dolor de muelas y que se le había ido preguntándole al dolor. Pero, la segunda vez que intentó usar ese recurso, no funcionó igual, porque él usaba esa pregunta con el objetivo de que se le fuera el dolor, no con el objetivo de saber, que era por lo que escribía. Porque cuando escribís es como cuando estás buscando y querés saber tenés que ser genuino en el deseo de saber, no en el deseo de llegar a determinado lugar”, Mariana Casares, en entrevista realizada para esta investigación.

⁵⁹³ “Algo debo comprender, ya, inconscientemente, del lenguaje de los pájaros porque, sin conexión consciente con estos hechos [ruidos de gorriónes haciendo alboroto escuchados durante el sueño] que no tenía en absoluto presentes al despertar, esta mañana, o mediodía, mientras desayunaba, pensé: ‘Debería haber otro pájaro en el patiecito’, más como un deseo —porque extrañaba al pichón de paloma— que como aseveración”, Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p.

⁵⁹⁴ *Ibíd.* p.

Es así que si tomados en cuenta todos los factores que podrían explicar la coincidencia, el narrador expone su creencia de que la caída del pichón se trata de una señal del Espíritu. Porque a pesar de su insistencia en decirse que se encuentra bien, en que a pesar del malestar encuentra razonables satisfacciones en el trabajo que realiza, la conclusión en torno a la soledad y a la falta de compañía de una mujer que le permita experimentar el amor es inevitable a partir de las actividades supletorias con las que pretende silenciar ese malestar —el juego enajenante con el cubo Rubik—,⁵⁹⁵ la lectura obsesiva de novelas policiales. Sus carencias son reconocidas a partir de la escritura y las repercusiones en sus estados anímicos que ocasiona dicha exploración artística tienen a su vez consecuencias en el mundo material. Sin extenderse demasiado con respecto a sus creencias parapsicológicas, el discurso desarrolla una serie de episodios en los que el magnetismo suscita formas de comunicación alternativas donde la energía desatada en el interior del sujeto entra en contacto con el mundo.⁵⁹⁶ En uno de los encuentros con Silvia, por ejemplo, se produce un mínimo contacto no premeditado que lejos de toda significación erótica, el narrador refiere como una fisura a la soledad que le trasmite paz y que “coincide” con el comienzo de una lluvia repentina.⁵⁹⁷ Desde entonces, las referencias al clima, que pasa del bochorno veraniego a una situación de inestabilidad que parece anteceder una tempestad, serán desarrolladas desde su relación con sus ansiedades latentes y con el peligro que supone para la supervivencia del pichón de gorrión el descenso en la temperatura que supondría una tormenta.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ “[...] me puse a manosear el cubo y estoy en eso desde hace días y días y noches y noches. Estoy de acuerdo con los psicólogos: es una forma de masturbación”, *ibíd.* p. 149.

⁵⁹⁶ “Volviendo al tema: para mí, la llegada del pichón de paloma había sido una señal, un mensaje del Espíritu. Y me consta que fue así pues, en esos días, se dio nuevamente el fenómeno de magnetismo psíquico que tantas veces me había ocurrido en Montevideo y que ya había olvidado. En esos días se dieron encuentros, llamadas, formas especiales de comunicación, y aun un par de consultas, de personas totalmente desconectadas entre sí, acerca de problemas parapsicológicos”, *ibíd.* p. 143.

⁵⁹⁷ “Yo sentí que había sido ese contacto lo que decidió la lluvia y el alivio para toda una ciudad. No es que lo crea así, pero así fue como lo sentí, y quién sabe, cómo funcionan las cosas”, *ibíd.* p. 149.

⁵⁹⁸ “El clima ha colaborado. No exactamente el clima, sino (lo sostengo firmemente ante mí mismo) el manejo del clima que viene haciendo el Espíritu”, *ibíd.* p. 151.

Todas estas nociones son desarrolladas desde una perspectiva en la que se contemplan y se integran al discurso las dudas que este tipo de creencias podrían suscitar y que el mismo narrador asume como propias cotejando todas las opciones racionales para los fenómenos que le toca vivir.⁵⁹⁹ Lejos de desplegar un discurso que busque “evangelizar”, sus expectativas y sus formas de comprender el mundo son relativizadas para ser asumidas, a pesar de todo, quizás como una mera simbología personal a través de la cual construir un discurso en torno a lo que le ocurre.⁶⁰⁰

Es así que la observación de las conductas del ave y su interacción con los miembros de su especie a la hora de alimentarse, de los momentos en que el ave se posa sobre el tutor de una planta arqueándolo elegantemente, son motivo de una exposición que no se ahorra la parodia y la cita del lenguaje documental al estilo de las revistas de divulgación científica (“¿sabía usted...?”).⁶⁰¹ Esta doble tarea de observar al ave y tratar de ayudarla brindándole alimento determina sus movimientos por la casa, siempre intentando no asustarla, espiándola a través de los cortinados o dejando trozos de pan mojado en el centro del patio, donde no supone una intimidación o una invasión al espacio ya cedido al pichón de gorrión. De este modo, esta convivencia con un “otro” le devuelve una expresión de su yo desde la oportunidad de dejar atrás la enajenante soledad del individuo abocado exclusivamente al trabajo. Asimismo, las formas en que debe contemplarlo y buscar explicaciones para sus rutinas invaden un discurso que se vuelve sobre sí mismo y comienza a redireccionarse a la tarea de desentrañar el significado de la señal espiritual que el narrador supone a esta convivencia.

⁵⁹⁹ “Pienso que ese Espíritu es una fuerza poderosa, nada mecánica pero sí sujeta a ciertas leyes, y que una de esas leyes le impide meterse en los asuntos de la gente; es uno quien tiene que ir hacia Él, y cuando uno va hacia Él lo encuentra con total facilidad”, *ibíd.* p. 144.

⁶⁰⁰ “Creo, desde luego, en mi propio espíritu —por más oculto y ennegrecido que se encuentre—; creo, también en el espíritu de toda cosa, viviente o no; creo que el espíritu forma parte de una hiperdimensionalidad de Universo, y creo que es allí donde el Espíritu, con mayúsculas, se mueve organizando ciertas cosas. En esto creo, y no por haberlo leído ni por una forma de fe que me hayan inculcado, sino por conclusiones que he sacado de mi propia experiencia y por lo que he escuchado de varias experiencias ajenas”, *ibíd.* p. 144.

⁶⁰¹ *Ibíd.* p. 151.

La llegada del ave conlleva, por tanto, una oportunidad de recuperar la fe en el Espíritu, a pesar de la “dictadura” y de la intervención quirúrgica. La invocación para que el Espíritu proteja al ave durante esos peligrosos cambios de temperatura, más que una forma de comunicación con lo desconocido, constituye una forma de declarar su necesidad de continuar con ese proceso de autoexploración que ha iniciado y que le devuelve una imagen de sí mismo que creía perdida. Llegados a este punto en el que el tono místico ha ganado al discurso, el narrador opta una vez más por desdramatizar la situación y quitarle trascendencia a través del humor. Porque, en definitiva, el narrador no pierde de vista que esta señal del Espíritu, esta nueva forma de convivencia en la que reconocerse es una oportunidad de experimentar el “humor-amor”.⁶⁰²

Es así que la crónica de los días observando a “pajarito” no estará libre de la parodia y el humor, de la asunción del grado de ridículo que puede haber en que un adulto dedique sus días a la atención y cuidado de un ave. Pero por estas mismas razones también se expresa el patetismo de la soledad que experimenta el narrador pese a cumplir con todos los esquemas que la sociedad le impone. Porque mientras se dedica cada vez con mayor preocupación a los procesos de observación, a la alimentación de “pajarito” y a formular hipótesis sobre las cuestiones más prácticas que debe resolver el ave en torno al peligro del frío (por ejemplo, dónde duerme o si descubrió un pequeño refugio que le garantizaría la supervivencia⁶⁰³), el humor ingresa finalmente en el episodio, sin dejar nunca de explicitar la endeble situación de ambos. Es así que las preocupaciones por el destino de hombre y ave adquieren dramatismo y son desarrolladas desde una tensión narrativa que tiene su momento climático en la noche de Año Nuevo de 1987, cuando el protagonista, desprovisto de todo contacto con el mundo y alejado de las celebraciones, amanece el 1º de enero con la respuesta a las

⁶⁰² *Ibíd.* p. 152.

⁶⁰³ *Ibíd.* p. 161.

angustias generadas por el temor a que el pájaro haya muerto durante la noche:
“¡¡¡¡¡PAJARITO VIVE!!!!!!”.⁶⁰⁴

Este apartado es seguido por el relato de sus experiencias en el hospital luego de su operación en Montevideo, un abordaje que había sido postergado y dilatado a lo largo de la narración debido a la ansiedad que le producía acercarse a dicho episodio. De este modo, el aspecto performativo del discurso se manifiesta desde la necesidad de atravesar un proceso de escritura y observación de elementos presentados como triviales que le permitan alcanzar un estado subjetivo que posibilite el autoanálisis (como veremos, el mismo proceso es reconocible en *El discurso vacío* y en el “Diario de la beca” de *La novela luminosa*).

El desenlace de la relación entre el protagonista y el ave tiene características apoteósicas en términos humorísticos, ya que al detallado proceso de observación y paulatino acercamiento entre ambos le sigue un paródico episodio de persecución dentro de la casa donde el ave reinstala la distancia y el temor que existe entre animal y hombre. Luego de moverse por la casa como un “duende”⁶⁰⁵ durante días para no afectar al ave, la confianza construida entre ambos que asume erróneamente el narrador deriva en que el ave entre en la casa movida por los sonidos de un disco que emulan el mundo natural:⁶⁰⁶ este formato en que el narrador se pone en el lugar del animal y considera sus percepciones desde otra perspectiva sensorial que no sea la meramente visual (en este caso, el oído) es un esquema que Levrero utilizará a lo largo de su obra autoficcional para cuestionarse su noción de la realidad y reconstruir el universo de acuerdo a nuevas maneras de estar en él. Esta dinámica va de la mano con la serie de disquisiciones, razonamientos y formulación de hipótesis que desarrolla en torno a procesos mentales y conductas supuestamente casuales. Los juegos de palabras, los

⁶⁰⁴ *Ibíd.* p. 156.

⁶⁰⁵ *Ibíd.* p. 163.

⁶⁰⁶ *Ibíd.* p. 164.

olvidos y el humor quedan integrados a una forma de explorar el inconsciente en una dinámica donde el lenguaje aporta un material fundamental para desvelar la dimensión oculta del ser. Todo esto, desarrollado, claro está, desde una espectacularización de los mecanismos de abordaje de las psicopatologías cotidianas.⁶⁰⁷

El desastre en el que derivan todas estas expectativas en torno al modo de percibir el mundo por el ave, la persecución por el salón de la casa entre los gabinetes de la cocina y la captura final en la que el ave se siente agredida, construyen una escena humorística en la que la señal del “Espíritu”, esa oportunidad de acercarse a su dimensión aplacada y restringida por el mundo, se resignifica y el narrador termina agotado y lleno de ansiedad. En el esquema humorístico, la consecuencia no puede ser más contradictoria con el planteo que se ofrecía al principio.⁶⁰⁸

Sin embargo, el fracaso en la comprensión del ave y en la convivencia deja al narrador sin excusas o paliativos, y lo enfrenta definitivamente con su soledad: una situación que hasta la llegada del ave no podía asumir. Es decir, la caída del pájaro en su patio lo confronta con su situación, con los esfuerzos conscientes que la voluntad impone al Inconsciente para cumplir con las expectativas sociales, con las heridas psíquicas que estas imposiciones generan y con la sublevación de la dimensión inconsciente del ser una vez estimuladas las facetas más creativas a través de la escritura. El fracaso, por tanto, queda supeditado a las expectativas narrativas en torno a esos días

⁶⁰⁷ Sigmund Freud: “Psicopatología de la vida cotidiana”, en Sigmund Freud: *Obras completas. Tomo III... op. cit.* pp. 755-931.

⁶⁰⁸ “[...] la incongruencia de un enunciado intencionalmente humorístico se localiza, al menos en muchos casos, en el contraste entre dos proposiciones, una de las cuales está expresada explícitamente, mientras que la otra queda implícita y se infiere en el contexto [...] Lo que queremos sugerir es que, en un considerable número de casos en lo que se produce una interpretación humorística, el hablante lleva al oyente a generar una premisa, o supuesto contextual, fuertemente implicada para interpretar el enunciado responsable del clímax humorístico, consistente con el principio de pertinencia. Esta premisa implicada contradice algún otro supuesto contextual, ya esté expresado explícitamente en un enunciado inmediato, o manifiesto en el contexto de interpretación más accesible. La incongruencia provocada por la incompatibilidad de ambos supuestos contradictorios, ocasiona el efecto humorístico en la interpretación”, María Ángeles Torres Sánchez: *Estudio... op. cit.* p. 96.

de vida con el ave, pero suponen un hallazgo con respecto a la sensación de soledad en la que vive el sujeto.

Ahora, la varita con la planta enroscada, sin Pajarito como remate, penacho o fruto, da una triste idea de incompletud, de castración, de inutilidad, de fracaso. Y ahora deberé recuperarlo como el recuerdo de una señal. Su presencia física, sus reclamos, su torpe comicidad, su incierta supervivencia, habían hecho que me olvidara de la señal. Pero el Espíritu no descansa: anoche me encontré con Silvia.⁶⁰⁹

La partida del ave, su pérdida, constituye el fracaso del proyecto de elevarse espiritualmente y, tal vez, escindirse en forma definitiva de la sociedad como eremita o un asceta perfecto. Sin embargo, la experiencia lo ha confrontado con su soledad y sus insatisfacciones silenciadas, abriendo una brecha en los muros que contienen los deseos y anhelos reprimidos. Asumidos ahora estos deseos y los problemas que impiden su satisfacción, la única respuesta “sincera” a estos problemas solo puede plantearse a través de la búsqueda de una verdadera relación interpersonal: el amor. La tragedia de la soledad, desarrollada desde el humor, encuentra así un desenlace que restituye al sujeto en su dimensión humana.

⁶⁰⁹ Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 168.

6. La geometría del psiquismo familiar: formas cotidianas de lo místico

Análisis de *El discurso vacío*

*Recuerde el alma dormida
abive el seso y despierte*
Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*



6.1. Exiliado en uno mismo

En “Diario de un canalla” y “Apuntes bonaerenses” vimos cómo el protagonista se enfrentaba a su soledad en el exilio bonaerense y asumía la necesidad de cambiar de vida, derrumbando las barreras psíquicas que se había autoimpuesto para poder sobrevivir. *El discurso vacío* continúa esta historia, mostrándonos al personaje viviendo en la ciudad de Colonia junto a Alicia (la doctora de “Diario de un canalla”), su hijo Juan Ignacio y el perro Pongo. Si la soledad y la enajenación resultante de la falta de interacción más allá del ámbito laboral eran los problemas que abordaban los textos escritos en Buenos Aires, en *El discurso vacío*, el protagonista se cuestionará su nueva forma de vida y las insalvables dificultades que tiene para encontrar un espacio para sí mismo, sumergido en la dinámica familiar y sus exigencias, que parecen imponérsele más allá de su voluntad y sus posibilidades de influir en el rumbo que toman sus días.

Decir que *El discurso vacío* continúa la historia de “Diario de un canalla” y “Apuntes bonaerenses” es, sin embargo, insuficiente, ya que al tratarse de obras autoficcionales que abordan las sucesivas etapas vitales de la tríada “autor-narrador-protagonista” la intratextualidad no es un mero factor argumental sino que ubica a estos textos en el esquema de la obra entendida como praxis vital, como proceso que se desarrolla a lo largo de los años en tanto registran el devenir del yo. Asimismo, *El discurso vacío* lleva al límite de sus posibilidades la idea de entender la literatura como acción y se constituye en esencia como un dispositivo pragmático cuyo contenido —en apariencia, la cotidianeidad supuestamente más intrascendente— siempre está supeditado al extrañamiento y los efectos que el mensaje producen tanto en quien escribe como en el lector que debe realizar una variada gama de inferencias para decodificar no solo el sentido de lo que está leyendo sino la propia índole de lo que se le plantea como mensaje: es decir, ¿qué significa lo que estoy leyendo? y, todavía más

perturbador, ¿qué diablos es esto que estoy leyendo? Porque la procedencia heterogénea de los textos que componen la obra sitúa su desempeño en la zona de la ambigüedad autoficcional al tiempo que elabora la argamasa de un discurso que se compone de diversos materiales provenientes del ámbito íntimo, desplegando un procedimiento característico de las artes contemporáneas, para las que el objeto artístico ha perdido su aura de autonomía y pone de manifiesto toda su dimensión comunicativa. Como veremos, *El discurso vacío* bien podría inscribirse en las pautas de lo que se conoce como “arte en proceso” o “arte procesual”:

El término [arte procesual] refleja el trabajo de aquellos artistas que, más que el objeto o el proceso creativo, pretende evidenciar el quehacer puramente pragmático del arte. La obra no es tanto el resultado de una organización de materiales como presentación directa de los mismos, a fin de celebrar sus cualidades de tensión y energía.

El arte se convierte en el lugar en el que el artista (a través de su quehacer) obtiene un conocimiento del mundo gracias a una identidad entre pensamiento y acción. En este caso lo importante no es el resultado, la obra terminada, sino el proceso adecuado para propiciarla.

El espacio del artista está constituido por todos los materiales naturales que pueden permitir crear obras efímeras, tanto por su duración como por su consistencia.

En última instancia existe una mentalidad espontaneísta que, a la dura solidez de la historia, opone el gesto individual y pragmático.⁶¹⁰

La “tensión y la energía” que recorren esta novela de Mario Levrero, a partir de la confusión y el extrañamiento que surgen de la “presentación directa” de los materiales que la componen, se liberan (¿es posible calcular la “entropía” entre escritor y lector basándose en una teoría de la recepción?) desde una dinámica pragmática que hace de la obra literaria un sistema aleatorio, distribuido por el azar, donde el narrador se explora a sí mismo y busca interpretar el mundo, presentando no solo las circunstancias en que se gesta la literatura sino los hallazgos que irrumpen, como en una sesión de jazz

⁶¹⁰ Achille Bonito Oliva: *El arte hacia el 2000*, Madrid, Akal, 1992, p. 77. La definición de Bonito Oliva toma como referencia el texto *Arte povera* (1969), de Germano Celant.

improvisado, a partir de la coexistencia entre el “pensamiento y la acción” (en este caso, la elemental acción de escribir). La performance autoficcional, el autoanálisis y la terapia quedan así asentados en una zona ambigua que reproduce y multiplica los “efectos genéricos” de los discursos de los que se apropia. En este sentido, los primeros engranajes que ponen en funcionamiento este dispositivo autoficcional y pragmático, como si se tratara de uno de los ingenios mecánicos que componen el circo ambulante del cuento “Alice Springs”, son las pautas paratextuales: es decir, la puerta de entrada al “escenario fronterizo” en el que Levrero “interpreta” *El discurso vacío*.

6.2. La antesala autoficcional

La doble índole pragmática y autoficcional del texto puede ser comentada rápidamente a partir de las diferentes portadas que tuvo la obra en sus distintas ediciones. La primera edición de 1996, de la editorial Trilce, apuesta a un juego de *mise en abyme* de la propia portada donde la idea del “discurso sobre el discurso” se precipita al “vacío” del metalenguaje infinito; mientras que la edición de Mondadori, del año 2007, apuesta por la imagen de un perro en un muelle, remitiendo al perro Pongo, la mascota de la familia que va llenando el aparente “vacío” del discurso y terminará por ser el disparador de la serie de asociaciones que irán ganando el texto y revelando los sentidos ocultos que el narrador deberá explorar. Metalenguaje y autoficción, las dos claves performativas que sostienen al texto en sus diferentes prerrogativas de terapia, diario y confesión.

La mostración referencial a la propia vida queda plasmada, a su vez, a partir de la dedicatoria que fusiona no solo la identidad del “autor-narrador-personaje” sino que instala la homonimia entre su familia y los personajes del texto: “Este libro, al igual que su contenido, existe en función de mi mujer, y de su mundo. Aunque resulte redundante

debo subrayar que esta novela está dedicada a Alicia, a Juan Ignacio y al perro Pongo, es decir, a mi familia. *M. L., Montevideo, octubre de 1996*".⁶¹¹ La posible redundancia de esta dedicatoria es excusada en el hecho de que el paratexto no se limita a "dedicar" la obra sino que comienza manifestando el origen de lo que se le ofrece al lector: la experiencia de la vida familiar. Es así que, desde un principio, experiencia y novela, mundo y texto se interrelacionan en una dialéctica de causa y consecuencia en la que, como veremos, el contexto de escritura modifica al discurso —la mayoría de las veces lo interrumpe— al tiempo que el discurso se ejecuta como una acción que es tanto terapia como una forma de comunicación con su mujer, el "lector implícito" del texto que recibirá, a través de formulaciones muchas veces elusivas e indirectas (y otras groseramente explícitas), una serie de declaraciones en torno al agobio y la enajenación que experimenta el narrador dentro del "núcleo familiar" —tratándose de Levrero, la terminología debe menos a la sociología que a la física nuclear—.

El proceso de construcción del texto y el origen heterogéneo de los materiales que lo componen es explicitado a través de otro paratexto que antecede la obra, también datado y ubicado espacialmente, esta vez en la etapa final de la escritura que tuvo lugar en la ciudad de Colonia.

El discurso vacío es una novela a partir de dos vertientes, o grupos de textos: uno de ellos, titulado "Ejercicios", es un conjunto de ejercicios caligráficos breves, escritos sin otro propósito; el otro, titulado "El discurso vacío", es un texto unitario de intención más "literaria".

La novela en su forma actual fue construida a semejanza de un diario íntimo. A los "Ejercicios", ordenados cronológicamente, fui agregando los trozos de "El discurso vacío" correspondientes a cada fecha, aunque conservando mediante subtítulos la separación entre uno y otro texto. Esta solución me fue sugerida por Eduardo Abel Giménez, en lugar de la que había utilizado previamente y que estaba basada en poco confiables variantes tipográficas.

En un trabajo posterior de corrección eliminé algunos pasajes e incluso algunos de los "Ejercicios" íntegros, a veces como protección de la intimidad propia o de otras personas, y siempre a favor de una lectura menos tediosa. Añadí algún

⁶¹¹ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 7.

párrafo y algunas frases para explicitar el sentido de ciertas referencias. Salvo esas pequeñas operaciones quirúrgicas, este texto es fiel a los originales.
*M. L., Colonia, mayo de 1993.*⁶¹²

La definición de la obra como novela no está exenta del reconocimiento de la dualidad genérica de los textos que la componen. Por un lado, se mencionan los ejercicios de caligrafía que, sin “otro propósito”, cabría considerar como destinados a mejorar la letra manuscrita. Por otro lado, esta afirmación se volverá difusa rápidamente y constituirá una de las instancias de extrañamiento del discurso en tanto los ejercicios son expuestos a partir de una versión tipográfica. El lector, entonces, solo puede imaginar estos supuestos ejercicios caligráficos a partir de los subtítulos que ubican algunos pasajes en esa instancia de lectura específica y por las reflexiones que realiza el narrador con respecto a la evolución de su caligrafía. De hecho, la única oportunidad que tiene el lector de interpretar las significaciones que conllevan los cambios en la caligrafía surge de los comentarios que el narrador desarrolla sobre el tipo de letra. Es decir, estas explicaciones en torno a los vaivenes en la factura de la letra se volverían redundantes si, por ejemplo, se le ofreciera al lector una versión facsimilar de los ejercicios realizados en letra manuscrita. Es así que estas reflexiones sobre la caligrafía y la mostración al tipo de letra remiten en forma permanente al lector a algo que “no está ahí”, a algo que no puede constatar por más que se le anuncie que el texto es “fiel a los originales”. De este modo, el discurso construye una situación comunicativa “enrarecida” cuyo principal poder radica en las exigencias pragmáticas que se le plantean al lector, donde el pacto en torno a la “veracidad de la forma” queda inscrito en una zona de hibridez genérica, tan ambigua como su propio contenido autoficcional.

Asimismo, la disposición de los ejercicios caligráficos responde a su producción cronológica, alineándose de este modo a las pautas fragmentarias y datadas propias del

⁶¹² *Ibíd.* p. 9.

diario íntimo: una estructura a cuya “semejanza”, anuncia el narrador, fue “construida” la novela. Por otra parte, la importancia que se les da a las entradas paratextuales como solución al problema estético y de comunicación generado por el hecho de que el lector no esté en presencia de los textos “originales” es solo un ejemplo de los diversos recursos pragmáticos que despliega el texto y que exigen una lectura activa que contextualice y dé significado a los múltiples fragmentos heterogéneos. A estos recursos pragmáticos habría que sumar la mención a la serie de “párrafos y frases” incluidos para aclarar el sentido del texto y remitir al lector a “ciertas referencias”. Con estas aclaraciones, en este pasaje se indica también el trabajo de edición realizado en pos de cuidar la intimidad de los protagonistas (algo propio de los discursos referenciales) así como la tarea de favorecer una lectura dinámica (una noción estilística propiamente literaria). La convivencia entre conceptos de origen referencial y ficcional, que remiten tanto a la construcción de la novela como a ejercicios caligráficos transcritos de modo “fiel a sus originales”, ubica al texto en una zona de ambigüedad autoficcional, donde la semejanza con el diario íntimo incluye, a su vez, una edición final que proteja la intimidad de los involucrados. Todos estos elementos expresan la plena conciencia por parte del narrador de las diferentes operaciones pragmáticas que deberá emprender el lector para relacionarse con ese dispositivo comunicativo.

Con respecto al contenido autobiográfico de *El discurso vacío*, la “fidelidad” se declara en relación a los textos y no a los hechos o las experiencias, aunque, como veremos, dichos textos nacen de la comprensión de la grafía como forma de existencia en el mundo, como acción. En este sentido, los “ejercicios caligráficos” pueden considerarse como acciones en sí mismos que se invisten de valor documental, al tiempo que los textos comprendidos bajo el subtítulo “El discurso vacío” son fragmentos enclavados en las pautas genéricas del diario íntimo, un diario que apunta a

registrar la vida familiar y cotidiana, pero también aborda el universo onírico, constituyéndose en una autobiografía de los sueños, es decir, la autoficción en su sentido pleno: el discurso de la totalidad de las ficciones personales.

Ejercicios caligráficos, diario de lo cotidiano y diario onírico derivarán en el autoanálisis y la terapia una vez que el aparente vacío e intrascendencia del discurso revele sus significados ocultos. La idea de la literatura como acción y como mecanismo de autoconocimiento donde el universo inconsciente aflora y se expresa tendrá también su antesala de presentación para el lector en el “Prólogo”, fechado en el 22 de diciembre de 1989, donde se destaca la técnica de recuperación del espíritu a partir de la exploración del inconsciente y la indagación de la memoria:

Aquello que hay en mí, que no soy yo, y que busco.
Aquello que hay en mí, y que a veces pienso
que también soy yo, y no encuentro.
Aquello que aparece porque sí, brilla un instante y luego
se va por años
y años.
[...]
Es inútil buscarlo, cuanto más se lo busca más se esconde.
Es preciso olvidarlo por completo,
llegar casi al suicidio
(porque si ello la vida no vale)
(porque los que no lo conocieron aquello creen que la vida no vale)
(por eso el mundo rechina cuando gira)
Este es mi mal, y mi razón de ser.⁶¹³

Este pasaje aporta otra de las dimensiones pragmáticas que tendrá el texto: la idea de la literatura entendida como ascesis. Porque el hecho de presentar *El discurso vacío* a partir de esta serie de especulaciones en torno a la indagación de la intimidad y a la búsqueda de un yo integral ofrece un conjunto de claves a la hora de leer las declaraciones que el sujeto del discurso formula sobre su comprensión de la vida espiritual. Una visión que dejará de ser referida a través de las alusiones y rodeos de

⁶¹³ *Ibíd.* pp. 13-14.

“Diario de un canalla” y que se irá mostrando de forma cada vez más explícita. Asimismo, la ligazón intratextual que entabla el “prólogo” con la literatura autoficcional de Mario Levrero, en tanto búsqueda espiritual, es complementada a partir de la referencia a las experiencias luminosas⁶¹⁴ con que se cierra el paratexto, dando un marco de lectura que no se limita a *El discurso vacío* sino que se extiende a la totalidad de sus obras centradas en el yo.

6.3. La intimidad como “material” de la ficción posmoderna

El origen diverso de los textos va más allá de las variantes genéricas que tradicionalmente la literatura ha hecho ingresar en su registro,⁶¹⁵ ya que si se pacta con que una de sus vertientes se compone de ejercicios caligráficos, su reutilización como material novelesco surge de la comprensión de la obra literaria como un sistema compuesto, en parte, por piezas “extraliterarias”. Es decir, no es la literatura “imitando” un discurso escrito (como ocurre, por ejemplo, en la novela epistolar tradicional) sino que los discursos ingresan y se mezclan con el universo literario (esto supondría, por ejemplo, hacer una “novela” epistolar a partir de la publicación de las cartas personales). La impronta performativa de estos ejercicios (tendientes a mejorar la letra y la salud psíquica) les otorga estatuto documental como si se tratara de actas pensadas para registrar el “orden del día” o fotografías que testimonian un evento familiar, elementos que en las artes contemporáneas son integrados a la “obra de arte” a partir del gesto del

⁶¹⁴ Volvemos a citar el pasaje en cuestión ya que las experiencias referidas abarcan la totalidad de la obra autoficcional levreriana y ofrecen un claro ejemplo del carácter de proyecto orgánico a lo largo del tiempo que tienen estos textos: “He visto a Dios/ cruzar por la mirada de una puta/ hacerme señas con las antenas de una hormiga/ hacerse vino en un racimo de uvas olvidado en la parra/ visitarme en un sueño con el aspecto revulsivo de una babosa gigantesca;/ he visto a Dios en un rayo de sol que oblicuamente animaba la tarde;/ en el buzo violeta de mi amante después de una tormenta;/ en la luz roja de un semáforo/ en una abeja que libaba empecinadamente de una florecita/ miserable, mustia y pisoteada, en la plaza Congreso;/ he visto a Dios incluso en una iglesia”, *ibíd.* p. 14.

⁶¹⁵ José Manuel González Álvarez: *En los “bordes fluidos”... op. cit.* p. 148.

artista que los resignifica como mensaje artístico. Además de ser una característica de la literatura de autoficción, en la que una copia de un documento cívico como un pasaporte⁶¹⁶ o una redacción escolar⁶¹⁷ pueden ser materiales que se integran al discurso para construir la imagen del yo desde diversos soportes, la estrategia comparte con los *ready made* de Marcel Duchamp el fundamento teórico de que la obra de arte se define por el gesto del artista que la instaura como tal.⁶¹⁸ En el caso de la literatura de autoficción —y de las artes contemporáneas de autoficción—, los *ready made* son objetos “encontrados” en el archivo de la intimidad y expuestos como obra de arte tanto porque el artista les da este significado, como porque su contenido, su referencialidad, se centra en alguna de las facetas de la historia subjetiva de quien los expone.⁶¹⁹

Desde luego, ateniéndose al devenir de este tipo de procedimientos heredados de la vanguardia histórica, la praxis vital inherente al gesto de protesta que suponía en sus orígenes el hecho de criticar la noción de obra e institución artísticas es reformulado por la neovanguardia como un insumo netamente técnico que pretende hacer ingresar la obra en la institución artística.⁶²⁰ Para muchos críticos, “momificado” su potencial

⁶¹⁶ Retomamos el ejemplo de la novela desarrollado previamente en este trabajo en torno a la novela *Vértigo*, de W. G. Sebald, donde se reproduce una copia del pasaporte alemán del escritor.

⁶¹⁷ La novela *Limonada* (2004), de Sofi Richero, por ejemplo, se abre con una copia de una redacción escolar titulada “El amo mío”.

⁶¹⁸ Los *ready made* de Marcel Duchamp, objetos de la vida cotidiana resignificados como obras de arte a “partir de su puesta en escena”, comparten con algunas estrategias de la autoficción no su intención rupturista sino el hecho de que diversos materiales (un pasaporte, una redacción escolar) que inicialmente tenían una función específica son ensamblados en un contexto ficcional y construyen tanto una significación documental como simbólica.

⁶¹⁹ En este sentido, el gesto de Marcel Duchamp con sus *ready made* no se limitaba a la ruptura con la institución artística, sino que sus piezas redireccionaban el sentido de la obra al sujeto que las producía: “[Marcel Duchamp] descontextualizaba las implicaciones codificadas por el arte, pero asumiendo el objeto común como ‘arte’ (es decir, concediéndole una atención privilegiada); dado que es el propio artista el que lo asume, logra desplazar el protagonismo del ‘objeto artístico’ al ‘artista’; o sea, del ‘objeto’ al ‘sujeto’”, Lara Vinca Masini: “Los artistas del siglo XX”, en Giulio Argan: *Arte moderno*, Madrid, Akal, 1992, pp. 610.

⁶²⁰ Al respecto del “reciclaje” de los experimentos de la vanguardia, dice Peter Bürger: “Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito del arte, como tampoco puede prescindir del hecho de que el arte se halla desde hace tiempo en una fase de posvanguardia. Ésta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística”, Peter Bürger: *Teoría... op. cit.* p. 113.

rupturista, el signo del gesto pierde todo su poder de praxis vital.⁶²¹ En el caso de la autoficción, sin embargo, puede considerarse la salvedad de que los materiales son registros de diferentes instancias vitales que ingresan en el universo artístico no para cuestionar la institución sino para borrar los límites entre vida y obra, para construir un nuevo tipo de “autenticidad” que apenas puede ser sugerida desde los juegos ficcionales.

En *Estética del laboratorio*, Reinaldo Laddaga analiza *La novela luminosa* bajo este criterio, ubicando a escritores como Mario Levrero y J. M. Coetzee en un marco paradigmático compartido por artistas como Thomas Hirschhorn (1957)⁶²² y Bruce Nauman (1941),⁶²³ entre otros:

Una parte considerable de lo más ambicioso e inventivo del arte (de la música, de las letras, de las artes plásticas) del presente tiene lugar el sitio que confluyen y se articulan estas estrategias: la presentación del artista en persona en la escena de su obra, realizando alguna clase de trabajo sobre sí en el momento de su autoexposición; el uso de materiales menores como los son las bombillas en el dominio de la luz, los saludos más casuales del lenguaje y, en el del sonido, los golpes de nudillo en la madera; la frecuentación de producciones del pasado que se abordan como conjuntos de estratos, como yacimientos o reservas donde se han depositado elementos que debieran recogerse y preservarse; la construcción de arquitecturas difusas, apenas diferenciadas del espacio en el que han llegado a existir y al que quisieran pronto reintegrarse; el interés por las colaboraciones anómalas, que son la condición de producciones de un tipo particular, pero también sitios de indagación de las posibilidades de relación inter-humanas; la exploración imaginaria de las relaciones entre criaturas que han caído en espacios donde el horizonte no es visible y deben persistir en la relación como puedan.⁶²⁴

Si se atiende, por ejemplo, a la presentación del artista realizando un trabajo sobre sí en el momento de su autoexposición, la obra autoficcional de Mario Levrero responde a los esquemas de las artes contemporáneas, no solo por la imposibilidad crítica de asignarle a sus estrategias “vanguardistas” una lectura que no tome en cuenta el devenir

⁶²¹ “En la actualidad, cuando un artista envía un tubo de estufa a un museo, no está demoliendo la institución artística como hiciera Duchamp con sus ‘ready mades’, lo que está haciendo es tratando de ingresar en el museo, convirtiendo la protesta en su contrario”, *ibíd.* p. 55.

⁶²² Thomas Hirschhorn es una artista suizo contemporáneo que ha sido galardonado con el premio Marcel Duchamp (2000/2001) y el premio Joseph Beuys (2004).

⁶²³ Artista norteamericano que explora la ambivalencia del lenguaje a partir del trabajo en diversos soportes audiovisuales que incluyen el video y la performance.

⁶²⁴ Reinaldo Laddaga: *Estética... op. cit.* p. 16.

histórico que resignifica los procedimientos empleados, sino porque el propio Levrero asume la absoluta naturalidad y la pertinencia, como técnica y como gesto artístico, de hacer de una serie de ejercicios caligráficos una novela o, todavía más, entiende que dichos ejercicios ya eran una novela escrita de forma inconsciente que solo esperaba ser reconocida:

Un día hice una limpieza del escritorio y me propuse quemar la montaña de ejercicios de caligrafía en la parrilla del fondo, donde hacíamos asados. Mientras las llevaba, el inconsciente me hizo leer una frasecita y dije: *Ah, no, esto me interesa, lo voy a leer*. Era una novela, y estaba terminada. La pasé en limpio y le inserté el otro texto.⁶²⁵

La transformación del “material combustible” en material literario pone de manifiesto hiperbólica, humorísticamente, el estrecho límite entre lo que es literatura y lo que no (la novela apenas se salva de la inmólación en la omnipresente “parrilla” del imaginario uruguayo). Un texto de estas características, “salvado para el arte por el simple gesto del artista”, plantea un desafío de actualización para el lector, que deberá apelar a todo su arsenal de estrategias pragmáticas de lectura (y a su paciencia) para reconocer los significados del gesto. Como veremos, el discurso se vuelve el contenido del discurso, en apariencia vacío, perfilando al yo que escribe no a través de las explicaciones que pueda formular sobre sí mismo sino a partir de su puesta en escena, de su actuación. Esta dinámica, a su vez, supone que el discurso se cuestione a sí mismo e intente dilucidar su validez y significación, haciendo que el “proceso” de la obra se vuelva un elemento esencial del hecho literario, donde las influencias directas del entorno tendrán una participación activa que borra el límite de la obra como entidad autónoma y elaborada como un código aislado.

⁶²⁵ En entrevista de Carlos María Domínguez: “Un escritor en los paraísos virtuales de la imaginación” [publicada originalmente en el semanario *Búsqueda*, Montevideo, 19/09/1996], en Elvio Gandolfo: *Un silencio... op. cit.* pp. 133-134.

Tomando en cuenta esto, *El discurso vacío* funciona, en varios aspectos, dentro del esquema que desarrolla el denominado “arte conceptual”⁶²⁶ ya que, si bien no se ve en la necesidad de apelar a las abigarradas elucubraciones teóricas propias de estas producciones, el constante cuestionamiento sobre la idea que impulsa la obra⁶²⁷ o el mismo proceso de elaboración del texto son tan importantes como “el objeto terminado”: de hecho, *El discurso vacío* es un texto “no terminado o inacabado”, no solo porque se ofrezca como una obra en proceso sino porque requiere de una implicación del lector que complete el vacío de ese discurso que se le ofrece y dé sentido de esos “bocetos” o “maquetas” que se le presentan.

[...] Levrero [usa] estos mecanismos-instrucciones de uso, trazado del plan o fijación de propósitos, para comenzar a escribir estos dos textos, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, como formas no sólo de preguntarse, con bastante escepticismo, por la posibilidad de la escritura, sino de ir hacia la escritura, o de ponerse en disponibilidad para algo que quizá acontezca y vuelva a ese ejercicio el tipo de comunicación que él define como Arte, o novela.⁶²⁸

En este sentido, la interpretación de los recursos “vanguardistas” de la obra autoficcional de Mario Levrero importan menos en su carácter rupturista (algo inherente a la praxis vital de la vanguardia histórica en su contexto específico) que en su semejanza con las prerrogativas de la neovanguardia para reutilizar dichos recursos en el contexto de la posmodernidad.⁶²⁹ El caso del artista Josep Beuys, mencionado ya en este trabajo, ofrece un buen ejemplo de la resignificación de los recursos vanguardistas

⁶²⁶ “La obra de arte [conceptual] consiste en analizar e investigar el lenguaje artístico específico y el sistema que la acoge [...] Los materiales pueden ser hojas de papel, discursos verbales sobre el arte o reflexiones sobre el sistema artístico”, Achille Bonito Oliva: *El arte... op. cit.* p. 77.

⁶²⁷ “[...] el arte conceptual, nacido de la intención de interrogarse sobre su definición, vive bajo el signo de la tautología, bajo la necesidad de interrogarse sobre sí mismo para llegar a definir el sistema del arte, opone un análisis del lenguaje artístico que utiliza el método dialéctico”, *ibíd.* p. 14.

⁶²⁸ Adriana Astutti: “Ejercicios de caligrafía: Mario Levrero”, en el *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 13-14, Universidad de Rosario, diciembre 2007-abril 2008, pp. 4-5, citado de www.celarg.org (consulta realizada 02/13/2010).

⁶²⁹ “La neo-vanguardia de los 60 y 70 desarrollan un discurso y una práctica artística que en Norteamérica coincide con la investigación y el análisis de los instrumentos lingüísticos, mientras en Europa, coincide con la conciencia de la superación de la noción de ‘vanguardia’, en la medida en que ni la investigación ni la experimentación logran salvar el arte de la negatividad, signo constante bajo el cual vive la historia”, Achille Bonito Oliva: *El arte... op. cit.* p. 6.

como nueva dinámica comunicativa que borra las fronteras de la obra de arte y que, solo a partir de la asunción de esta condición, puede volver a pretender que la obra “actúe” políticamente: “Si el arte tiene la capacidad alquímica de modificar los elementos, el diálogo con el público, como acción política trasladada fuera de las estructuras tradicionales del arte, permite un contacto con los hombres que amplía la comunicación en sentido horizontal y democrático”.⁶³⁰

Independientemente de que se le atribuyan posibilidades rupturistas o de comunicación política al reciclaje de las innovaciones de la vanguardia histórica como pretende Beuys, los elementos vinculados a la desacralización de los materiales del mensaje artístico suponen dejar atrás cualquier intento de reconquistar el aura para la obra de arte y, en su lugar, instala a las piezas artísticas en la cotidianeidad y las fusiona con la vida, desplegando una comunicación horizontal y humanizada.⁶³¹ Lo cotidiano como escenario de lo espiritual, en Levrero, intenta ser expresado a través de esta experiencia de comunicación. Desde esta perspectiva, la obra autoficcional de Mario Levrero apela a una serie de estrategias cuyo cuestionamiento de los límites del texto literario no es un mero recurso metalingüístico que deconstruye el concepto de obra a partir de un juego de *myse en abyme* sino que hace del mensaje artístico una forma de performance o acción cuyo desempeño pragmático exige una participación activa del lector para completar el círculo comunicativo.

⁶³⁰ *Ibíd.* p. 7.

⁶³¹ La conciencia al reutilizar procedimientos heredados sin pretender recuperar con ellos su significación histórica es una de las características de la “transvanguardia”, que basa la construcción del sentido de sus obras en el dialogismo y interdiscursividad: “La transvanguardia retoma este tipo de sensibilidad [manierista] mediante la recuperación de modelos lingüísticos que no son citados en su pureza inicial, sino mediante una contaminación que evita cualquier tono celebrativo y apologético, que implicaría identificación y regresión imposibles. Esta ambigüedad es la sustancia que también impregna la obra de la transvanguardia y que la hace oscilar entre lo cómico y lo trágico, entre ‘el placer y la pena’, entre erotismo de la creación y la horizontalidad acumulativa de la comunicación actual”, *ibíd.* p. 39.

6.4. El dispositivo pragmático de la comunicación

La primera parte de la novela se abre a través de un encabezado que anuncia el tipo de texto (“Ejercicios”) y se ofrece la ubicación temporal (10 de setiembre de 1990) a partir de la cual se emprenderá la terapia grafológica que, basada en principios conductistas, supone una relación proporcional entre la mejora en la calidad de letra y la salud psíquica:

Hoy comienzo mi autoterapia grafológica. Este método (que hace un tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base –en la que se funda la grafología– de profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de la conducta pueden producir cambios a nivel psíquico.⁶³²

La idea de la escritura como acción que tiene repercusiones terapéuticas en quien escribe es planteada desde su índole netamente “física”, instalando un diálogo con las breves preocupaciones caligráficas anticipadas en “Diario de un canalla” sobre el comienzo del autoanálisis a partir de la imagen en la que el personaje se veía “escribiendo algo —no sabía qué— con una lapicera de tinta china, sobre un papel de buena calidad”.⁶³³ El inicio de *El discurso vacío*, sin embargo, es también la inauguración de un proceso y su explicación metodológica. Es decir, el primer ejercicio no se trata de una serie de frases inconexas⁶³⁴ sobre un contenido cualquiera sino que se centra en la explicación de las etapas a seguir, instalando un plano metalingüístico que documenta el inicio del proceso de la obra. En esta línea “inaugural”, se comentan los

⁶³² Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 17.

⁶³³ *Ibíd.* p. 132.

⁶³⁴ De las que también se prodigan algunas posteriormente (pero cuya presencia es menor) haciendo que ingrese la dinámica humorística a través de juegos de palabras paródicos como “puerto europeo”, “quiero pupitre”, “tu potro torpe”, “salsa salda”, “alhaja falsa”. *Ibíd.* p. 23. Estos juegos son algunos de los intentos por lograr el “vacío” del discurso, pero rápidamente se vuelven más contraproducentes para la escritura caligráfica que el tratamiento de temas “interesantes” por el motivo exactamente opuesto: el aburrimiento infinito que le producen las actividades repetitivas al narrador: “Hoy voy a tratar de eludir temas interesantes para tratar de progresar en el trazado de las letras –cosa que he olvidado por completo. ¿Qué puedo, escribir, que no sea demasiado interesante como para que me distraiga de mi propósito, y al mismo tiempo no me resulte tan aburrido que deje el trabajo a medio hacer, entre grandes bostezos?”, *Ibíd.* p. 33.

objetivos que el narrador se plantea cumplir con esta terapia: en un primer momento, “ejercitar la escritura manual”;⁶³⁵ tener letra grande y no “los caracteres casi microscópicos de los últimos años” y unificar el tipo de letra.⁶³⁶ Asimismo, se anuncia el objetivo psíquico de la terapia: “Trataré de conseguir un tipo de escritura continua, ‘sin levantar el lápiz’ en mitad de las palabras, con lo que puedo conseguir una mejora en la atención y en la continuidad de mi pensamiento, hoy por hoy bastante dispersas”.⁶³⁷ Como veremos, la continuidad de la letra y el pensamiento será un factor que acapará el contenido del texto ya que sumergido en la dinámica familiar, la imposibilidad de escribir producto de las constantes interrupciones será asimilada con la incapacidad de desarrollar una continuidad del yo.

Ya el 11 de septiembre, el lector se enfrentará con la complejidad de un discurso que se remite constantemente a la forma en que está escrito, sin que pueda constatar lo que allí se dice:

Ahora estoy esforzándome por conseguir tres cosas: 1) mantener el tamaño de letra apropiado; 2) recuperar la verdadera letra manuscrita, sin las mezclas habituales de letras de imprenta; 3) tratar de no levantar el lápiz, esto es, poner los puntos de las íes, los acentos y los palitos de las T, etcétera, una vez terminada de escribir toda la palabra [...] A primera vista, mirando lo escrito hasta ahora y comparándolo con lo de ayer, hay progresos.⁶³⁸

Ni el tamaño, ni la verdadera “letra manuscrita”, ni la evolución de los ejercicios con el pasar de los días sobre los que se direcciona la atención son elementos factibles de ser cotejados en la edición tipográfica que el lector tiene entre manos. Esto genera un “extrañamiento pragmático” vinculado a la ausencia de la dimensión visual referida: una dimensión que es principalmente sugerida a partir del contenido del texto y, en menor medida, a través de una serie de recursos tipográficos que, al igual que en el

⁶³⁵ *Ibíd.* p. 17.

⁶³⁶ *Ibíd.* pp. 17-18.

⁶³⁷ *Ibíd.* p. 18.

⁶³⁸ *Ídem.*

lenguaje del cómic, aportarán una serie de significados al aprovechar las implicancias visuales, como ocurre en el pasaje anterior con la utilización del subrayado de las palabras “verdadera” y “toda” (que enfatiza, por ejemplo, que no se harán concesiones en la empresa). Junto con las disquisiciones en torno al tipo de letra, estas marcas visuales aportarán información con respecto al estado anímico del narrador. Una correlación proporcional que es explicada con el humor y la candidez propios del tono infantil con que se desarrolla una actividad escolar: “Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo”.⁶³⁹

Con respecto al uso pragmático de las marcas visuales, por ejemplo, el ejercicio del 20 de marzo de 1991 apurará su finalización debido a un zumbido constante que altera los nervios del narrador a través de un pedido de “SOCORRO”.⁶⁴⁰ En otro caso, los cambios tipográficos señalan los esfuerzos de concentración y la frustración del narrador al fracasar en sus objetivos, develando, por tanto, problemas anímicos:

Hoy comienzo un poco más temprano que ayer: 22:25. Pero noto que la letra me está saliendo demasiado chica. Veamos: ahora está mejor. Bien. Ahora, a prestar atención al dibujo de cada letra. Dibujo cada letra. Dibujo cada letra. Sin apuro. ¿Pero cómo carajo era que se escribía la S mayúscula? S. L. S. ß. No hay caso. No puedo recordarla. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ.⁶⁴¹

En otro apartado, a su vez, se pasa del intento fallido de escribir una letra a la escritura de una palabra que, comenzando por esa letra, pone fin a los esfuerzos: “(¿Cómo era que se hacía la B?) BBBBBB —no, no me convence de ninguna manera. BBB. Bueno, esto es lo mejor que puedo lograr hoy”.⁶⁴² A su vez, cada vez que el lector se encuentre con la presencia de un asterisco, interpretará que se ha producido una de

⁶³⁹ *Ibíd.* p. 34.

⁶⁴⁰ *Ibíd.* p. 119. Mayúsculas en el original.

⁶⁴¹ *Ibíd.* pp. 24-25.

⁶⁴² *Ibíd.* p. 69.

las tantas interrupciones que impiden el desarrollo del discurso: “* El asterisco indica que, efectivamente, fui interrumpido [...]”.⁶⁴³

Asimismo, las tachaduras irrumpirán en el texto como marca visual a partir de un episodio que será referido al final de la obra, resignificando su aparición a partir de las implicancias anímicas que se le atribuyen en los cambios producidos en la letra. La incapacidad específica para escribir ciertas palabras, a su vez, puede ser leída a partir de la interpretación freudiana de los actos fallidos o los olvidos, cuya explicación inconsciente remite a sentimientos o pensamientos censurados que manifiestan el fuerte control que se ejerce sobre ellos —al extenderse, entre otros fenómenos, a la imposibilidad de expresar palabras asociados a las pulsiones reprimidas—. ⁶⁴⁴ Por ejemplo, la razón de la incapacidad para escribir la doble erre queda sugerida por la necesidad creciente de deshacerse del perro de la familia (sentimiento expresado en contundentes mayúsculas: “HABRÁ QUE LIBRARSE DE ÉL YA MISMO”⁶⁴⁵) que experimenta el personaje: “(No sé por qué me sale mal esta palabra: perramus, ~~perr~~ perramus, ahora sí, perramus, perramus.)”.⁶⁴⁶

Así también funcionan las marcas visuales combinadas con indicaciones directas al lector: “AVISO: este ejercicio caligráfico contiene escenas que pueden herir la sensibilidad del lector”.⁶⁴⁷ Estas interpelaciones (“Usted sabrá”⁶⁴⁸) y todo su desempeño

⁶⁴³ *Ibíd.* p. 140.

⁶⁴⁴ Como veremos más adelante al comentar algunas de sus columnas de prensa, *Irrupciones*, y sus últimas obras autoficcionales, el análisis que realiza Levrero de los procesos de la mente, la serie de hipótesis que formula en torno a ellos y los hallazgos que logra, están muchas veces basados en los procedimientos que Sigmund Freud desarrolla en el texto ya comentado en este trabajo: “Psicopatología de la vida cotidiana”. Uno de los ejemplos que brinda Freud en este texto remite a su momentánea incapacidad de recordar el nombre del pintor Signorelli debido a la censura previa de una conversación sobre Bosnia-Herzegovina (Herzegovina contiene la sílaba “Her”, es decir, “Señor”, en alemán, y de ahí su asociación con “Signorelli” y el “borrado” del nombre). *Op. cit.* p. 756. En base a elucubraciones de este tipo es que Levrero, por ejemplo, emparentará el funcionamiento del Inconsciente con la memoria de las computadoras. Como veremos, parte de la “puerilidad” de estos procedimientos freudianos se debe a que hacen de la vida cotidiana, del “hombre común”, su lenguaje cotidiano y sus pensamientos más espontáneos, objetos dignos de estudio por parte de la ciencia.

⁶⁴⁵ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 128.

⁶⁴⁶ *Ibíd.* p. 134.

⁶⁴⁷ *Ibíd.* p. 126.

pragmático se extiende también a la plataforma intertextual que se lanza al lector rumbo a otros textos y autores que complementan el sentido del texto. Por ejemplo, la concepción de los objetos fractales se sugiere a través de “ver Mandelbrot”;⁶⁴⁹ el sentido de las sombras en la Alegoría de la caverna, “Ver Platón”;⁶⁵⁰ el concepto de ánima, “Ver Jung”⁶⁵¹. También se recurrirá a citas marcadas para desarrollar el discurso: desde los conceptos psicoanalíticos sobre los roles dentro de la familia, de R. D. Laing,⁶⁵² hasta la mención de obras de Saul Bellow (1915),⁶⁵³ Rainer María Rilke (1875),⁶⁵⁴ Dylan Thomas (1914)⁶⁵⁵ o los tangos interpretados por la orquesta de Enrique Rodríguez (1901).⁶⁵⁶ Como veremos al analizar los respectivos pasajes, cada una de estas referencias intertextuales expande el sentido del texto a partir de recursos pragmáticos que el lector debe poner en funcionamiento. En este plano, también se recurre a la intertextualidad de “voces o registros anónimos”⁶⁵⁷ a partir de la parodia: un mecanismo que debe ser complementado por el lector identificando el género de texto que se imita y cuya interpretación humorística depende de la “correcta resolución” de esta tarea. En este sentido, funciona el pasaje citado a continuación, que parodia hiperbólicamente los discursos de “superación personal” y se cierra con una despedida epistolar, instalando el esquema dialógico o comunicativo:

“[...] este ejercicio cotidiano contribuirá a mejorar mi salud y mi carácter, cambiará en buena medida una serie de conductas negativas y me catapultará gozosamente hacia una vida plena de felicidad, alegría, dinero, éxitos con las

⁶⁴⁸ *Ibid.* p. 36.

⁶⁴⁹ *Ibid.* p. 30.

⁶⁵⁰ *Ibid.* p. 47.

⁶⁵¹ *Ibid.* p. 99.

⁶⁵² *Ibid.* p. 113.

⁶⁵³ *Ibid.* p. 75.

⁶⁵⁴ *Ibid.* p. 119.

⁶⁵⁵ *Ibid.* p. 102.

⁶⁵⁶ *Ídem.*

⁶⁵⁷ Esto se conoce como “intertextualidad exoliteraria” y se basa en la parodia de las denominadas “voces sin rostro”, la reproducción fragmentaria y alternativa de pequeños giros lingüísticos que no pueden ser asociados exclusivamente a un único sujeto sino que aluden a idiolectos o discursos atribuibles a grupos sociales determinados (jergas técnicas, lunfardo, etc.). José Enrique Martínez: *La intertextualidad... op. cit.* pp. 168-170.

damas y con otros juegos de tablero. Sin otro particular me despido de mí mismo atentamente hasta mañana a la misma hora o, si es posible, antes”.⁶⁵⁸

El pasaje de los objetivos al principio modestos a este discurso hiperbólico en torno a los beneficios de la tarea emprendida se inscribe en los procedimientos de la parodia humorística, al tiempo que se plantea el discurso como un diálogo epistolar (“Sin otro particular me despido de mí mismo atentamente”) con el propio yo en el que el narrador parece necesitar convencerse a sí mismo, haciendo que la escritura se presente como un gesto de reafirmación que, en este caso, a partir del humor, desvela las inseguridades que aquejan al sujeto del discurso. Este diálogo consigo mismo, donde el narrador pone fin a los ejercicios despidiéndose con un “chau”,⁶⁵⁹ “Ampliaremos”⁶⁶⁰ o “mañana será otro día”⁶⁶¹ plantean una interpelación al lector como destinatario final de esta comunicación.⁶⁶²

Pero este procedimiento no es una mera curiosidad humorística, ya que como resultado de que su mujer controle los ejercicios cada noche para evaluar los progresos o retrocesos hechos en la caligrafía, los ejercicios se irán convirtiendo en “cartas” a su esposa. Porque de la mención elíptica sobre el hecho de que los ejercicios son evaluados por alguien más (“la persona que habitualmente controla estas páginas”; “Veremos qué opina la persona que suele controlar estos trabajos”⁶⁶³) se pasa a su utilización como “botellas al mar”⁶⁶⁴ o mensajes desesperados que buscan reinstaurar la comunicación con su pareja, trastocando el objetivo caligráfico y desvelando la sensación de soledad y “exilio”⁶⁶⁵ en la que vive, semejante a la experimentada en Buenos Aires.

⁶⁵⁸ *Ibíd.* p. 19.

⁶⁵⁹ *Ibíd.* p. 139.

⁶⁶⁰ *Ídem.*

⁶⁶¹ *Ibíd.* p. 140.

⁶⁶² Recordando las palabras citadas de Reinaldo Laddaga, hasta “los saludos más casuales del lenguaje” pueden ser material de las artes contemporáneas. Reinaldo Laddaga: *Estética... op. cit.* p. 16.

⁶⁶³ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 20.

⁶⁶⁴ *Ibíd.* p. 82.

⁶⁶⁵ *Ídem.*

Creo haber descubierto la razón por la cual estos ejercicios que comenzaron siendo caligráficos, a menudo degeneran en otras cosas. Ello se debe, según mi teoría, a la falta de comunicación con Alicia. Como yo comencé por dejarle estas hojas en su mesa de luz para que fuera controlando los avances o retrocesos de mi letra, eso se transformó con la mayor naturalidad en un medio de comunicación.⁶⁶⁶

Pero las “botellas al mar” de este náufrago no dependen de las mareas sino que llegan ciertamente a un “lector implícito”, y su cariz comunicativo, su valor de acción repercuten en el contexto inmediato: un contexto que vuelve a ser analizado y desarrollado en el texto en una retroalimentación con “vías de salida y entrada”. Es decir, el estatuto comunicativo de los ejercicios hace que estos tengan consecuencias en su lector inmediato, Alicia, y que sus respuestas, a su vez, sean introducidas por el narrador indirectamente. Esto no solo supone un nuevo gesto performativo que fusiona la literatura con la praxis vital al hacer de la escritura una acción (terapia y mensaje), sino que instala la figura de un “lector implícito” que el lector debe tomar en cuenta a la hora de la actualización del texto. Es decir, cada vez que el narrador aborda con crudeza la situación familiar, realiza reproches o quejas sobre la conducta de su pareja, el lector debe reconstruir la serie de consecuencias que estos dichos pueden llegar a tener en el “personaje de Alicia”. Esta marca de lectura es fundamental, ya que los sentidos que el lector debe completar de este inesperado giro “epistolar” borran definitivamente el límite de la escritura íntima y reclaman una participación pragmática en su decodificación. Sobre esta dimensión comunicativa que adquiere el texto, dice Levrero:

Así como los grafólogos aseguran que en la letra se puede ver la personalidad, hay quienes sostienen que si cambiás la letra podés mejorar algunas cosas de tu vida interior. No creía en eso pero necesitaba tener buena letra y escribía una hoja por día. Se las dejaba a mi mujer para que les echara un vistazo. Con el tiempo esas páginas se convirtieron en mensajes para ella, que no estaba en todo el día por cuestiones de trabajo. Ahí escribía cosas que tenía que comunicarle, muchas protestas contra ella, indicaciones.⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁶⁷ En entrevista de Carlos María Domínguez: “Un escritor en los paraísos...” *op. cit.* p. 133.

Un buen ejemplo del ejercicio pragmático de completar el sentido del texto, a partir de la actualización de las consecuencias que en los lectores implícitos tiene el mensaje, viene dado por el episodio en que el niño Juan Ignacio interrumpe al protagonista en su actividad grafológica. Cuando el niño intenta leer lo que Levbrero escribe en sus ejercicios, el discurso se transforma en un mensaje que, desde el presente, despliega todo su poder performativo: “Este trivial divagar fue interrumpido por Juan Ignacio (quien ahora se asoma y ve su nombre escrito y quiere saber de qué se trata). (Escribo entonces: ‘Juan Ignacio es tonto’)”.⁶⁶⁸ La coincidencia entre la escritura del nombre “Juan Ignacio” y la lectura por parte del implicado, deriva en un insulto (un ejemplo extremo de “actos de habla” o de la escritura entendida como acción). Asimismo, el lector que completa las consecuencias del acto, se encuentra en presencia de un mensaje que reserva todo su poder de burla para el final: como vimos en el capítulo anterior, una de las estrategias pragmáticas típicas del discurso humorístico.

Este ejemplo permite desarrollar otro de los dispositivos pragmáticos con el que debe lidiar el lector: las interrupciones propiamente dichas. Porque el desasosiego que experimenta el narrador al no poder centrarse en su tarea producto de las constantes interrupciones exteriores se traslada al lector como un rompimiento de las normas comunicativas: el narrador abandona una y otra vez el contenido prometido y deja en suspenso indefinido su resolución.

Algunas de estas interrupciones desarrollan escenas humorísticas en las que cuando todo parece estar dispuesto para que el protagonista pueda concentrarse en su tarea surge la inesperada dificultad o, incluso, se produce una bochornosa sucesión de hechos molestos. Por ejemplo, cuando, luego de mudarse, la subestación eléctrica que está junto a la casa lo invade todo con un zumbido irritante parece silenciarse por un

⁶⁶⁸ Mario Levbrero: *El discurso... op. cit.* p. 28.

momento, el narrador se dispone a escribir, entusiasmado por esa oportunidad que se abre. Sin embargo, a pesar del entusiasmo o debido a él: “(En este momento, como si alguien hubiera estado observando lo que escribo, para burlarse de mí y herirme donde más me duele, ha recommenzado el zumbido a todo tren.)”.⁶⁶⁹ Lo mismo ocurre cuando, luego de varias indicaciones a su mujer sobre la necesidad de soledad, en mitad del ejercicio un evento impostergable aparece y lo reclama: “Como imaginaba, Alicia ha venido a interrumpirme antes de lo convenido, de modo que no puedo terminar esta hoja”.⁶⁷⁰

Por otra parte, algunas “interrupciones”, a pesar de su trascendencia a nivel anímico, son referidas en forma oblicua sin mayor desarrollo que la mostración de las fechas en que se ha producido un parón en la escritura, como ocurre durante el 12 y el 24 de setiembre de 1990: “Retomo mi terapia grafológica después de una larga interrupción debida al ataque cerebral de mi madre que me llevó lejos de casa”.⁶⁷¹ Ante semejante información, el lector descubre que el tema de la enfermedad de la madre será inmediatamente silenciado y postergado en el texto hasta que se haga inevitable. Sin embargo, esta información será una latencia que aparecerá aludida en varias oportunidades y que generará expectativas en el lector en torno a su resolución: “El sueño debe ser a su vez consecuencia de los hechos que me tocó vivir en días pasados (12 al 21 del corriente)”.⁶⁷²

Los interregnos, perceptibles a través de diferentes marcas temporales ofrecidas al comienzo de cada ejercicio, así como los cambios producidos en la letra referidos por el propio discurso, son señales pragmáticas sobre el estado de ánimo del escritor que el lector actualiza y reordena permanentemente al tiempo que ve cómo, además de las

⁶⁶⁹ *Ibíd.* p. 128.

⁶⁷⁰ *Ibíd.* p. 130.

⁶⁷¹ *Ibíd.* p. 19.

⁶⁷² *Ibíd.* p. 21.

interrupciones exteriores, el escritor trata de evitar ciertos temas que sugiere pero cuya complejidad anímica deriva en el fracaso del ejercicio caligráfico, ya que decir algo resulta: “antiterapéutico, al menos en este contexto terapéutico que he elegido”.⁶⁷³ Y el esfuerzo por vaciar el discurso es desarrollado desde la conciencia de sus consecuencias en el lector:

Prosigo, tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria. Hoy comencé, hace dos renglones, con una letra de tamaño muy grande, la que en el segundo renglón se redujo bastante. ¿Por qué se redujo?⁶⁷⁴

Es decir, además del contexto que impide el discurso, el escritor sabotea esta continuidad en pos de una continuidad “grafológica”. La chance de que los temas sugeridos, sus consecuencias en el yo y, en definitiva, el sentido del texto puedan ser descubiertos por algún lector incluso antes que el propio escritor, desvela la importancia pragmática de estas estrategias:

Lo que no puedo hacer es pensar en un lector distinto de mí; a otros lectores posibles temería aburrirlos con páginas llenas de nada, someterlos a mi propia espera disimulada, a la misma actitud —un tanto interpretativa— de una delación de la forma. Tal vez, si hubiera un lector que no fuera yo mismo, ya habría descubierto en las líneas escritas algo del contenido real del discurso; y esa idea me perturba todavía más que la idea de aburrir al lector. Me resultaría muy humillante delatarme ante los ojos del lector mientras yo continúo esperando la delación, ajeno a esa delación que ya se produjo. Y es muy probable que ya se haya producido. Por lo pronto, esa imagen que ha aparecido de un lector hipotético más astuto que yo, tiene mucho de paranoica. El discurso se va revelando como un discurso paranoico. Muy bien: algo es algo.⁶⁷⁵

La tensión entre lo íntimo y lo público, la conciencia de poder estar desvelando información aún a pesar de no darse cuenta, determinan la índole “paranoica” del discurso y explicitan la noción de una hipotética escena de lectura que espectaculariza su pesquisa. Y la paranoia se debe a que, a pesar de los intentos por vaciar el contenido

⁶⁷³ *Ibíd.* p. 20.

⁶⁷⁴ *Ibíd.* p. 34.

⁶⁷⁵ *Ibíd.* p. 44.

del discurso, el narrador irá aceptando la emergencia de esos contenidos y terminará por abordarlos para analizar el sentido de esos mensajes que de a poco le hacen llegar las dimensiones más hondas de su ser. Una vez más, al igual que en “Diario de un canalla”, la narración de lo aparentemente intrascendente se convertirá en una forma de autoconocimiento, en una performance desarrollada en el presente cuyos resultados son insospechados para el mismo sujeto que escribe. La posibilidad de que este lento proceso de descubrimiento “aburra” al lector es bastante menos importante que el hecho de que los contenidos sugeridos hayan sido percibidos por el lector antes que por el propio narrador. Por último, el narrador es consciente de que esa temática en “suspense” reserva todo su poder epifánico para quien se atreva a adentrarse —más bien soporte, ya que no se trata de valentía sino de tolerancia— en el aparente vacío.

6.4.1. Claves pragmáticas de la tríada narrador-personaje-autor

Al igual que en los textos bonaerenses en esta novela se ofrecen una serie de datos o pistas que permiten asociar la identidad del narrador-personaje-autor. El protagonista de este texto, cultor del tango y las novelas policiales, desarrolla juegos de ingenio y crucigramas para una revista en calidad *free-lance* desde su casa en Colonia; colabora con reseñas literarias para un periódico⁶⁷⁶ y tiene que finalizar su revisión de la novela *Fauna* para una editorial belga.⁶⁷⁷ Conjuntamente con el desarrollo intratextual que se extiende sobre los contenidos tematizados en “Diario de un canalla” y “Apuntes bonaerenses” (y la continuidad estilística y paradigmática entre el narrador de estas

⁶⁷⁶ *Ibíd.* pp. 114-115. Estas actividades son presentadas formando parte del “torbellino” de exigencias familiares y obligaciones laborales que le impiden dedicarse a sí mismo. Los comentarios pendientes para un periódico, por ejemplo, coinciden con el período de principios de los ‘90 en que colaboró con reseñas literarias (especialmente sobre novelas policiales) para *El País cultural*, de Montevideo, datado por Pablo Rocca en su “Bibliografía”... *op. cit.* pp. 113-116. Estos artículos aparecen firmados por Jorge Varlotta, construyendo, a través de esta identificación, una misma imagen pública de Jorge Mario Levrero Varlotta.
⁶⁷⁷ “Mientras tanto, tengo un trabajo urgente para hacer (la corrección de ‘Fauna’ para la editorial belga) y esto no se puede postergar [...]”, Mario Levrero: *El discurso...* *op. cit.* p. 129. Se trata de la traducción de Paul Dupuis: Mario Levrero: *Faune*, Bruselas, Ed. Complexe, 1993.

obras y *El discurso vacío*) estas pautas que sugieren la identificación nominal entre narrador-personaje-autor tienen un origen tanto discursivo como paradigmático que construyen la índole performativa de la novela: como comunicación que debe ser interpretada en sus diferentes planos por parte del lector y como construcción espectacular o pública del yo.

Además de las referencias personales, la novela también se ubica temporalmente a partir de comentarios sobre el contexto histórico más inmediato: desde la proximidad de la Semana Santa,⁶⁷⁸ la Navidad,⁶⁷⁹ el día de Reyes,⁶⁸⁰ un inusual episodio policial en Colonia —enmarcado en una inestable situación atmosférica—⁶⁸¹ hasta eventos políticos de repercusión internacional, como el alzamiento “carapintada” del 4 de diciembre de 1990 en Buenos Aires.⁶⁸² El protagonista mira estos episodios transmitidos por televisión, reconociendo algunos de los lugares con los que se familiarizó durante su exilio bonaerense. De hecho, esta es de las pocas veces que un evento histórico es referido a partir de su repercusión sensible en el narrador: “Quedé horas como hipnotizado frente a la pantalla, viendo desfilar tanques y escuchando disparos de

⁶⁷⁸ *Ibid.* p. 121.

⁶⁷⁹ “Esta noche es Nochebuena y mañana navidad”, *Ibid.* p. 83. La frase no solo se construye a partir de su direccionamiento a la fecha que encabeza el apartado sino que se trata de una cita del tango Enrique Dizeo, “Que se vayan” (1929) (que parodia, a su vez, un villancico popular), cantado por Carlos Gardel: “[...] Pero no es nada, compadre,/a ver, mozo, más escabio./que esta noche es Nochebuena/y mañana es Navidad./Déjeme, tomo de rabia,/déjeme mojar los labios/para festejar la fiesta,/la fiesta y mi soledad [...]”, citado de <http://www.todotango.com/english/music/song/938/Que-se-vayan/> (consulta realizada 28/04/15). Como vemos, a partir de los recursos pragmáticos no solo se plantean contenidos humorísticos sino que, muchas veces interactuando con los anteriores, se introducen una serie de enunciados que presentan el tema de la frustración y la soledad que aquejan al protagonista.

⁶⁸⁰ Haciendo interactuar pragmáticamente el inicio de los apartados con las fechas que abren el texto a modo de diario, el narrador prodiga varias referencias humorísticas: “Los Reyes Magos no me trajeron un carajo. Tendré que arreglármelas solo en la vida. (Esta frase esconde, tras su apariencia chusca, una profunda verdad)”, *Ibid.* p. 100. Una vez más, el humor es utilizado para referir asuntos íntimos de gran dificultad para el narrador.

⁶⁸¹ *Ídem.*

⁶⁸² Se trata del cuarto alzamiento militar “carapintada”: un movimiento militar de extrema derecha, encabezado por el Coronel Mohamed Alí Seineldín, que reivindicó el rol de las Fuerzas Armadas durante la dictadura y que se sublevó violentamente durante el mandato de Raúl Alfonsín (1983-1989) y el primer período de gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1995) para imponer sus reclamos —entre ellos, el indulto por las violaciones a los derechos humanos cometidos durante el proceso militar—. El episodio referido por Levrero fue especialmente cruento —y espectacular, en términos televisivos— ya que fue reprimido por el ejército.

variado calibre, en aquellos paisajes familiares y queridos”.⁶⁸³ Aunque escasas, las referencias del discurso a eventos contextuales ubican al texto en una zona ambigua entre la ficción y el discurso factual, la novela y la autobiografía, aportando elementos que el lector rastrea y registra históricamente desde una clave genérica híbrida.

Pero además de las referencias al contexto histórico y familiar, de las claves a su figura de autor y de la conciencia de su imagen pública, el yo que se construye desde la literatura y que lo reafirma como sujeto a partir de la recuperación de lo más íntimo en el diálogo con la dimensión espiritual adquiere todo su poder performativo a partir de la declaración que formula el narrador en el apartado del 13 de noviembre de 1990:

Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde. Y más que eso, mucho más que eso, quiero entrar en contacto conmigo mismo, con el maravilloso ser que me habita y que es capaz, entre muchos otros prodigios, de fabular historias interesantes. Ése es el punto. Ésa es la clave. Recuperar el contacto con el ser íntimo, con el ser que participa de algún modo secreto de la chispa divina que recorre infatigablemente el Universo y lo anima, lo sostiene, le presta realidad bajo su aspecto de cáscara vacía.⁶⁸⁴

Escribir y publicar bajo el nombre de Mario Levrero (y no el de Jorge Varlotta) es presentado como una necesidad de reafirmación pública, como si a través de ese gesto demostrara su genuina existencia, su forma más auténtica de estar en el mundo: escribir literatura. Por tanto, para Levrero la literatura es una acción que dice ante los demás “éste soy”, a la vez que es también el medio a través del cual se puede alcanzar la construcción del yo integral, el que surge de la ascesis literaria.

6.4.2. Intratextualidad como vida y obra en “proceso”

Más allá de la continuidad que implica con respecto a “Diario de un canalla” el entender la escritura como una forma de autoconocimiento, *El discurso vacío* retoma

⁶⁸³ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 61.

⁶⁸⁴ *Ibid.* pp. 36-37.

algunos de los episodios desarrollados en los textos del exilio bonaerense, por lo que la intratextualidad va más allá de la concepción de la literatura o de los estilemas que se repiten e involucra aspectos específicos de la trama, que se ve ampliada y explicada a partir de la sinergia intertextual.

A su vez, si en el “Diario de un canalla” la convivencia con el pichón de gorrión le ayudó al protagonista a tomar conciencia de su soledad y de la necesidad de construir una pareja, en *El discurso vacío*, la vida familiar y la adaptación del yo a las conductas de los otros son vividas como instancias que ponen en conflicto la construcción de la personalidad a partir del hecho de que la continuidad psíquica se ve interrumpida por la interacción que exigen los demás miembros de la familia. En este sentido, el relato aparentemente vacío o intrascendente de las rutinas del perro servirá como catalizador de una nueva serie de problemas que lo afectan en su noción de sí mismo y, retomado el gesto de autoconocimiento, se abordarán algunos de los episodios bonaerenses desde su importancia como hitos en el comienzo del paulatino alejamiento que el yo ha experimentado con respecto a su sensibilidad más íntima.

Y ahora que lo he pensado y dicho, me viene a la mente una instancia de hace unos pocos años, cuando levanté un muro de defensas no de modo secreto y lento, sino en forma completamente deliberado [...] Me refiero al día preciso —5 de marzo de 1985— en que dejé mi viejo apartamento céntrico en Montevideo y subí al coche de unos amigos que me iba a llevar, definitivamente creía yo, en ese momento a vivir a Buenos Aires.⁶⁸⁵

El cambio de vida que supuso el viaje, la pérdida de su identidad construida hasta el momento son referidas en el apartado del 29 de noviembre como instancias en las que el sujeto reconoce el inicio de una dinámica de adaptación y supervivencia a las nuevas condiciones que, si bien le permitieron enfrentar la difícil situación, supusieron una especie de “anestesiamiento” de aquellas emociones que podían llegar a perjudicarlo. La historia del perro de la casa, en principio anodina, que emprenderá en *El discurso vacío*,

⁶⁸⁵ *Ibíd.* pp. 51-52.

le permitirá o, mejor dicho, lo obligará a abordar aquellos arduos momentos en que se “anestesió” para hacer el viaje a Buenos Aires: “No había tiempo para sentir dolor y opté por anestesiarme”.⁶⁸⁶ La estrategia para “bajar la cortina” y vivir en una dinámica de “psicosis controlada”⁶⁸⁷ fue una actitud de autocontrol no perceptible a nivel consciente: “No me lo decía con palabras sino con una acción mental indescriptible, que podría asimilarse con el cerrar conductos, desconectar cables, levantar barricadas ante la amenaza de cada sentimiento que pretendía formularse”.⁶⁸⁸ A su vez, esta dinámica de autocontrol y negación de los estratos más profundos del ser para adaptarse a las circunstancias adversas trasciende al antiguo viaje y se vincula con la operación que derivó en la escritura del manuscrito de *La novela luminosa*: “El año anterior me había preparado cuidadosamente para la muerte, y si la muerte clínica no había llegado, había llegado en cambio una muerte espiritual que, duro es decirlo, todavía perdura, y tal vez perdure hasta la muerte clínica, duro es de decir esto también”.⁶⁸⁹

Estas formas de anestesiar al yo que llevan a la muerte espiritual se extienden como problemas que angustian al sujeto y llegan desde el manuscrito de *La novela luminosa*, pasando por el “Diario de un canalla” y los “Apuntes bonaerenses”, hasta el propio momento de la escritura de *El discurso vacío*: donde los conflictos se centran en las exigencias de la vida familiar y donde la escritura, una vez más, será el medio a través del cual el protagonista intentará reencontrarse con su espiritualidad.

⁶⁸⁶ *Ibíd.* p. 52.

⁶⁸⁷ *Ídem.*

⁶⁸⁸ *Ibíd.* p. 53.

⁶⁸⁹ *Ídem.*

6.5. La autobiografía onírica

La novela se abre el 11 de marzo de 1990 con la narración de tres sueños y, a medida que avance el discurso, esta ventana a la simbología inconsciente irá desvelando su significación y su vinculación con los problemas diurnos que aquejan al narrador. Esta interacción entre el diario de lo cotidiano y la autobiografía onírica va construyendo la historia de la subjetividad que el narrador terminará por abordar a pesar de que estos temas lo distraigan de sus intenciones caligráficas. De este modo, la narración se bifurca en dos universos en apariencia distantes pero complementarios: el de la cotidianeidad y el de los sueños, donde la imaginería surrealista acapara el discurso con todo su poder alegórico. Esta combinación de la vigilia y lo onírico, universos igualmente reales en la concepción levreriana, construirán el relato integral del sujeto y posibilitarán, tanto a quien escribe como a quien lee, establecer asociaciones entre los símbolos del universo inconsciente y los eventos cotidianos. En este sentido, dice Helena Corbellini (siguiendo a Jung):

El hombre es un productor de símbolos, y es en los sueños donde surgen en forma espontánea e inconsciente. Cuando percibimos la realidad, hay también aspectos inconscientes. Permanecen como factores desconocidos hasta que nos damos cuenta de ellos 'en un momento de intuición o mediante un proceso de pensamiento profundo que conduce a una posterior comprensión de qué tiene que haber ocurrido... surgen del inconsciente como una especie de reflexión tardía. Entonces pueden aparecer en forma de sueño' [La cita de Corbellini remite a Carl Gustav Jung: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis Caralt, 1977, pp. 18-19.] La narrativa de Levrero despega y se despliega a partir de este sutil momento de intuición; las intuiciones son el motor del accionar narrativo, desarrollando en secuencias sin causalidad lógica, pero que conducen siempre a una reflexión comprensiva de la existencia (comprensiva porque comprende, pero también comprime —la ciñe a un sentido— y también compensadora, porque posterior a la cadena de aparentes fracasos y desalientos, surgirá, renacido, el deseo de vivir).⁶⁹⁰

Por tanto, para Levrero, la oportunidad de acceder a las dimensiones más profundas del ser a partir del sueño constituye, por sí misma, una dinámica de

⁶⁹⁰ Helena Corbellini: "Mario Levrero: las traiciones del soñante", en Jorge Ruffinelli (dir.): *Nuevo Texto Crítico... op. cit.* p. 77.

experimentación literaria en la que el yo puede bucear en su imaginación desprovisto de las ataduras que hacen de la literatura una actividad artística regulada por la técnica y la “invención de tramas” que se ajusten a expectativas de “entretenimiento”. Esta forma de exploración de la propia percepción y de la forma de estar en el mundo es para Levrero el inicio de toda experiencia artística y, en lo referido específicamente al sueño, constituye uno de los caudales imaginativos fundamentales en los cuales el sujeto ha de abreviar para encontrar su voz. Para Levrero, la idea de que el universo de los sueños es tan real como el mundo de la vigilia, tiene raíces junguianas⁶⁹¹ y parapsicológicas, donde el inconsciente se expresa y modifica la conducta y los estados de ánimo de modo tan real como un evento ocurrido en la vigilia: un pensamiento o un sueño que afecta al sujeto y le revela sensaciones hasta entonces ocultas es tan real como cambiar de trabajo o mudarse. La importancia del sueño como material literario y como comprensión de la forma de estar en el mundo es visible en muchas de las consignas de sus talleres literarios y ha determinado, por ejemplo, el cariz de los homenajes que se han realizado en su honor luego de su muerte.⁶⁹²

Tomando en cuenta esto, la novela se abre con nada menos que el relato de tres sueños. En el primero, el narrador es un fotógrafo que se encuentra en un lugar que se asemeja al vestíbulo de un hotel e intentar lograr un efecto de perspectiva con su cámara: hacer que dos mujeres, ubicadas en sendos lugares muy distantes entre sí, junten sus labios en un beso.⁶⁹³ En el segundo sueño, el narrador se encuentra en un inmenso ómnibus de dos pisos, va filmando el recorrido por la ciudad cuando, aterrado, descubre que las olas del mar superan la altura de los edificios y comienzan a inundarlo todo.⁶⁹⁴ Luego de despertar de la pesadilla apocalíptica con taquicardia, el narrador se vuelve a

⁶⁹¹ C. G. Jung: *El yo...* op. cit. p. 199-200.

⁶⁹² En el Anexo III de este trabajo, titulado “Por las moradas oníricas”, se ofrece un ejemplo de la dinámica levreriana de composición de un relato a partir de un sueño.

⁶⁹³ Mario Levrero: *El discurso...* op. cit. p. 15.

⁶⁹⁴ *Ídem.*

dormir y, en el nuevo sueño que comienza, un conejo cava galerías bajo la nieve, orientándose por la información que una paloma le transmite a través de algún medio de comunicación que en el sueño está dotado de absoluta lógica.⁶⁹⁵

Sin pretender “psicoanalizar” los sueños sino la utilización estética que de ellos hace Levrero, si se presta atención a la ubicación del primer sueño en un lugar de tránsito (un hotel), a la idea del colapso del mundo y a la búsqueda de un camino guiado por la presencia de las aves, se reconocen en estas escenas varios de los símbolos recurrentes de la literatura levreriana, símbolos que pueden ser rastreados tanto en las obras de su período kafkiano así como en sus textos autoficcionales. A medida que avance la novela, estas imágenes irán encontrando su vinculación con los episodios de la vida cotidiana: al igual que en “Diario de un canalla” los animales ofrecían una analogía con la vida del narrador, en *El discurso vacío* los sueños abrirán un segundo plano de significación que puede ser asociado a la vigilia, donde la sensación de tránsito o suspenso en la que vive el protagonista se produce a partir de las interrupciones que suscita la vida familiar (especialmente una mudanza que se impone determinándolo todo), el mundo que colapsa es el interior y donde la literatura se constituye en un búsqueda a tientas de la espiritualidad (guiada por las señales de las aves).

A modo de ejemplo, estas sensaciones serán explicitadas en el apartado del 15 de diciembre, cuando el narrador se define a sí mismo como un “hombre entre paréntesis” (de ahí la mención al título *Hombre en suspenso*, de Saul Bellow), prisionero de una interrupción provisoria que fragmenta tanto el discurso como la continuidad del yo. La indeterminación que impera sobre las rutinas de la “vigilia” es expresada a partir de una imagen que remite a los sueños comentados: “Es como ir a un hotel dos o tres días y quedarse meses y años, siempre con las cosas dentro de una valija

⁶⁹⁵ *Ídem.*

[...]”.⁶⁹⁶ Igualmente, la imagen del sueño en el ómnibus es recuperada para explicar las incertidumbres que le provoca el hecho de la mudanza: “Anoche soñé que vivía y dormía en un ómnibus interdepartamental, lo cual no es una mala imagen de mi inestabilidad, de la inseguridad que me provoca esta situación”.⁶⁹⁷

A la angustia que le produce la incertidumbre de la vida familiar que se asocia a estos sueños se suma también el contenido erótico sugerido por la “falsificación” del “beso de las mujeres” mediante un escorzo o juego de perspectiva hecho con la cámara: un truco que busca reunir a dos personas que están, quizás irremediablemente, distanciados. Esta alegoría onírica comenzará a revelar la tensión y el distanciamiento por los que atraviesa su relación de pareja. Asimismo, otra serie de símbolos o condensaciones oníricas, como el ensueño que tiene con su abuela rodeada de “montones de ratas muertas” cubiertas de sangre,⁶⁹⁸ anunciarán los profundos efectos que tiene en el narrador la enfermedad de su madre:

La figura de mi abuela, en el sueño, debe corresponder en la realidad a la de mi madre, ya que muchas veces, durante el período que permanecí cerca de mi madre en esos días, me encontré pensando en ella como en mi abuela, tanto ha llegado a parecerse mi madre a su madre al envejecer; es más, creo que en muy pocos momentos de esos días tuve una clara conciencia de estar junto a mi madre: sentía, con esa convicción profunda y espontánea que proviene de lo íntimo del ser, que ella era mi abuela.⁶⁹⁹

El deterioro y el envejecimiento serán temas recurrentes del diario de la vigilia,⁷⁰⁰ donde las consideraciones en torno al cuerpo son siempre negativas y este es visto por el protagonista como un problema e, incluso, como algo “ajeno”. A modo de ejemplo, uno de los tantos sueños eróticos que tiene el narrador se frustra debido al desagrado que le

⁶⁹⁶ *Ibíd.* pp. 75-76.

⁶⁹⁷ *Ibíd.* p. 121.

⁶⁹⁸ *Ibíd.* p. 21.

⁶⁹⁹ *Ibíd.* p. 21.

⁷⁰⁰ *Ibíd.* p. 58. El narrador hace especial hincapié en el deterioro del cuerpo durante la vejez y en la necesidad de atenderlo como otra de las obligaciones que limitan el tiempo del que dispone para la exploración espiritual.

produce su propio cuerpo.⁷⁰¹ Sin embargo, el tema de la enfermedad de la madre no es abordado directamente sino hacia el final de la novela, por lo que la asociación entre la toma de conciencia del propio envejecimiento a partir del deterioro de la madre solo es anticipado o sugerido por el discurso del Inconsciente, por la autobiografía onírica.

Otro de los elementos que permite asociar el universo onírico a las rutinas cotidianas tiene que ver con la semejanza que el narrador plantea entre los mecanismos del Inconsciente (para elaborar sueños y procesar su memoria) y el funcionamiento de las computadoras.⁷⁰² “Y la verdad es que el mundo de la computadora se parece mucho al mundo Inconsciente, con cantidad de elementos ocultos, con un lenguaje a desentrañar”.⁷⁰³ Porque más allá de esta nueva obsesión por la informática se constituya en uno de los clichés de la figura de escritor que construyen su obra de autoficción (en el caso de *El discurso vacío*, la programación en *Smart Logo*⁷⁰⁴ es una de las actividades en las que el individuo se evade maniáticamente), la idea de explorar ambas formas de almacenamiento de la información, de descubrir la trama detrás de las asociaciones de la memoria y el sueño, permite reconocer en la pasión por la computadora una forma de eludir la dolorosa tarea de adentrarse en el análisis de su Inconsciente:

Creo que la computadora viene a sustituir lo que en un tiempo fue mi Inconsciente como campo de investigación. En mi Inconsciente llegué a investigar tan lejos como pude, y el subproducto de esa investigación es la literatura que he escrito (aunque al mismo tiempo también la literatura oficiaba como instrumento de investigación, al menos en ciertas instancias).⁷⁰⁵

Cuando el discurso abandona al fin la autocensura, la imposición de tratar temas intrascendentes para no afectar la caligrafía, la escritura de autoconocimiento, la

⁷⁰¹ En uno de los sueños el protagonista se baña desnudo con una amiga en una bañera pero todo el erotismo desaparece en cuanto el agua comienza a descender ya que se avergüenzan de sus cuerpos. *Ibíd.* pp. 73-74.

⁷⁰² No es menor que una de las actividades en la que se pierde el narrador es intentar programar a la computadora para que emita un sonido similar al gorjeo de los pájaros. *Ibíd.* p. 24.

⁷⁰³ *Ibíd.* p. 31.

⁷⁰⁴ *Ibíd.* p. 54.

⁷⁰⁵ *Ibíd.* p. 31.

literaria, comienza a abordar en forma paulatina esas señales que le dirige el Inconsciente a través de los sueños: “La más importante de todas, por lo menos a mis ojos, es la casi subterránea tarea, a medias onírica, a media vigilia, de intentar el resurgimiento de mi capacidad imaginativa y, consecuentemente, mi literatura”.⁷⁰⁶

Llegados a este punto, la absoluta primacía de los conflictos familiares que llenan el diario “diurno” comenzará a trasladarse también a los sueños. Por ejemplo, el sueño en el que un extranjero le dice al narrador que estuvo enfermo o preso durante “dos o veinte años”, y que piensa apostar al número 200, al mismo tiempo que anuncian este número como ganador por la radio. En el sueño, el narrador intenta contar esta anécdota pero no puede ya que constantemente la gente lo interrumpe o se aburre de lo que él está diciendo,⁷⁰⁷ es decir, los dos temores que lo aquejan a lo largo de la escritura de la novela: las interrupciones y la posibilidad de aburrir al lector. La frustración sexual y el desencuentro que se expresa en el sueño en que desprecia a una joven en un mercado o el sueño en que un matrimonio lleva a una niña en un tractor⁷⁰⁸ le generan una gran angustia que comienza a traducirse en la sensación de distanciamiento que siente con respecto a su pareja y en el peligro que percibe en la situación familiar que lo desborda.

Asimismo, la precariedad que experimenta en su universo familiar se expresa en un sueño en el que una familia vive en una casa en un tronco de árbol; la casa está débilmente ligada por gomas y una de esas gomas se descubre como una serpiente que lo desafía y que, luego, vuelve a transfigurarse en otro animal: un lobo, vestido como él, al que debe apuñalar: “(Ahora que lo revivo en la imaginación, veo que yo apunto hacia el lado derecho del lobo; sería mi lado izquierdo en el espejo, dato que me parece muy significativo).⁷⁰⁹ Sin embargo, en el sueño, al protagonista le fallan las fuerzas para

⁷⁰⁶ *Ibíd.* p. 34.

⁷⁰⁷ *Ibíd.* p. 70.

⁷⁰⁸ *Ibíd.* p. 71.

⁷⁰⁹ *Ibíd.* p. 72.

realizar la acción y se da por vencido, resignándose a dejarse matar. El sueño finaliza con una mujer que le dice que no es necesario que se deje matar, por lo que él se avergüenza de haberse rendido.⁷¹⁰ La sensación de encontrarse en un endeble mundo sujetado precariamente con “gomas” y el sentimiento de vergüenza por no estar dispuesto a dar una lucha por su vida comenzarán a perfilarse como las pautas anímicas de la vigilia, donde las exigencias del mundo exterior se le imponen más allá de su voluntad y la presencia “dominante” de su mujer parece avasallar todo.

En este sentido, la opresión que a juicio del narrador ejerce su mujer, las personalidades contrapuestas de ambos y la caracterización de su esposa como fuerza coercitiva se manifiestan en los sueños a través de una serie de imágenes vinculadas a la insatisfacción erótica y a la presencia de personajes cuyo poder somete la voluntad del narrador. A modo de ejemplo, anticipando lo que analizaremos más adelante, se puede considerar el ejercicio caligráfico del 4 de diciembre, en el que el narrador explica que su personalidad y la de su pareja son “personalidades distintas, casi opuestas”.⁷¹¹ Como si se tratara de una síntesis de los procedimientos empleados para llevar adelante la novela (¿acaso también una pauta de lectura?), el narrador dice de sí mismo: “mi modo de realizar acciones tiene algo zen; las cosas deben realizarse cuando las cosas están maduras para su realización, y ese momento es algo que debo sentir surgiendo en mi interior”.⁷¹² Por su parte, su pareja: “tiene la modalidad opuesta, yo diría de ‘falta de respeto por las cosas’”.⁷¹³ Mientras que para Alicia es suficiente con la sola “fuerza de voluntad” para realizar las acciones, “independiente de las circunstancias”,⁷¹⁴ para el

⁷¹⁰ *Ibíd.* p. 73.

⁷¹¹ *Ibíd.* p. 59.

⁷¹² *Ídem.*

⁷¹³ *Ibíd.* p. 60.

⁷¹⁴ *Ídem.*

narrador el vínculo entre el mundo y el yo debe surgir de una lenta aproximación que permita el desarrollo de las actividades.⁷¹⁵

Si bien apelar a la fuerza de voluntad y el autocontrol puede ser un procedimiento muy eficaz a la hora de concretar objetivos inmediatos, la falta de diálogo entre la realidad y el sujeto, la ausencia de una asimilación paulatina que permita estar y actuar en el mundo “tiene un alto precio espiritual”.⁷¹⁶ Él mismo ha sabido aplicar esta modalidad de conducta cuando las circunstancias lo exigían (por ejemplo, durante el período vivido en Buenos Aires), pero asumir al igual que Alicia la “militarización del ser”⁷¹⁷ como modo de vida “no es bueno para el espíritu”.⁷¹⁸

Como veremos al analizar el “diario diurno”, los vaivenes de la pareja coinciden con las imágenes que lentamente se van describiendo a nivel onírico, sueños en los que el protagonista tiene retrocesos a su infancia y se siente dominado por sus padres. Así, por ejemplo, ocurre en el sueño en el que intenta escapar de la policía montando en bicicleta, pero su padre se lo impide ya que quiere vender las bicicletas.⁷¹⁹ Cuando el narrador se aproxima a una explicación de este sueño es interrumpido por Juan Ignacio, por lo que el discurso se retoma en la descripción de los motivos de la interrupción. Sin embargo, la necesidad de recuperar lo que se pretendía contar queda plasmado cuando el sueño de la fuga en bicicleta es resuelto en unas breves líneas que cierran el ejercicio: “Las bicicletas eran mías, y me angustiaba que mis padres, las fueran a vender”.⁷²⁰

Esta sensación de estar subordinado a la voluntad de otros como si fuera un niño, es ampliada, hiperbólicamente y con un humor, a partir del sueño del 14 de diciembre, donde el narrador nada en un río mientras tiene la consciencia de que Stalin está en el

⁷¹⁵ Volveremos sobre esta idea al final de este capítulo al abordar la noción del vínculo entre el sujeto y la realidad que Levrero desarrolla específicamente en esta novela, pero que recorre toda su obra.

⁷¹⁶ *Ibid.* p. 60.

⁷¹⁷ *Ídem.*

⁷¹⁸ *Ibid.* p. 61.

⁷¹⁹ *Ibid.* p. 39.

⁷²⁰ *Ibid.* p. 40.

poder: “Todavía no aparecía públicamente como una figura maligna, pero yo sabía que no podía esperar nada bueno de él”.⁷²¹ La idea de la independencia, de la falta de libertad, finalmente es asociada a la situación que vive con su pareja: “Debo seguir profundizando la idea de independencia, lo cual puede, según se den las cosas, favorecer una separación o consolidar la pareja”.⁷²² Una vez más, el Inconsciente será el que a través de un lapsus (“el Inconsciente me obsequió un lapsus”,⁷²³) le dé la clave de los sentimientos que no termina de asumir. Mientras el protagonista recuerda a unas personas del pasado, se dice a sí mismo: “pero Alicia no conoce a esa persona”.⁷²⁴ Cuando reconsidera el tiempo en que conoció a esas personas, durante la juventud y antes de comenzar su relación con Alicia, el narrador descubre el motivo de su confusión: “Advertí en ese momento que la imagen de Alicia, o mejor dicho la percepción interior que yo tengo de Alicia, había sido sustituida por la de mi madre.”⁷²⁵ De este modo, la imagen de mujer dominante que le atribuye a su pareja completa su percepción de sentirse como un niño dominado por la voluntad de sus mayores. Esto también tiene consecuencias a nivel sensual, ya que los sueños de contenido erótico quedaran pautados por la ambivalencia de la atracción y el rechazo o la frustración.

Así, por ejemplo, son descritos los sueños eróticos que tiene con mujeres odiosas,⁷²⁶ pesadillas de las que no puede despertar y que en principio le ocultan las razones que hay detrás de esa fusión entre el erotismo y el rechazo. Al igual que ocurre con algunos dispositivos informáticos, el narrador detectará que sus dificultades para encontrar explicación en los sueños o simplemente recordarlos se asocia a una

⁷²¹ *Ibíd.* p. 74.

⁷²² *Ibíd.* p. 84.

⁷²³ *Ídem.*

⁷²⁴ *Ídem.*

⁷²⁵ *Ídem.*

⁷²⁶ *Ibíd.* p. 87.

“musiquita [que] tiene su origen en un mecanismo de borrado de los sueños”.⁷²⁷ El mecanismo de borrado se debe en parte a la disputa entre los impulsos del Inconsciente, que pretende hacer aflorar su malestar, y la necesidad consciente de protegerse de esas revelaciones que pueden acarrear dolorosas consecuencias para su vida: “Mucho me temo que se trate de una conciencia dividida: yo, por un lado, que quiero recobrar el sueño y yo, por otro, que no quiero hacerme cargo de él”.⁷²⁸

Pero este sujeto dividido en dos terminará por fusionarse a través de la escritura, desplazando el “mecanismo de borrado” y posibilitando el recuerdo de los sueños desde la literatura terapéutica: “Ahora me viene abruptamente el recuerdo de un sueño que sí pude conservar en la memoria, al menos parcialmente; y tal vez ese sueño exprese este problema”.⁷²⁹ Es así que “el problema” de la autocensura consciente de sus emociones, como forma de someter su voluntad a la de su pareja y a las obligaciones de la vida diaria es explicado entonces a partir de un sueño en el que camina por la calle junto con un hombre simpático y protector. Sin embargo, luego de reflexionar un poco más sobre el sueño, el narrador se da cuenta de que ese hombre es en realidad un policía que lo ha capturado y lo acompaña a hacer un trámite a la comisaría.⁷³⁰

Una vez más, el narrador ha despertado las fuerzas inconscientes a través de la escritura y estas le revelan que a pesar de lo que se diga conscientemente (sobre la conveniencia de someter su voluntad a los reclamos del mundo exterior) esta práctica conlleva agudas consecuencias psíquicas. Al igual que “Diario de un canalla” la indagación escritural permitió que su Inconsciente lo confrontara con su soledad y su enajenación, en *El discurso vacío* las excusas que resguardan la vida cotidiana comienzan a resquebrajarse. De hecho. Ambas situaciones son tan agobiantes que el

⁷²⁷ *Ibíd.* p. 95.

⁷²⁸ *Ibíd.* pp. 95-96.

⁷²⁹ *Ibíd.* p. 96.

⁷³⁰ *Ibíd.* pp. 96-97.

narrador establece la analogía a partir de una secuencia serial de sueños relacionados con la sensación de marginación: “El primero fue en Buenos Aires, los demás, dos o tres más, aquí en Colonia. Creo que todos ellos refieren, entre otras cosas por supuesto, al hecho real de vivir entre extraños, como en un exilio”.⁷³¹

Desde aquí en adelante, el narrador ya no podrá censurar las emociones que afloran durante la escritura y verá cómo en el discurso de lo cotidiano, igual que en “Diario de un canalla”, se desmoronarán uno a uno los clichés y las propias mentiras que día a día construye para sentirse a gusto con su entorno. Esta decisión de confrontar sus emociones derivará en una narración ininterrumpida (finalmente) en la que las hojas se acumulen una tras otra en la narración de los sueños.⁷³²

A esta sensación de marginalidad se suma el sueño registrado en el apartado del 9 de enero, cuando un nuevo sueño erótico irrumpe en el discurso: el narrador está en una cama con Alicia y otra mujer cuando se produce una interrupción que destruye todo el clima sensual. A pesar de su frustración, a su pareja no le parece importante tener que postergar el juego erótico para atender las tareas que la reclaman.⁷³³ Asumida la soledad y la distancia, un último sueño parece señalarle el camino a seguir: el narrador intenta alejarse de un edificio pero está unido a él por un cordón que se pierde en el interior de la construcción mientras un niño lo sostiene entre sus manos; cuando el narrador tira del cordón para romperlo, el niño que sostenía el cordón pierde una mano.⁷³⁴

Desarrollados aquí de manera conjunta a efectos del análisis, estos episodios oníricos que ingresan en el texto ostentan una serie de coincidencias y reiteraciones simbólicas que plasman los sentimientos que el narrador no puede afrontar conscientemente: la incertidumbre de encontrarse en una situación de cambio, en

⁷³¹ *Ibíd.* p. 100.

⁷³² Aquí interviene una nueva marca pragmática ya que, entre paréntesis, se va enumerando la cantidad de hojas que son necesarias para describir los sueños. *Ibíd.* p. 100.

⁷³³ *Ibíd.* p. 106.

⁷³⁴ *Ibíd.* pp. 106-107.

tránsito de un lugar a otro; la destrucción de un mundo conocido; la insatisfacción erótica y la frustración; el sentimiento de encontrarse solo entre desconocidos; la presencia de figuras de poder y censura que lo hacen sentirse como un niño.

La progresiva aparición de estas escenas, de modo supuestamente inconexo con el diario de la vigilia y los ejercicios caligráficos, así como el rechazo del narrador a abordar su significación, reservarán todo el poder revelador de estos sueños para las etapas finales de la novela: por lo menos, en lo tocante a la interpretación de su significado por parte del narrador ya que, como vimos, asume que “otro tipo de lector” pueda estar percibiendo los significados ocultos del discurso, en apariencia, “vacío”.

6.6. El vacío del discurso: una historia de perros y gatos

La idea del vacío del contenido, de la anulación de lo “literario”, tiene la consecuencia inmediata de que el formato discursivo se invista de las modulaciones del discurso documental, del mero registro de eventos. Muy pronto, el narrador descubre que es imposible hablar de nada, o siquiera hablar del propio discurso, ya que esto es igualmente contraproducente en tanto el aburrimiento (del narrador y, según él mismo, también del lector) puede hacer fracasar toda la experiencia. En este punto, el discurso en presente, se plantea como una acción basada en la improvisación: “Esperemos. Distraigamos la atención. Como es difícil hablar de nada, lo más conveniente es distraer la atención del discurso rellenándolo con asuntos triviales”.⁷³⁵ Pero lo trivial es el cambio que supone pasar de la soledad que se expresaba en “Diario del canalla” al

⁷³⁵ *Ibíd.* p. 44.

agobio por la vida en familia: “La mayor parte de mi vida he vivido solo y sin interrupciones [...] Ahora vivo con una mujer, un niño, un perro y un gato”.⁷³⁶

Siendo su pareja y el niño Juan Ignacio los responsables de las permanentes interrupciones (“mejor no hablar más de ellos”, parece decir el narrador) entra en el texto la historia del perro como modo de no perder la concentración en temas enojosos. Aquí se pone en funcionamiento una dinámica de asimilación de los modos alternativos de la percepción animal que, al igual que en los textos bonaerenses, llevan al narrador a explorar el mundo de una manera diferente a la habitual, lo que supone, una vez más, una reubicación sensible que estimulará la dimensión de su Inconsciente.

Es así que la observación de las conductas del perro Pongo deriva en un relato que se construye a partir de la sinestesia, donde la primacía del olfato por encima del tacto⁷³⁷ permite entender el mundo a partir de los rastros y aromas que narran el pasado.⁷³⁸ Esta alteración de los sentidos no es menor, ya que a partir de la ya citada referencia a la Alegoría de la caverna de Platón se cuestiona el arbitrario conocimiento de la realidad material al que puede acceder el hombre a través de sus “rudimentarios” sentidos; mientras que en cambio, el “mundo inteligible”, solo es accesible a través de la razón. Como veremos en el apartado dedicado a su cosmovisión parapsicológica, para Levrero la realidad no puede ser construida exclusivamente a partir de los sentidos sino que surge de la asimilación del mundo desde toda la “dimensionalidad” del ser (no solo a través de la razón). Es así que la historia del perro Pongo poco a poco (“Esperemos. Distraigamos la atención”) funcionará como catalizador de la serie de hallazgos que el narrador realizará sobre sí mismo y el mundo:

⁷³⁶ *Ibíd.* p. 45.

⁷³⁷ *Ibíd.* pp. 46-47.

⁷³⁸ Por ejemplo, la escena en que el protagonista alimenta al gato es reconstruida olfativamente por el perro momentos después, deteniéndose más tiempo en los lugares en que ellos se demoraron o siguiendo puntualmente cada paso que dieron ambos en torno a la comida: “El perro siguió con total exactitud todos nuestros movimientos”, *ibíd.* p. 57.

No me olvido sin embargo de mis objetivos; tal vez, pienso, este aburrimiento sea necesario para capturar de pronto, en un asalto sorpresivo, a los verdaderos contenidos que sigo esperando encontrar. No sé. O, tal vez, para continuar escribiendo deba hacer una pausa y esperar un golpe de inspiración.⁷³⁹

Como en “Diario de un canalla”, el universo animal sirve como simbología de su propia situación así como también se configura en el medio a través del cual se expresa el Espíritu. Y todo esto surge del intento de comprensión de las conductas del animal y de la interacción desde el “devenir animal”.⁷⁴⁰

A nivel simbólico, la analogía entre la situación del perro y la del narrador se sugiere muy pronto en la historia. En un comienzo, se muestra cómo el perro ladra y corre desesperado como un prisionero⁷⁴¹ hasta que interviene el protagonista. Entre las decisiones que toma el narrador para solucionar este problema están desplazar la casa del perro a un patio interior⁷⁴² y abrir un hueco en el tejido para que tenga la oportunidad de “conquistar su libertad” —y no dársela simplemente—. ⁷⁴³ Muy pronto, la posibilidad de que todo esto tenga un significado sobre su propia situación en la casa comienza a ser manejada con un “contraproducente” interés: “El discurso, pues, se fue llenando con la historia del perro; ya que muy bien esos contenidos pueden ser, como todas las cosas, tomados como símbolos de otras cosas, más profundas; pienso que, en verdad, un discurso —salvo un discurso político—, un discurso cualquiera, encarado con honestidad, pueda presentar contenidos falsos”.⁷⁴⁴ Y la posible interpretación de la historia del perro que se plantea el narrador es que el hueco que ha abierto en el tejido puede entenderse como el hueco psíquico que busca abrir su Inconsciente para

⁷³⁹ *Ibíd.* p. 78.

⁷⁴⁰ “[...] yo me transformé en *el que le da de comer*, personaje que para los perros es muy importante, digno del mayor respeto y admiración —o al menos eso dicen; a mí me da la impresión de que el perro me considera más bien un empleado suyo, y a veces incluso me mira como tratando de evaluar mi real utilidad”, *ibíd.* p. 48.

⁷⁴¹ Las confusas nociones que maneja el narrador sobre el “celo” del perro (un macho) se prestan a elucubraciones que rondan lo humorístico pero que apelan constantemente a rastrear las motivaciones de la desesperación del animal. *Ibíd.* pp. 56 y 79.

⁷⁴² *Ibíd.* p. 48.

⁷⁴³ *Ibíd.* p. 49.

⁷⁴⁴ *Ibíd.* pp. 50-51.

manifestarse a través del “muro” de enajenación levantado por él mismo.⁷⁴⁵ Como veremos, la narración de estos eventos triviales contribuye a derrumbar la modalidad de “psicosis voluntaria”⁷⁴⁶ en la que ha ingresado en los últimos años para no tener que abordar temas perturbadores.

Asimismo, la forma de vigilar el espacio por el que se mueve el perro se corresponde con la obsesión del protagonista por regular la entrada y salida de los integrantes de la familia a través de los “portales” de comunicación que él determina, intentando controlarlo todo a partir de la diagramación de horarios de interacción- soledad, o apropiándose de espacios de la casa que le permitan “fortificar” su identidad frente a la perniciosa influencia exterior.

Pero para que se produzcan todos estos hallazgos el narrador y el lector deberán transitar primero por una serie de episodios en los que la necesidad de abordar la historia del animal se va volviendo más acuciante (“Hoy se me impone con fuerza [...] el tema del perro”⁷⁴⁷), como si ocultaran un significado secreto. Al igual que en “Diario de un canalla”, sin embargo, la lectura de las señales del Espíritu o las interpretaciones de una analogía personal en base al entorno animal está estrechamente ligada con el humor. Es más, esta exploración espiritual que emprende Levrero se sustenta en una historia que es más propia de un “dibujo animado” que de una tradición mística: la interacción entre un perro y un gato.

De hecho, las prosopopeyas a través de las cuales Levrero indaga en las formas de comprender el mundo por parte de los animales, en este caso, son ofrecidas desde un repertorio netamente caricaturesco y humorístico. Por ejemplo, a partir de una de las tantas disputas entre perro y gato, luego de que el perro aparece con un ojo herido

⁷⁴⁵ *Ibíd.* p. 51.

⁷⁴⁶ *Ibíd.* p. 55.

⁷⁴⁷ *Ibíd.* p. 76.

asemejando el “vivo retrato de Sartre”,⁷⁴⁸ el narrador se detiene en comentar cómo, a partir de la llegada del gato, ambos animales comenzaron una competencia para ganarse su preferencia. En este sentido, el narrador especula en torno al motivo de las repentinas demostraciones de cariño del perro: “En el momento en que yo lo acariciaba y le daba unos golpecitos en el lomo, el perro volvía la cabeza, con los ojos entornados, y miraba al gato con displicente arrogancia”.⁷⁴⁹ Asimismo, la llegada del gato no estuvo exenta de confusiones y malentendidos: “Por ese tiempo, el gato, para nosotros, todavía era ‘la gata’. Era más: una gata embarazada”.⁷⁵⁰ La responsabilidad del error de ese “nosotros” en el reconocimiento de “la gata” en seguida es atribuida a su pareja que, dice irónicamente el narrador, no solo es médica sino “experta en gatos”.⁷⁵¹ Esta ironía pronto es enlazada con otras que van presentando cómo sus opiniones quedan sometidas a las de su pareja, incluso a pesar de ciertas “evidencias”:

[...] yo tenía la visión bastante clara de unas pequeñas masas redondeadas que asomaban entre las patas traseras, por debajo del orificio anal; pero como lego en Medicina y en materia de gatos respeté durante mucho tiempo el dictamen de mi mujer y seguí prestándole a la gata embarazada todo el respeto que su condición femenina y de madre merecía.⁷⁵²

El desenlace, una vez más, cumple con la estructuración humorística en la que se contradicen las hipótesis iniciales a partir de un elemento sugerido paralelamente en el desarrollo de la historia. Una contradicción de las expectativas que, además, es acompañada de un claro cambio de tono: “Después también mi mujer descubrió ese asunto de las bolas y entonces se estableció definitivamente su sexo”.⁷⁵³

Al igual que en los textos bonaerenses, en *El discurso vacío* la búsqueda de la espiritualidad y el reencuentro con el yo integral partirá de la observación del entorno

⁷⁴⁸ *Ibíd.* p. 87.

⁷⁴⁹ *Ibíd.* p. 90.

⁷⁵⁰ *Ídem.*

⁷⁵¹ *Ídem.*

⁷⁵² *Ibíd.* p. 91

⁷⁵³ *Ídem.*

más inmediato, del ejercicio de nuevas formas de percepción que encontrarán en lo cotidiano las señales del Espíritu. Y todo esto en perfecta consonancia, una vez más, con el discurso humorístico. Antes de ingresar en las revelaciones definitivas que se planteará el narrador a partir de la escritura, resta comentar ese “inocuo” ámbito cotidiano en el que se realiza la ascesis literaria: el universo familiar.

6.7. Psicopatologías de la vida familiar

Narrar lo cotidiano como forma de garantizar la buena práctica de los ejercicios caligráficos ubica al lector ante el aprieto de enfrentarse a una historia no solo “aburrida” sino que entre sus prerrogativas incluye la intención del narrador de no abordar ningún tema —o de abandonarlo si este llegase a alterar la correcta ejecución de la terapia grafológica—. Es decir, el lector se enfrenta a un discurso que promete no contarle nada. Sin embargo, la cotidiana vida familiar se irá imponiendo primero como interrupción que impide la terapia y luego como asunto mismo de la terapia.

¿Pero cuáles son los nodos “argumentales” de esta vida? Poca cosa: las interrupciones del niño de la familia, Juan Ignacio; las molestias exteriores que llegan en “forma de señora pequeña y nerviosa”⁷⁵⁴ (Alicia); o la posibilidad de invasión que representa la presencia de una empleada doméstica;⁷⁵⁵ o cuando no hay ninguna empleada que cumpla las tareas,⁷⁵⁶ como ocurre al renunciar Antonieta, la absorbente dinámica de tareas del hogar que se instala.⁷⁵⁷

⁷⁵⁴ *Ibíd.* p. 19.

⁷⁵⁵ Porque, por un lado, “una casa con servidumbre es una casa tomada”. *Ibíd.* p. 119.

⁷⁵⁶ Porque, por otro lado, la ausencia de alguien que cumpla con las tareas domésticas determina las agobiantes rutinas diarias, generándole al narrador una nueva forma de incomodidad. *Ibíd.* p. 125.

⁷⁵⁷ La pequeña crisis que genera la renuncia de la empleada, por ejemplo, es ironizada a partir de la parodia de la ansiedad que este episodio le produce a su pareja: “En fin, espero que el tiempo, que todo sabe cubrirlo con un manto de olvido, vaya poco a poco limando el dolor de esta enorme pérdida, aunque bien es sabido que no hay en este mundo ser nacido de mujer que pueda compararse a la buena, eficaz, sumisa, taciturna, inefable Antonieta”. *Ibíd.* p. 29.

En apariencia, un niño que busca llamar la atención y molestar, acostumbrado a ser el centro del “primitivo grupo familiar”⁷⁵⁸ y una pareja que es “tremendamente celosa de” la “soledad” del narrador, y que le impide concentrarse ya que le gusta “desparramar” sus “jugos cerebrales en todas direcciones”,⁷⁵⁹ son los coprotagonistas de los nodos argumentales de esta historia que navega entre lo “inocuo” y lo humorístico—casi como una comedia al estilo de *My life and hard times*, de James Thurber—. Sin embargo, este tratamiento de lo cotidiano esconde una nueva forma de “legitimidad”:

En el discurso, el hombre ordinario es el punto de unión entre el hombre sabio y el hombre común, el retorno del otro (todos y nadie) al sitio que tan cuidadosamente se había distinguido de esto. Una vez más, traza el desbordamiento de la especialidad mediante la banalidad, y la reconducción del conocimiento a su presupuesto general: de cuestiones serias no sé nada. Soy como todo el mundo.⁷⁶⁰

La “estrategia” de apelar a la banalidad por parte del narrador, al tiempo que se ubica en un lugar discursivo cuya autoridad es la del “hombre sin atributos”⁷⁶¹—no un filósofo, no un especialista— reconquista paradójicamente para la literatura la posibilidad de referir un “conocimiento” sobre la realidad.

El “quien sea” o el “todo el mundo” es un lugar común, un *topos* filosófico. Este personaje general (todos y nadie) tiene como papel expresar una relación universal de las producciones escriturarias ilusorias y demenciales con la muerte, ley del otro. Se lleva a la escena la definición misma de la literatura como mundo y del mundo como literatura. Y si no está representado ahí, el hombre ordinario ofrece en representación el texto mismo, en el texto y por medio del texto, y acredita además el carácter universal del lugar particular donde se contiene el discurso demencial de una sensatez sabia. Es al mismo tiempo la pesadilla o el sueño filosófico de la ironía humanística y la referencia aparente (una historia común)

⁷⁵⁸ *Ibid.* p. 22.

⁷⁵⁹ *Ibid.* p. 25.

⁷⁶⁰ Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano. Las artes del hacer I*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 8.

⁷⁶¹ Jugando con el título de la obra de Robert Musil, Michel de Certeau aborda la sustitución del “héroe trágico” por el “hombre común” no solo a nivel literario, sino como objeto de estudio de las propias ciencias humanísticas. Y este nuevo centro paradigmático va más allá de los estudios de la microhistoria o el énfasis analítico puesto sobre lo subjetivo, se manifiesta en los propios abordajes “cotidianos” que las ciencias desarrollan para indagar en las características del “hombre común”. *Ibid.* p. 8. Uno de los ejemplos que ofrece Michel de Certeau de estas pueriles tentativas de análisis de lo cotidiano son los estudios de Sigmund Freud (que desarrollamos previamente al referirnos a su “Psicopatología del lo cotidiano”).

que vuelve creíble una escritura capaz de hacer a “todo el mundo” contar su infelicidad irrisoria.⁷⁶²

Es decir, la “sensatez demencial” —una paradoja que define con precisión la “rara” lucidez de Levrero— de este narrador que recurre a lo cotidiano y al humor le permite indagar —también paradójicamente— en los matices de su infelicidad y su angustia. Porque ante la perspectiva de la nada o el “aburrimiento”, el lector se encuentra con que el texto prodiga un conjunto de instancias humorísticas desde diversas estrategias pragmáticas. ¿Pero es este el significado que finalmente desvelará el texto, incluso a expensas del desconocimiento del propio narrador? Como en “Diario de un canalla” y “Apuntes bonaerenses”, este entramado humorístico esconde a su vez circunstancias vinculadas con la intimidad que, expuestas en forma directa, podrían inscribirse en lo trágico o, peor aún, en lo melodramático. Porque el conjunto de episodios desarrollados a partir de la dinámica de opuestos que surge entre el narrador y su pareja, un formato de narración que se repite abundantemente en sus *Irrupciones* publicadas en prensa,⁷⁶³ así como la interacción con Juan Ignacio, que plantea situaciones de extrañamiento en las que narrador intenta descubrir la “lógica” detrás de las conductas infantiles de manera semejante a cuando pretende interpretar el proceder

⁷⁶² *Ibíd.* p. 6.

⁷⁶³ Al estilo de James Thurber, Levrero utiliza su relación con Alicia como disparador de situaciones humorísticas que se originan a partir de sus diferentes maneras de interactuar con el mundo. Un breve ejemplo, que se aúna con varios de los episodios en los que la reflexión en torno al lenguaje suscita en Levrero la irrupción de información inconsciente, tiene que ver con las diferentes lecturas que ambos hacen de un texto: “Dejan en casa un papel impreso del Sindicato Médico del Uruguay. Dice, entre otras cosas, textualmente incluso el subrayado: ‘El cobrador estará de guardia con sus recibos en nuestras oficinas todos los viernes de 15:30 a 16:30, de ser feriado el primer día hábil siguiente’ Cuanto más trato de entender que quiere decir, más confundido me siento. ¿Por qué de guardia los viernes solo si es feriado el primer día hábil siguiente? ¿El primer día hábil siguiente a qué? [...] Como hago a menudo, le pedí a mi mujer que me diera su opinión; ella es una lectora muy inteligente y con un agudo sentido crítico [...] [M. L.] —Fíjate que es absurdo hablar de “todos los viernes” cuando solamente se trata de tres viernes al año.

[Alicia] —¿Cómo tres viernes al año?

[M. L.] —Claro. Dice que el cobrador va a estar “todos los viernes” siempre que sea feriado el día hábil siguiente, o sea el lunes; como lunes feriados en el año hay tres...

[Alicia] —Pero no dice eso —dijo, mirándome con espanto, como cayendo súbitamente en la cuenta de que yo era un monstruo [...] Sí, mi mujer tiene razón. Como en esas figuras ambiguas, que muestran un jarrón pero en las que después de un rato uno puede ver una pareja besándose, tal vez después de un siglo yo hubiera llegado a entender lo que se quiso decir. Es que las mujeres son prácticas”, Mario Levrero: *Irrupciones... op. cit.* pp. 103-105.

de los animales,⁷⁶⁴ derivan en una dinámica de “diversión” que el narrador se encarga de referir con ironía: “en esta casa no se privan de ningún recurso para entretenerme o divertirme (aunque yo no lo desee)”;⁷⁶⁵ o a través de la hipérbole humorística: “Continúo después de una interrupción (hecho nada infrecuente en esta casa) (y una de las razones para no conseguir aflojarme en profundidad). Ahora, otra interrupción. Vivir en esta casa no es exactamente como vivir en un convento junto a monjes que han hecho voto de silencio”.⁷⁶⁶

Pero, al mismo tiempo, el discurso comienza a revelar la incapacidad del narrador para atender a las necesidades del otro y su percepción de las imposiciones exteriores como una invasión que le impiden centrarse. Y es así que de la imposibilidad de escribir debido a las interrupciones, por ejemplo, se pasará al cuestionamiento de su relación de pareja.

He descubierto que el sistema de interrupciones que gobiernan esta casa provienen del hecho de que Alicia es un ser fractal (ver Mandelbrot), con un patrón fractal de conducta. Y como ella domina el curso de los acontecimientos en la familia, todo nuestro transcurrir es fractal, como un cristal de nieve. La fractalidad psíquica debe corresponderse si duda con alguna fractura psíquica.⁷⁶⁷

La idea de asociar el sistema de interrupciones a la conducta de su pareja a partir del concepto de fractalidad⁷⁶⁸ supone que las infinitas derivaciones de los eventos que le toca vivir tienen siempre el mismo sesgo: la personalidad de Alicia. Es decir, la identidad psíquica del conjunto familiar es la que le da su pareja: de modo global, la

⁷⁶⁴ “[El perro Pongo] Cada vez exploraba más, aprendiendo. Más que Ignacio”, Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 77; “[Juan Ignacio] Sigue siendo como un animalito que no conociera ninguna regla moral y actuara permanentemente de acuerdo con sus impulsos y con lo que cree que es su propia conveniencia”, Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 117.

⁷⁶⁵ *Ibíd.* p. 40.

⁷⁶⁶ *Ibíd.* p. 137.

⁷⁶⁷ *Ibíd.* p. 30.

⁷⁶⁸ Benoît Mandelbrot (1924-2010) fue un matemático que contrapuso la geometría fractal de la naturaleza (atendiendo a la forma de las grietas, las nubes, las cortezas de los árboles o los relámpagos) a la geometría euclidiana. Los fractales del denominado “Conjunto de Mandelbrot” se caracterizan por ser “semejantes a sí mismos”, es decir, cuando se realiza un acercamiento a un sector del conjunto se percibe que este presenta la misma forma que tiene la totalidad del conjunto: una especie de *myse en abyme* geométrico, donde la misma figura puede verse infinitamente dentro de sí misma. Benoît Mandelbrot: *The Fractal Geometry of Nature*, New York, W. H. Freeman & Company, 1983.

familia tiene la “forma” psíquica de Alicia; de modo particular, cada uno de los integrantes de la familia y cada una de las acciones que emprenden tienen, a su vez, la “forma” psíquica de Alicia. Como veremos más adelante, para el narrador, la identidad del yo solo puede manifestarse si logra imponer su interioridad a la interioridad de los demás miembros de la familia (para construir una identidad dentro de la familia, debe “destruir” la identidad familiar). A partir de esta especie de “caída en abismo” en el psiquismo de su pareja que lo controla todo infinitamente, de verse arrastrado por esta corriente que todo lo determina en la “locura” que lo circunda, el narrador toma conciencia de la serie de obstáculos que debe atravesar para poder acceder a su yo:

Las cosas no marchan bien. Tengo la impresión de que todo en mí y a mi alrededor se desorganiza con demasiada facilidad. Si bien es cierto que debería ser más fuerte y no dejarme arrastrar por la locura del entorno, también es cierto que estoy acostumbrado a entornos más controlados por mí.⁷⁶⁹

Por tanto, al igual que en su estancia en Buenos Aires, donde a través del mecanismo de la “psicosis controlada” borró el “ochenta por ciento montevideano”,⁷⁷⁰ de su ser e ingresó en una dinámica de la “psicosis controlada”, ahora su vida familiar y su estancia en Colonia amenazan con agudizar la enajenación y alejarlo definitivamente de los vestigios de su individualidad: “¿Qué porcentaje va quedando de mi mismo?”.⁷⁷¹ Por si fuera poco, una nueva inestabilidad ingresa en el relato para alterarlo todo un poco más: la imperiosa necesidad de mudarse,⁷⁷² decidida por Alicia, que instala el “torbellino”⁷⁷³ de eventos que arrastran al narrador.

⁷⁶⁹ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.*

⁷⁷⁰ *Ibíd.* p. 61.

⁷⁷¹ *Ibíd.* p. 62.

⁷⁷² Ante la inminencia de la mudanza, cada vez que el narrador ve sus cosas, solo piensa en empaquetarlas. De este modo, comienza a revivir el difícil período de cambio en el que luego de 35 años viviendo en el mismo lugar, debió exiliarse en Buenos Aires. La “psicosis controlada”, esta vez provocada por su pareja, parece ponerse en marcha nuevamente, ya que como dice el narrador: “Son muchos cambios para un hombre que suele apegarse extremadamente a los lugares”, *Ibíd.* p. 98.

⁷⁷³ *Ibíd.* p. 62.

Es así que el choque de voluntades con su pareja es asumido como algo que jamás encontrará consenso: “Todo funciona de manera asintótica, del mismo modo que la ciencia en relación a la realidad; cada vez están más próximas, pero nunca llegarán a juntarse”.⁷⁷⁴ Al mismo tiempo, la presencia del “lector implícito” como inferencia pragmática que debe atender el lector, supone que este texto que cada noche lee la pareja del narrador comienza a prefigurarse como un reclamo. Es más, el texto confronta a la pareja del narrador con las meditaciones en torno a terminar la relación (¿Habría que considerar también “la advertencia” o “la amenaza” como algunas de los potenciales desempeños performativos del texto?) y buscar la independencia debido a las diferencias que los definen:

Pero actualmente no soy ‘el artífice de mi destino’, como solían aconsejar los antiguos manuales para desarrollar la personalidad, sino que estoy atado a la voluntad de una mujer a su vez totalmente atada a las convenciones sociales, a una especie de militante de la vigilia, a una mujer solar (yo soy un hombre lunar).⁷⁷⁵

Este es el punto máximo de ansiedad, cuando el narrador considera opciones para dejar la casa y coteja las posibilidades económicas de repetir la aventura bonaerense o volver a Montevideo para reconquistar su independencia: “En realidad, lo más difícil es tomar la drástica decisión de separarme de Alicia”.⁷⁷⁶ La idea de que el texto caligráfico, devenido en autoanálisis, es al mismo tiempo una forma de comunicación con su pareja, que corrobora los avances del ejercicio, alcanza un punto de inflexión pragmática en el que el lector atestigua la dureza de las palabras que debe asimilar “el lector implícito”: “Se me ha señalado, con entera justicia, que estos ejercicios han perdido por completo la intención caligráfica”.⁷⁷⁷ La resolución de la conquista de la independencia se ve acompañada de la toma de decisiones que busquen garantizar el sustento económico,

⁷⁷⁴ *Ibíd.* p. 69.

⁷⁷⁵ *Ibíd.* pp. 83-84.

⁷⁷⁶ *Ibíd.* p. 84.

⁷⁷⁷ *Ibíd.* p. 99.

pero la falta de nuevas oportunidades alcanzado el punto de la vida en que se encuentra el protagonista (“He jugado todas mis cartas”⁷⁷⁸) lo lleva a forzar las relaciones laborales que ya tiene: “Hace un par de días hice una jugada peligrosa, pero ahora me alegro mucho de haberla hecho: envié un fax a la agencia que me compra crucigramas, pidiendo un nuevo precio”.⁷⁷⁹ Avanzado el texto, el narrador anuncia una resolución sobre este pedido de aumento: “La agencia no me negó el aumento que pedí por mis crucigramas; directamente suprimieron el servicio”.⁷⁸⁰ El comienzo de la frase, en apariencia auspicioso, se decanta, humorísticamente, por el peor de los desenlaces (la pérdida del trabajo), una situación que lo hace pasar a ser “*sospechoso*”⁷⁸¹ dentro del círculo familiar.

Sumándose al desborde que produce la mudanza,⁷⁸² aparece la necesidad de realizar un viaje a Montevideo y Maldonado debido a la salud de su madre, acción que tendrá un alto “precio psíquico”.⁷⁸³ Es así que los ejercicios caligráficos del 13 de enero redundan en un esfuerzo de concentración que insiste en la búsqueda de un “centro”, pero al fracasar en su propósito, ponen de manifiesto toda la ansiedad y la angustia que rodean al sujeto y lo modifican desde el entramado de interacciones familiares. La sucesión de eventos desarrollados muchas veces desde la clave humorística recibe por fin una interpretación: “Uno es uno mismo pero también es su entorno; el sí mismo se prolonga y se proyecta en el entorno, y un desajuste de este último desajusta todo el psiquismo”.⁷⁸⁴ En sintonía con los modelos de percepción inconsciente del mundo exterior que desarrollan varias de sus obras (por ejemplo, la “sombra del padre” en *Desplazamientos*), estos postulados remiten a mecanismos psíquicos de proyección e

⁷⁷⁸ *Ibíd.* p. 81.

⁷⁷⁹ *Ídem.*

⁷⁸⁰ *Ibíd.* p. 88.

⁷⁸¹ *Ídem.*

⁷⁸² “Soy consciente de que no estoy haciendo buena letra. Escribo muy rápida y nerviosamente. La carga de **stress** y ansiedad por el asunto de la mudanza es muy grande”, *ibíd.* p. 109.

⁷⁸³ *Ibíd.* p. 113.

⁷⁸⁴ *Ibíd.* p. 111.

introyección de las fantasmagorías que germinan en el ámbito familiar. Con respecto al viaje que debe realizar debido a la salud de su madre, dice el narrador:

Es una de esas situaciones esquizofrenizantes, a las que Laing denomina “jaque mate”. (Nadie como una madre para crear este tipo de situaciones. Ella dice que se quebró la cadera porque la tiró un golpe de viento, y así lo cree; pero yo estoy seguro de que fue un viento que venía desde su inconsciente, un último y desesperado intento por llevarme a su lado).⁷⁸⁵

De acuerdo a Laing, los integrantes de cada grupo familiar intentan incidir sobre los mundos ‘interiores’ de los demás miembros con la intención de salvaguardar su propia interioridad.⁷⁸⁶ En esta interpretación del accidente, por ejemplo, el narrador ve cómo los deseos inconscientes de su madre han disparado una dinámica “esquizofrenizante” que tiene por objetivo determinar su conducta, someter su voluntad a partir, según el narrador, del sentimiento de culpa (un sentimiento “aprendido”, precisamente, de su madre). Desde este punto de vista, la necesidad de soledad ya no es solo una manía del narrador, sino que constituye una auténtica necesidad para la supervivencia del yo, debido a que, dentro del “núcleo familiar” (otra vez, como si la familia se tratara de una molécula), la retroalimentación de los fenómenos de proyección e introyección borran la frontera entre la psique individual y grupal⁷⁸⁷ en una dinámica de comunicación inconsciente donde los miembros son sometidos o intentan someter a los otros:

La proyección es una transposición de lo interno a (o en) lo externo, y la introyección es una trasposición de lo externo a lo interno. Las familias tienen particular importancia porque son, más que ningún otro conjunto social, territorio y estrato a la vez de proyecciones *hacia* lo externo e introyecciones *desde* lo externo, y *también*, el estrato de *proyecciones* hacia ellas *desde* los miembros de

⁷⁸⁵ *Ibíd.* pp. 113-114.

⁷⁸⁶ Ronald David Laing: *El cuestionamiento de la familia*. Barcelona-Buenos Aires-México DF, Paidós, 1986, p. 26.

⁷⁸⁷ Si bien para el psicoanálisis tradicional, la mayoría de este tipo de defensas (la disociación, la proyección, la introyección, la negación, la represión, la regresión) son intrapsíquicas (es decir, “son *lo que una persona se hace a sí misma*”), Laing considera que la forma en que se ven entre sí los miembros de una familia determina la propia percepción de sí mismos y su conducta. *Ídem.*

la familia misma, y son el territorio de introyecciones hacia los individuos que la componen.⁷⁸⁸

La explicación del accidente de la madre, por tanto, dice más del narrador que del propio evento, ya que su percepción del núcleo familiar como algo que debe combatir es “propia de los sujetos” que intentan imponer su interioridad a la de los demás miembros del grupo de modo obsesivo, ordenando y reordenando los objetos del mundo *externo* con el fin de adaptarlos a sus preferencias.⁷⁸⁹ Sin embargo, siguiendo a Laing, “no existe ninguna teoría psicoanalítica sistemática sobre la naturaleza de las defensas *transpersonales*, es decir, las defensas por medio de las cuales el yo procura *controlar la vida interior del prójimo con el fin de preservar su propia vida interior* [...]”.⁷⁹⁰ Igualmente, para el narrador, la defensa de la propia individualidad supone un dilema que Laing sintetiza de la siguiente forma: “Si no destruyo la ‘familia’, la ‘familia’ me destruirá. No puedo destruir la ‘familia’ en mí sin destruirla en ellos. Si se sienten en peligro, ¿me destruirán?”.⁷⁹¹

Matizando entonces lo presentado hasta ahora por el narrador, la “militarización” de las rutinas y el control sobre los espacios y las actividades comienza a mostrarse como motivadas, en parte, por su propia necesidad de imponer su interioridad, ya que la empatía con las necesidades de los demás (bajo el argumento de las exigencias que se le asignan a cada miembro de la familia) es vista por el narrador como una pérdida de la individualidad, incluso como una amenaza.⁷⁹²

La tendencia a volverse más “rígido y autoritario” y a “controlar el espacio” termina entonces por confrontarlo con la necesidad de tomar una decisión en torno al

⁷⁸⁸ *Ibíd.* p. 136.

⁷⁸⁹ *Ibíd.* p. 26.

⁷⁹⁰ *Ídem.*

⁷⁹¹ *Ibíd.* 27-28.

⁷⁹² Por ejemplo, luego de la mudanza, la habitación en la que instalará su escritorio queda sometida a la permanente vibración que produce una subestación eléctrica ubicada junto a la casa. El único lugar de la casa donde no se percibe la vibración es el cuarto de Juan Ignacio: “Definitivamente, tendré que optar por mudarme a ese cuarto durante un tiempo, mientras se construye un lugar para mí. A Ignacio no le gusta la idea, pero tendrá que aceptar”, *ibíd.* pp. 116-117.

dilema de “la destrucción” del yo o de la familia: una opción que se decante por la integración familiar o por la reconquista de la individualidad psíquica, algo que solo parece poder lograr a partir de la automarginación: “Estoy buscando y descubriendo fórmulas para sobrevivir a esta extraña forma de marginación dentro de mi propia casa”.⁷⁹³ El aislamiento, la soledad necesaria para garantizar la supervivencia de su yo más íntimo, deberán entonces enfrentarse con “el problema de Alicia, y sus horarios imprevisibles”; algo para lo que el narrador no ve solución: “no creo que esto tenga arreglo, y mi marginación quedará, en última instancia, sustentada por ella, aunque todo lo demás se solucione con felicidad”.⁷⁹⁴ Sin embargo, al igual que ocurría en el “Diario de un canalla” y su rechazo por la sociedad contemporánea, la escisión total es imposible, por lo que a pesar de las discrepancias, el sujeto se asume como parte de un todo (del que comparte algunos “vicios” específicos). Del mismo modo, la búsqueda de la individuación que suponen estas experiencias de disputa con el contexto familiar le devuelven un reflejo de sí mismo, de su tendencia a instalarse en la ansiedad:

[...] descubrí que me desagrada profundamente el estado de relajación — especialmente cuando viene acompañado de una notable paz mental [...] La respuesta práctica y evidente que recibí ayer es: no los consigo porque no los [el relax y las paz mental] quiero. Luego llegué a la conclusión de que las experiencias de los últimos años (Buenos Aires, la vida en familia) me han cambiado la adicción que tenía a las endorfinas (cosa que había logrado con trabajo y ayuda), por una adicción a la adrenalina; y mi orientación hacia las ondas alfa se ha torcido hacia las ondas beta.⁷⁹⁵

La descripción de la vida familiar como una amenaza a la individualidad, su tendencia a la automarginación y su pretensión de imponer su identidad a la del grupo, construyen un discurso que, en conjunto con el diario onírico, presenta al yo en su lucha (con la sociedad y la familia) por reencontrar su esencia. Al igual que en “Diario de un canalla”, la narración de lo cotidiano, muchas veces a través de la vía humorística,

⁷⁹³ *Ibíd.* p. 125.

⁷⁹⁴ *Ibíd.* p. 126.

⁷⁹⁵ *Ibíd.* p. 138.

confronta al protagonista con el conflicto que surge entre la vida espiritual y la vida material. La primera de las claves de este conflicto, pese a sus intentos de “vivir en su mente”, se expresará a través de la materialidad más elemental del ser: el cuerpo.

6.8. Cómo se viene la muerte

La idea del cuerpo como algo ajeno al ser (“Odio a este cuerpo”⁷⁹⁶), que incluso actúa en su contra limitándolo, va transformándose en la hipótesis de que quizás esos dolores físicos puedan ser la manifestación de una “monstruosidad psíquica”. La escritura se transforma así en una especie de terapia capaz de modificar “cuerpo y alma”, al tiempo que se convierte también en un registro donde se somatizan los padecimientos físicos.⁷⁹⁷ La línea general de pensamiento que elabora el narrador en base a estas conclusiones se presenta mediante una enumeración esquemática de las cosas a resolver: problemas de alimentación, sueño y consumo de tabaco⁷⁹⁸ —factores directamente asociados a la ansiedad y, por lo tanto, al tipo de letra—. De este modo, la escritura será también una forma de dialogar, en una línea zen,⁷⁹⁹ con el espíritu y también con las necesidades de ese cuerpo que se subleva.

El apartado del 7 de diciembre, por ejemplo, rastrea la disociación entre cuerpo y alma en la infancia, cuando decidió “vivir en la mente” como resultado de una afección prematura. A su vez, a partir de la lectura de un artículo (“Síndrome de fatiga crónica” “mal de la década de los 90”⁸⁰⁰) el narrador llega a la tímida conclusión de que el cansancio físico, y su consecuente repercusión en el aumento de la ansiedad y el

⁷⁹⁶ *Ibíd.* p. 65.

⁷⁹⁷ “[...] debería estar almorzando, pero considero estos ejercicios de aflojamiento y letra cuidada algo de vital importancia para mi salud psicósomática”, *ibíd.* p.136.

⁷⁹⁸ *Ibíd.* p. 65.

⁷⁹⁹ *Ibíd.* p. 66.

⁸⁰⁰ *Ibíd.* p. 67.

consumo de cigarrillos, podrían llegar a ser los síntomas de una “depresión”.⁸⁰¹ La decisión de tratarse “como si estuviera” deprimido, sin embargo, no supone el comienzo de una terapia de autoanálisis —por lo menos no todavía— que rastree las causas de la depresión. De hecho, la primera medida que emprende es tomar un antidepresivo solo “por las dudas”. Sus efectos, como en las demás instancias humorísticas, no son los esperados: “Creo que están apareciendo los efectos del antidepresivo; al menos los efectos secundarios, muy claramente”.⁸⁰²

El tratamiento de estos malestares psicosomáticos, lejos de abrir la chance de promover de una buen vez el autoanálisis, lo convence de disputar todavía con más ahínco el poder dentro de la familia, volviéndose más rígido y autoritario para combatir el “torbellino” en el que vive. Porque, según el narrador, el “demonio” que le impide el bienestar muchas veces: “se alía con alguien a quien yo amo”.⁸⁰³ Es así que las sensaciones de fatiga y desgano se agravan, tácitamente, por la hiperactividad de su pareja que, como si se tratara de una carrera, termina por distanciarlos sin que llegue nunca el tiempo de “vivir juntos”.⁸⁰⁴ De este modo, su falta de entusiasmo y el cansancio se contraponen con la ejecutividad de su pareja: “Alicia imprime su propio ritmo a los pasos previos a la mudanza, un ritmo que yo no puedo seguir”.⁸⁰⁵ El motivo de su falta de energía es presentado a través de un juego de palabras: su inactividad se debe a la falta de “alicientes”, es decir, a la falta de estímulos provenientes de Alicia.⁸⁰⁶ Al tomar consciencia de esto, el narrador destina los viernes de cada semana para comunicarse y desarrollar la intimidad con su pareja, pero el proyecto —otro más— fracasa rápidamente ya que el día de encuentro termina por reducirse a una hora. La

⁸⁰¹ “Como esto [el síndrome de fatiga crónica] ha sido descubierto muy recientemente, no tengo forma de afinar el diagnóstico; deberé seguir tratándome como si lo que tengo fuera depresión”, *Ídem*.

⁸⁰² *Ibid.* p. 70.

⁸⁰³ *Ibid.* p. 66.

⁸⁰⁴ *Ibid.* p. 68.

⁸⁰⁵ *Ídem*.

⁸⁰⁶ *Ibid.* p. 69.

solución a este nuevo intento malogrado es presentada a través de una ironía: “Yo ahora voy a tomar mi antidepresivo”.⁸⁰⁷

Es así que ante los anuncios que tanto el cuerpo como la caligrafía (ambos se determinan recíprocamente) le dan sobre su estado de ánimo, el narrador desvía la mirada de las “letras” que tiene delante de él y prefiere recurrir a otras formas de terapia “conductista”. Fumar en exceso, mirar demasiadas películas en video, jugar con maquinitas electrónicas, la lectura a deshoras son conductas nocivas que serán contrarrestadas con otras conductas positivas: retomar los ejercicios caligráficos, y cumplirlos a partir de ahora con más constancia y cuidado de no maltratar al cuerpo, realizar paseos, imponerse minutos de relajación, gimnasia, instalarse en su garaje-escritorio, jugar ping-pong con Ignacio.⁸⁰⁸

Previsiblemente, lo único que logra con esta nueva batería de terapias alternativas es que la ya bastante compleja y dificultosa misión de llevar adelante la terapia grafológica suma una nueva dificultad: conseguir una postura corporal que redunde en la relajación y el combate a la ansiedad. Es así como las referencias a la calidad de la letra comienzan a ser intercaladas con comentarios sobre el modo en que se ubica el cuerpo, la mano y los brazos a la hora de escribir: una especie de hipérbole de la puesta en escena del artista durante el proceso de elaboración de la obra.

Aflojar la mano, reparar en la tensión de los músculos del brazo, cuidar la postura y la forma de tomar la birome atento al esfuerzo de los músculos del dedo pulgar e índice⁸⁰⁹ coinciden —desafortunadamente— con la atención prestada al trazado de las letras en la búsqueda del tan ansiado relax. Al final, el propio discurso “vacío” confrontará al narrador con la necesidad de indagar en las causas del deterioro del

⁸⁰⁷ *Ibíd.* p. 75.

⁸⁰⁸ *Ibíd.* p. 130.

⁸⁰⁹ *Ibíd.* pp. 133-134.

cuerpo y sí, también de su depresión, abriendo la puerta al acceso de aquellos temas que han sido evadidos durante gran parte del texto.

6.9. La mística de lo efímero: lo cotidiano y el reencuentro con el Espíritu

En *El discurso vacío* la visión de Levrero en torno al universo y al sujeto se hace explícita y deja atrás las referencias oblicuas del “Diario de un canalla”, pero sin que esto signifique una toma de postura “evangelizadora”, ya que los conceptos que asume como válidos para sí no pretenden ser erigidos como verdades absolutas e incluso él mismo no asume la importancia que tienen dichas creencias sino después de un examen autoconsciente de sus limitaciones y posibles contradicciones. Estamos frente, por tanto, al “discurso demencial de la sensatez sabia” del “hombre común”. Porque la paradoja de creer en algo que se sabe relativo es asumida en el texto como una necesidad espiritual que, a pesar de su condición subjetiva, es inherente al trascendental diálogo entre el individuo y la realidad. En este punto, el discurso levreriano se instala en el paradigma posmoderno de la conciencia de los relativismos, que asume las condicionantes de su punto de vista y que solo a partir de esta noción de “heterotopía” pone en diálogo sus creencias con la realidad o los ideales de otras comunidades.⁸¹⁰ El afán levreriano por alcanzar el tan ansiado diálogo entre el sujeto y la realidad no intenta, por tanto, ofrecer una lectura acabada del mundo sino lograr una autoconstrucción que alcance la armonía y la aproximación entre la visión del sujeto y la realidad: “la realidad es una cosa lejana

⁸¹⁰ Para Gianni Vattimo, la conciencia del “relativismo cultural” que emerge en la posmodernidad no supone el facilismo de negar toda explicación del mundo sino que dichas explicaciones deben ser consideradas en su parcialidad a la hora de su puesta en diálogo con otros discursos alternativos: “La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece, como paso de la *utopía* a la *heterotopía*”, Gianni Vattimo: *La sociedad... op. cit.* p. 155.

que se acerca con infinita lentitud al que tiene paciencia”,⁸¹¹ dice Levrero, citando a Rainer María Rilke, y poniendo de manifiesto que no es el observador quien define al mundo sino que el proceso por el cual se aprende el mundo va de la mano del autoconocimiento. En la entrada correspondiente a los ejercicios caligráficos del 1 de octubre, por ejemplo, Levrero expresa estas nociones en torno a la posibilidad de hacer dialogar la visión subjetiva con la “variedad y dimensionalidad”⁸¹² del Universo:

Debo confesar que ya he percibido algunos resultados psíquicos positivos, o al menos así lo creo; todos ellos relacionados con la autoafirmación en distintos aspectos. De todos modos, aun cuando esta creencia mía sea errónea, me resulta útil (en verdad, no conozco ninguna creencia auténtica, es decir coherente con la realidad, que arroje resultados prácticos interesantes. Aunque toda creencia es falsa, es decir, no coherente con la realidad de los hechos, en tanto que una creencia es algo limitativo, pobre, incapaz de abarcar toda la rica variedad y dimensionalidad del Universo; pero justamente, por ser limitativa, y mientras no sea descabelladamente delirante —y a veces a pesar de serlo—, la creencia produce un efecto sumamente eficaz, concentrando, en toda acción. De modo que para triunfar en la vida es preciso creer en algo, o sea estar, por definición equivocado).⁸¹³

La idea de “triunfar” a partir de la equivocación aporta el cierre humorístico a la reflexión, pero en el error o en la equivocación, en el “fracaso” de la experiencia (como será desarrollado en “El diario de la beca” de *La novela luminosa*), hay una ganancia de índole espiritual: el autoconocimiento. Al igual que ocurrió con la fe puesta en la señal del Espíritu presentada en “Diario de un canalla”, donde la convivencia con el pichón de gorrión mutó de la intención de percibir los significados del mensaje al reencuentro con las pulsiones silenciadas de su yo más íntimo, la creencia en la índole terapéutica de la literatura tiene consecuencias en el ser, y estas son positivas a pesar de las

⁸¹¹ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* 119.

⁸¹² Una lectura intertextual con “Diario de un canalla” permite aclarar este concepto en torno a la relación entre el autoconocimiento y el diálogo con la “dimensionalidad” del universo: “Por lo tanto, nada más peligroso para mí que este otro trabajo que estoy tratando de imponerme ahora, vacaciones mediante: despertar —ni más ni menos— al daimon, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir, y además y por el mismo acto, intentar el rescate de mi percepción, por más incompleta o fugaz que haya sido, de la dimensionalidad del Universo y de mí mismo —eso que justamente le da sentido”, Mario Levrero: “Diario...” *op. cit.* p. 133.

⁸¹³ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* pp. 25-26.

contradicciones con el mundo. Contradicciones que no buscan ser justificadas u omitidas sino que son desarrolladas en todo su carácter ya que, como fue mencionado antes, de la dialéctica entre el sujeto y el mundo es que emerge el yo integral. Nuevamente, estos postulados derivan en la conciencia de una interrelación con la sociedad que, a pesar de las críticas y el sentimiento de ajenidad, implican la asunción de pertenencia y cancelan cualquier pretensión “trágica” de emancipación por sobre los límites mundanos, humanos. Esto se expresa, por ejemplo, en la contradicción de buscarse a sí mismo a partir del patrimonio común de la lengua:

Es apropiado y positivo tener un rito como éste de escribir todos los días como primera actividad. Tiene algo de espíritu religioso que tan necesario es para la vida y que, por distintos motivos, he ido perdiendo cada vez más con los años, acompañando en este proceso a la Humanidad. Me fastidia ser tan influenciado y dependiente de una sociedad con la cual no comparto la mayor parte de sus opiniones, motivaciones, objetivos y creencias. Pero uno no tiene casi significación como ser aislado, por más que se haya fortalecido como individuo y por más que profese un acentuado individualismo. La verdad de los hechos es que no somos otra cosa que un punto de cruce entre hilos que nos trascienden, que vienen no se sabe de dónde y van no se sabe adónde, y que incluyen a todos los demás individuos. Este mismo lenguaje que estoy empleando, no me pertenece; no lo inventé yo, y si lo hubiera inventado no me serviría para comunicarme.⁸¹⁴

El individuo que se construye a partir de la noción de su lugar dentro de una comunidad, el yo que se definen a partir del otro, forma parte de la dialéctica paradójica en la que las escrituras del yo son tanto una actividad íntima como una forma de conexión o comunicación con la sociedad. Y el reconocimiento de esta situación es también la conciencia de las contradicciones inherentes a las escrituras privadas, cuyas formulaciones se gestan en la soledad pero cuya realización última depende de la participación de un lector. De este modo, la performance autoficcional construye un yo desde la intimidad y lo proyecta en una serie de textos que espectacularizan su figura:

Textos holográficos en los que la santísima trinidad autor-narrador-personaje despliega un nuevo metasujeto emergido de la propia escritura y modificado por

⁸¹⁴ *Ibíd.* p. 28.

ella. Proyectos que en el caso de la autoficción se basan en la contradicción histórica de utilizar un medio de comunicación colectivo para construir la individualidad y la diferencia; la paradoja de un individuo a la caza de sí mismo provisto de un arma tribal: la literatura.⁸¹⁵

Sin embargo, la contradicción entre sujeto y mundo, o interior y exterior, es algo que recorre todo el texto y no es algo que encuentre una conciliación sencilla. La principal fuente de interrupciones que impiden la exploración del yo proviene precisamente del entorno más inmediato, del contexto familiar que parece avasallar todo intento de intimidad y búsqueda espiritual. En la entrada del 20 de noviembre, por ejemplo, la responsabilidad de desatender su interioridad y espiritualidad es atribuida tanto a las obligaciones que vienen del exterior como a su incapacidad para encontrar un equilibrio que le permita maniobrar a través de esas imposiciones.⁸¹⁶

¿Qué se ha hecho de mi alma? ¿Por dónde andará? Hace rato le decía a Alicia que me sentía mal porque hace mucho tiempo que no me conecto con la eternidad. Esto quiere decir que percibo las cosas superficialmente, que no tengo vivencias, que estoy apartado de mi Ser interior; demasiado apartado, y sin tener la menor noción de los caminos posibles para acercarme. No importa qué es lo que se está viviendo cuando uno está apartado de Sí mismo; todo carece igualmente de peso, todo transcurre sin dejar ninguna huella memorable.⁸¹⁷

Es así que la pérdida de contacto con las dimensiones más profundas del ser, con el alma, anula cualquier experiencia del mundo. En este sentido, la escritura es el medio a través del cual la introspección puede llevarse a cabo, por lo que si esta actividad se ve interrumpida o postergada por las obligaciones familiares, el transcurrir de los días entra en una dinámica inercial en la cual la existencia pierde su “relato”, la interpretación íntima que le da significación: sin la ayuda de la literatura para tomar conciencia de sí, nada parece tener sentido. Asimismo, la convicción de que la autoexploración literaria tiene un cariz espiritual y terapéutico está directamente vinculada con las creencias de Levrero en torno a la parapsicología y sus nociones junguianas sobre la simbología a

⁸¹⁵ Matías Núñez: “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 4/5, Montevideo, 2011, p. 312.

⁸¹⁶ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* pp. 37-38.

⁸¹⁷ *Ibíd.* p. 38.

través de la cual se expresa el Inconsciente. Y en *El discurso vacío* vemos cómo las sugerencias en torno a las señales del Espíritu que se desarrollaban en el “Diario de un canalla” son tratadas ahora de modo más explícito; como vemos en el apartado del 5 de diciembre correspondiente a “El discurso”, la vinculación entre este tipo de escritura espiritual y los fenómenos relacionados con las aves se expone en forma directa: “En los últimos años compruebo sistemáticamente que, cada vez que me pongo a escribir algo como esto que he comenzado a escribir hace unos días, algo sucede con los pájaros. Sucedió en Buenos Aires, dos veces [...]”.⁸¹⁸ En este caso, el episodio vinculado con la escritura es que el perro Pongo, en una de sus salidas (recordemos, propiciadas por el narrador), ha matado un pájaro.⁸¹⁹ Este fenómeno, desde la profunda simbología que le atribuye el narrador a la presencia de las aves, queda asociado a su evasión de los temas que se le imponen y que ha tratado de eludir enfocándose en la historia del perro:

Empecé a escribir tratando simplemente de rescatar la forma de un discurso existente y esperar que, mientras tanto, se fueran desvelando sus contenidos; pero ahora parecería que, ¡otra vez!, por el solo hecho de ponerme a escribir haya tenido acceso involuntario a un mecanismo secreto, a un funcionamiento secreto de las cosas, y que yo he interferido con mis torpes dedos que golpean las teclas de la máquina. Ya me siento apresado en ese mecanismo que desconozco: ya me invade el terror mágico de que esta acción en apariencia de carácter privado, personal e inocente, me haya hecho entrar en contacto con un mundo poderoso y peligroso, que no puedo dominar y que apenas, y con muchas dudas, puedo llegar a intuir.⁸²⁰

Como vimos ya en “Diario de un canalla”, la escritura entendida como “mancia” que permite desvelar los deseos inconscientes del sujeto que escribe es una forma de intervenir en el mundo que, a partir de su capacidad de sugestión, puede no solo dotar de coherencia a la realidad desde una lectura simbólica sino que puede despertar una serie de mecanismos inconscientes cuyas consecuencias son desconocidas e incluso pueden ser peligrosas. En este sentido, la participación del narrador en la libertad del

⁸¹⁸ *Ibíd.* p. 63.

⁸¹⁹ *Ibíd.* p. 62.

⁸²⁰ *Ibíd.* p. 64.

perro lo responsabiliza, desde una comprensión del mundo organicista donde los eventos están vinculados en su carga espiritual, en sus consecuencias. Y las consecuencias han sido, trágicas,⁸²¹ ya que el perro parece haber perdido un ojo en otra de sus incursiones en el mundo exterior. La culpa de ver al perro en esas condiciones (“Fue una mirada que no quise intentar ver otra vez”⁸²²) no solo está asociada a la acción de facilitarle una salida sino que ha sido registrada a través de la escritura: “Recordé de inmediato todo este testimonio escrito acerca del perro y de su libertad; recordé como yo me había hecho en buena medida responsable de su libertad [...]”.⁸²³ Las relaciones entre los seres son vistas así desde un intercambio de cargas espirituales que abarcan tanto a las personas como a los hombres desde una lectura organicista con componentes teleológicos. A modo de ejemplo, vemos como en una de sus *Irrupciones* publicadas en prensa, Levrero desarrolla los conceptos ligados a esta visión del mundo donde la “culpa” —un sentimiento sobre el que volveremos al analizar su participación en la enfermedad de su madre— o la responsabilidad sobre los eventos adquiere matices de “entropía espiritual”. Levrero ubica este episodio en la Rambla, donde unos niños le piden ayuda para rescatar a un gato que uno de ellos ha arrojado al agua por el solo hecho de demostrar que podía hacerlo —ante el desafío de sus compañeros que no lo consideraban capaz—. Frente a la imposibilidad de rescate alguno, Levrero decide marcharse, pero los niños lo siguen:

—¡Señor, señor! —vinieron corriendo detrás, después de haber deliberado unos instantes; los otros dos arrastraban al asesino—. ¿No es cierto que Dios lo va a castigar?

El asesino ya no tenía el menor rastro de cinismo y era todo compunción. Estaba evidentemente arrepentido. Mal que me pesara, merecía el perdón. Vacilé, porque sabía que al perdonarlo estaba asumiendo la culpa. ¿Y si el perdón lo llevaba a seguir matando?

⁸²¹ *Ibíd.* p. 85.

⁸²² *Ibíd.* p. 86.

⁸²³ *Ídem.*

Pero ellos también eran, son, víctimas. Miré un instante al cielo con los ojos cerrados, desde una oración sin palabras, y dije:
—No. Dios no lo va a castigar. Dios sabe que no lo va a hacer otra vez.⁸²⁴

En este episodio, vemos cómo la palabra en su poder performativo (“perdonarlo”) se constituye en acción que tiene consecuencias espirituales (“al perdonarlo estaba asumiendo la culpa”) tanto para quien dice —da— el “perdón” como para quien lo recibe. Del mismo modo, la escritura en torno a la libertad del perro adquiere matices morales, ya que escribir, así como pensar o desear, son acciones que tienen consecuencias en el sujeto de manera tan real como cualquier otra intervención material en el mundo. La culpa por lo actuado, pero también por lo pensado y deseado, por lo escrito, será uno de los temas que adquiera especial relevancia a la hora de tematizar la enfermedad y muerte de la madre del protagonista.

Antes de ingresar en este tema, es pertinente insistir en que lo que comenzara en “El diario de un canalla” como el tímido deseo de que hubiera un nuevo pájaro en el patio de la casa pasa a ser expresado abiertamente *El discurso vacío*: la escritura desde el presente y de índole “biográfica”, que excita el Inconsciente, tiene consecuencias materiales en el mundo.

Yo ya había advertido hace algunos años que este tipo de escritura tiene unos efectos mágicos incontrolables, y no puedo evitar sentir un fuerte sentimiento supersticioso de reverencia y temor, como si le estuviera robando el fuego a los dioses.

Hay otras formas de escritura, llamémosle literarias, que nunca tuvieron esta carga ‘mágica’. Era la escritura inspirada, la que hacía compulsivamente, la que venía predeterminada desde lo más profundo. En cambio cuando trato de tocar lo que llaman realidad, cuando mi escritura se vuelve actual y biográfica, resulta inevitable poner inconscientemente en juego esos misterios y ocultos mecanismos, los que al parecer comienzan a interactuar secretamente.⁸²⁵

⁸²⁴ Mario Levrero: *Irrupciones*, Montevideo, Criatura Editora, 2013, p. 102.

⁸²⁵ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* pp. 85-86.

Como vemos en este pasaje, la palabra es asumida como una acción que influye en el ser y en el mundo. Asimismo, la escritura “actual y biográfica” (la performance en el presente) estimula el Inconsciente y, por lo tanto, desde una comprensión junguiana, es una forma de lograr el diálogo entre las dos dimensiones del ser. Por otra parte, ese estímulo pone en funcionamiento una serie de misteriosos y ocultos mecanismos psíquicos que, desde una comprensión parapsicológica, participan activamente en las maneras en que el sujeto se relaciona con el mundo. Para Levrero, creer que tales fenómenos pueden tener lugar es más importante por los efectos que este tipo de creencias tiene en la psique del sujeto que por que los fenómenos parapsicológicos de hecho se materialicen o se concreten. Así, por ejemplo, la sucesión de sueños eróticos que el protagonista tiene con mujeres “desvalorizadas” puede ser entendida como el producto de “maniobras de hechicería” que le han inducido ese tipo de fantasías.⁸²⁶ Sin embargo, la idea de que alguien pueda inducir sus sueños es menos importante que el estado de sugestión en que efectivamente se manifiestan los contenidos oníricos. En esta serie de sueños, la exploración de la dimensión femenina del ser avanza y deja atrás las limitaciones y frustraciones que hasta entonces ocupaban el universo onírico: “Creo que en la serie —brujerías aparte— se muestra un proceso en relación al ánima (ver Jung), y a medida que este proceso avanza yo me voy sintiendo un poco mejor física y espiritualmente”.⁸²⁷

Y la mejoría psíquica depende de las actividades de introspección que eran presentadas en el “prólogo” como formas de recuperar el alma perdida. La escritura pero también el disfrute de la música, el ocio como espacio de tiempo creativo no supeditado a una función material, son algunas de las formas a través de las que se puede hacer resurgir al espíritu. De hecho, todas las cosas o las acciones tendientes a

⁸²⁶ *Ibíd.* p. 99.

⁸²⁷ *Ídem.*

desarrollar la espiritualidad son consideradas como “inútiles” en términos de funcionalidad material. Una vez más esto es expresado sin ascetismos extremos que pudieran perder de vista el carácter terrenal de lo humano: “Hay una cantidad de cosas inútiles que son imprescindibles para el alma. Diría más: sólo las cosas inútiles son imprescindibles para el alma (aunque no *todas* ellas). Pero no lo digo por no caer en un extremismo del cual en seguida me arrepentiría”.⁸²⁸ Y entre las cosas imprescindibles para el alma está la experiencia de la soledad, la necesidad de tener un momento para la introspección sin interrupciones. Pero también en este punto son dejados de lado los radicalismos vinculados al rompimiento de las relaciones familiares: “No quiero decir que desearía vivir solo; en realidad, desearía vivir en medio de gente que respetara mi soledad, mi necesidad de silencio”.⁸²⁹ La dicotomía entre los reclamos del mundo exterior (la familia, las obligaciones sociales y el trabajo) y las necesidades del mundo interior es representada a través de sendas “bocas” que lo reclama y exigen ser alimentadas.⁸³⁰ Y la importancia de los momentos de soledad, en los que recuperar al yo perdido y explorar la espiritualidad, es representada a través de un episodio excepcional donde finalmente se describe una de las instancias de introspección... y sin interrupciones.

6.10. “Yo soy esas ruinas”

Lejos de proponer un contexto extraño o irreal para la vivencia de la espiritualidad, la excepción a lo “cotidiano” que permite al protagonista abocarse a la recuperación de la memoria se da simplemente por la inusual oportunidad de disponer de una mañana en soledad. Con los integrantes de la familia cumpliendo actividades

⁸²⁸ *Ibíd.* p. 101.

⁸²⁹ *Ibíd.* p. 102.

⁸³⁰ *Ibíd.* p. 64.

fuera del hogar, el protagonista se lanza al tranquilo e “inútil” ejercicio del ocio: durante el desayuno, lee unas cartas de Dylan Thomas en las que se dice que las cosas hermosas no pueden ser efímeras. El desacuerdo surge de inmediato, ya que, en consonancia con su noción de que la realidad es el resultado de la percepción de un observador, incluso las formas puras necesitan de una mente efímera que viva su belleza: “La belleza está en la mente, no en las cosas”.⁸³¹

Luego de la lectura, al azar, el protagonista pone un casete en el que suena una versión de una canción popularizada por la orquesta del músico de tango Enrique Rodríguez. “Noches de Hungría” o “Amor de Estambul”,⁸³² son los posibles títulos que arriesga para la canción, que de inmediato lo remiten a la imagen de un galpón —o una barraca— que días antes había visitado junto a su mujer cerca de una playa.⁸³³ La imagen del edificio ruinoso, las ventanas rotas y las maquinarias abandonadas entre pastizales le hicieron lamentar no tener consigo una cámara de fotos en ese momento⁸³⁴ debido a la fascinación que le producen este tipo de escenarios: “Delicioso, me produce un placer casi erótico la contemplación de ciertas ruinas, de casas abandonadas, de casas demolidas, sobre todo cuando son invadidas por la vegetación”.⁸³⁵ La asociación

⁸³¹ *Ibíd.* p. 102.

⁸³² No hay ningún tango interpretado por la orquesta de Enrique Rodríguez que se titule “Amor de Estambul”. Podría tratarse de “Por las calles de Estambul”, que comparte el tono melancólico y el exotismo oriental de su letra —además de la fusión musical del tango y el *foxtrot*— con el mencionado “Noches de Hungría” y con “Amor en Budapest” (estos dos, además, comparten su ubicación a “orillas del Danubio”). Estos tangos hablan de la nostalgia de lo perdido y de un breve momento de ensoñación en que el alma recupera el pasado a partir de una música o una imagen: en el caso de “Noches de Hungría”, precisamente, la evocación surge de las ardas del Danubio, de la luminosidad que reverbera en la corriente al atardecer. Las frases del prólogo de *El discurso vacío* encuentran aquí un eco en la estética modernista (y melodramática) del tango, mostrando cómo para Levrero es perfectamente compatible la experiencia de la espiritualidad con las instancias cotidianas —incluido el disfrute de las manifestaciones del arte popular—. A modo de ejemplo, la letra de “Noches de Hungría” dice: “Sólo a orillas del Danubio/cuando en la noche clara/escucho su violín/siento que renace mi vida/al penetrar en mi alma/su melodía sin fin/Déjame embriagar con la ilusión/cuéntame en mis sueños/tu emoción/quiero vivir en este instante/el amor que una noche/me dio su corazón/Toca gitano/con pasión en las noches de Hungría/en las orillas del Danubio/deje yo mi vida/que tus ardas tienen el sabor/de los besos de tu boca en flor/Noches de Hungría/nunca, nunca olvidaré”, letra de Fernando Caprio, 1942, tomada de <http://www.sonletras.com/julio-jaramillo/noches-de-hungria> (consulta realizada 20/04/15).

⁸³³ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 102.

⁸³⁴ *Ibíd.* p. 103.

⁸³⁵ *Ídem.*

realizada durante la mañana entre el tango de Enrique Rodríguez y la imagen de las ruinas le permite en el momento que escribe recuperar un recuerdo estrechamente vinculado a estas sensaciones:

Recuerdo ahora una casa en Pan de Azúcar, abandonada o bien sin terminar, casi un esqueleto de casa; tal vez haya sido abandonada antes de terminarse de construir. A través de un hueco de una ventana salía la rama de un árbol creciendo en su interior. Diga lo que diga Dylan Thomas, esto es belleza para mí. Como es belleza, y constituyó según creo mi primera vivencia místico-religiosa auténtica, la contemplación —en ese camino que de Piriápolis lleva a Pan de Azúcar— de una iglesia abandonada y cayéndose a pedazos, y un con un horrible cristo de madera sobre el portal (después me contaron que ese cristo había llegado flotando en las olas del mar). La orquesta de Enrique Rodríguez es algo parecido a todo eso.⁸³⁶

Una iglesia abandonada, un contraste claro entre lo eterno del espíritu y lo efímero de lo material, fue el escenario de la primera vivencia mística-religiosa, instalando la espiritualidad en el contexto de lo cotidiano y clarificando la salvedad hecha en el “Prólogo” que enumera sus experiencias luminosas: “he visto a Dios *incluso* en una iglesia”.⁸³⁷ La eternidad y la belleza están presentes en lo efímero y terrenal y solo son perceptibles para el individuo que, en contacto con las dimensiones de su ser, puede experimentar estas epifanías cotidianas (y que escapan al sujeto si no está en contacto consigo mismo ya que “todo transcurre sin dejar ninguna huella memorable”).

La idea de lo místico-cotidiano⁸³⁸ está, a su vez, emparentada con la concepción del arte de Levvero: una visión que no se decanta ni por lo “apocalíptico” ni por lo

⁸³⁶ *Ibíd.* p. 103.

⁸³⁷ *Ibíd.* p. 14. La cursiva es mía.

⁸³⁸ La percepción del misticismo de lo cotidiano está muy presente en uno de los autores predilectos de Mario Levvero: Jerome David Salinger. “Tal vez los antecedentes que él [Levvero] tiene, de los que era fanático, son dos: Salinger y Philip K. Dick. Ambos son occidentales pero la cuestión mística tiene un peso muy importante. Y en caso de Salinger, lo místico se manifiesta en lo cotidiano. Las formas en que dios se manifiesta tiene que ver en cómo se tira una bolita, cómo se juega al pingpong. Siempre sus libros tratan de contarte ese fenómeno. Y una vez más, se trata de ideas. Si vos despojás a Levvero o a Salinger o Philip K. Dick de la visión del mundo que ellos tienen, quedan unos libros insulsos sobre tirar bolitas o jugar al póker por computadora [...]”, Matías Paparamborda (1981), escritor y alumno del taller literario de Levvero, en entrevista realizada para este trabajo. Como vimos previamente, la influencia de las filosofías orientales y el *new age* recorren la obra de Salinger y se manifiestan de forma especialmente intensa en la saga de la familia Glass, donde la experiencia de la belleza y lo místico surge a partir de la visión de los juegos infantiles o las formas de comunicarse entre hermanos muy apegados

“integrado” sino que se ubica en la situación del “fruidor”⁸³⁹ que es capaz de disfrutar tanto del “arte elevado” como de la cultura popular. En este sentido, el texto continúa refiriendo un “maravilloso viaje”⁸⁴⁰ en coche con su mujer escuchando la música de Enrique Rodríguez, pero sin la posibilidad de compartir su significado “espiritual” con su pareja Alicia: “Yo puedo gozar de Bach y de Vivaldi tanto como ella, y sé distinguir entre Bach o Vivaldi y Enrique Rodríguez. Pero en ese momento no podía explicarle que esa orquesta es para mí algo similar a la contemplación de ruinas invadidas por la vegetación”.⁸⁴¹ Es así que para Levrero el arte puede evocar desde lo efímero toda la belleza que anida en la existencia más cotidiana. Desde esta perspectiva, sus apuntes biográficos de aparente contenido superfluo pueden, en la acumulación muchas veces del transcurso anodino de los días —y a través del humor y no a pesar de él—, esconder el hallazgo de una experiencia mística. Este breve ejercicio, por ejemplo, tiene un profundo valor de recuperación de la memoria (esa que funciona como una misteriosa

sentimentalmente. “Salinger laid the *spiritual* foundations for a counterculture. He was a mystic, pure and simple. The most enduring moment in *The Catcher in the Rye* is the one thing that seems able to tame even a hardened cynic like Holden Caulfield: an encounter with the innocence of childhood, especially children at play. It is this quest for lost innocence that defines the spiritual trajectory of Salinger’s most memorable characters. They are all teachers, parents, players, children-at-heart”, Louis A. Ruprecht: “The mystic in the rye: J. D. Salinger’s religious fiction”, Religion Dispatches, University of Southern California, 08/03/2010, citado de <http://religiondispatches.org/the-mystic-in-the-rye-jd-salingers-religious-fiction/> (consulta realizada 10/1/15). “Salinger sentó las bases espirituales de una contracultura. Fue un místico, puro y duro. El momento más perdurable de *El guardián entre el centeno* es aquel que parece capaz de domar incluso a un cínico endurecido como Holden Caulfield: un encuentro con la inocencia de la infancia y, en especial, la de los niños durante sus juegos. Es esta búsqueda de la inocencia perdida lo que define la trayectoria espiritual de los personajes más memorables de Salinger. Todos ellos son maestros, padres, jugadores, que son niños de corazón”. La traducción es mía.

⁸³⁹ Umberto Eco ofrece el ejemplo de un hombre capaz de disfrutar tanto de Bach como de conectar la radio para “ritmar” sus actividades con una “música de uso”. Más allá del ejemplo de un individuo que escucha música académica y música a un nivel superficial (“música de fondo”), la idea de que en una misma comunidad puede disfrutar de obras basadas en diferentes esquemas de valor constituye una de las características fundamentales del marco cultural de la posmodernidad, donde la heterogeneidad se ve potenciada por la circulación expansiva que suponen los medios masivos de comunicación: “Sólo aceptando la visión de los distintos niveles como complementarios y disfrutables todos por la misma comunidad de fruidores se puede abrir un camino hacia el saneamiento de los *mass media*; y adviértase que he recurrido al ejemplo más extremo, el de la música consumida como trasfondo rítmico. Pero me refiero también a las emisiones de entretenimiento televisivo, a la narrativa de evasión, al cine comercial”, Umberto Eco: *Apocalípticos... op. cit.* p. 75.

⁸⁴⁰ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 103.

⁸⁴¹ *Ibid.* pp. 103-104.

computadora) que fisura la “psicosis controlada”: “Y así fue como rescaté una parte esencial de mí mismo, perdida en medio del fragor de estos últimos años”.⁸⁴²

En esta línea de reflexión que desarrolla este apartado (retomada luego de la pausa sugerida por la aparición de un asterisco), Levrero se detiene expresamente en fundamentar su concepción de la literatura, una visión bastante alejada de las pretensiones del oficio vinculadas al entretenimiento o a la idea de narrar eventos exóticos que capturen la atención de los lectores:

La gente incluso suele decirme: “ahí tiene un argumento para una de sus novelas”, como si yo anduviera a la pesca de argumentos para novelas y no a la pesca de mí mismo. Si escribo es para recordar, para despertar el alma dormida, avivar el seso y descubrir sus caminos secretos; mis narraciones son en su mayoría trozos de la memoria del alma, y no invenciones.⁸⁴³

Desde Jorge Manrique (1440) (“avivar el seso”⁸⁴⁴) a Enrique Rodríguez, desde las *Coplas por la muerte de su padre* (1477) a la nostalgia de un exótico tango con reminiscencias orientales, el yo del discurso toma conciencia de su condición efímera, de la belleza de lo cotidiano y del propio deterioro a partir del punto de inflexión que supone la desaparición de los progenitores: finalmente, la muerte de la madre enfrenta al narrador a su propia muerte. Asimismo, la noción de la literatura como forma de despertar el alma, de ascesis que permite experimentar la existencia en su fugacidad y en tensión con la muerte, está asociada a su vez a la exploración del individuo y sus percepciones de la realidad. La autoficción, el discurso de las fantasías y los propios sueños, es quizás la inscripción genérica más pertinente para la comprensión levreriana que insiste en que la realidad es solo aquello que pueda experimentar el sujeto —y de ahí que Levrero insista en definir su literatura como “realista”—. La percepción del

⁸⁴² *Ibíd.* p. 104.

⁸⁴³ *Ídem.*

⁸⁴⁴ “Recuerde el alma dormida/abive el seso y despierte/contemplando/cómo se pasa la vida/cómo se viene la muerte/tan callando [...]”, Jorge Manrique: *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 151.

mundo, dotar de significado a los eventos que rodean al individuo, apreciar la belleza oculta en el devenir cotidiano son así algunos de los objetivos de su literatura, ya que “lo real no depende de la mirada sino del modo cómo se describen las instancias de esa mirada, posada, en ocasiones, sobre las mayores trivialidades: en eso la conciencia, el ‘darse cuenta’ juega un rol muy especial, que es desvelar el sentido de las cosas por medio de su mención”.⁸⁴⁵ A través de la escritura, el sujeto puede integrar las dimensiones del ser, la razón y el Inconsciente, en un todo orgánico que Levrero define como “alma”:

El alma tiene su propia percepción y en ella viven cosas de nuestra vigilia pero también cosas particulares y exclusivas de ella, pues participa de un conocimiento universal de orden superior, al cual nuestra conciencia no tiene acceso de forma directa. De modo que la visión del alma, de las cosas que suceden dentro y fuera de nosotros, es mucho más completa que lo que puede percibir el yo, tan estrecho y limitado.⁸⁴⁶

Llegado a este punto del discurso, Levrero se plantea el sentido de estas asociaciones aparentemente casuales, pero que para él encierran una significación trascendental en tanto son “mensajes” a través de los que se expresa su ser más profundo: “Hoy recuperé esos distintos tipos de ruinas, y sé que con eso el alma me está diciendo que *yo soy esas ruinas*. Mi contemplación casi erótica de las ruinas es una contemplación narcisista”.⁸⁴⁷

Esta inusual experiencia de diálogo íntimo con sus sentimientos silenciados, con el dolor que le produce la pérdida de su madre, supone toda la dualidad de la asunción de la temporalidad del ser, ya que la oportunidad de recuperar el sentido de la existencia lo confrontan también con el “vacío” general de sus días:

⁸⁴⁵ Roberto Appratto: “Diario de Levrero”, en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, n° 10, Montevideo, 2008, pp. 134.

⁸⁴⁶ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* pp. 104-105.

⁸⁴⁷ *Ibid.* p. 105.

El discurso hoy a tomado esta forma justamente por mis carencias, porque he vislumbrado durante instantes esos fragmentos de memoria, memoria del alma, y me he recordado por unos instantes, y el resto de mi vida, fuera de esos instantes, se vuelve, por contraste, todavía más insustancial.⁸⁴⁸

En este breve pasaje, de modo mucho más enfático que la serie de protestas e ironías que suscitan las interrupciones del discurso, el narrador expresa la serie de limitaciones para la introspección y el diálogo con su subjetividad que enfrenta en su rutina diaria y cómo, por este mismo motivo, el vacío y la falta de significado amenazan con cubrirlo todo. Al final, el discurso no podrá eludir más el tema de la muerte y deberá abordar tanto el deterioro —físico y espiritual— del sujeto que escribe como las consecuencias anímicas de la pérdida de la madre.

El apartado que cierra la novela, y que en apariencia detiene el “dispositivo pragmático”, está fechado el 22 de setiembre, el día del cumpleaños de la madre del personaje. A partir de esta coincidencia, el narrador explica los motivos de su desasosiego, ya que solo entonces, recién en la última entrada del texto, se hace referencia a la muerte de su madre ocurrida tiempo atrás.

Al poner la fecha que encabeza esta hoja de ejercicios (son las 15:08 y menos de doce horas han pasado desde mi ejercicio de ayer), al poner la fecha decía, descubrí muchas cosas acerca de mi comportamiento de anoche y mi desasosiego de hoy; hoy es el cumpleaños de mi madre, muerta hace cinco semanas.⁸⁴⁹

Lejos de detener la “maquinaria escritural”, entonces, dos referencias ofrecidas en este pasaje remiten a diferentes momentos registrados a lo largo de la novela: el ejercicio del 22 de setiembre fue abandonado a la una de la madrugada del día 21,⁸⁵⁰ por lo que las marcas temporales (contrario a lo que se dice, la cantidad de horas sí supera las 12) son inexactas y revelan confusión y el desorden de sueño en el que ha entrado el personaje. Asimismo, “cinco semanas” atrás, la interrupción era marcada de forma

⁸⁴⁸ *Ídem.*

⁸⁴⁹ *Ibid.* p. 141.

⁸⁵⁰ “El asterisco indica que, efectivamente, fui interrumpido (~~hace~~ hace ya algunas horas), de modo que ahora no creo (~~son casi~~ es casi la una de la madrugada) que pueda retomar el ejercicio con la misma voluntad con que lo comencé”, *ibíd.* p. 140.

y no solo fantasías subconscientes, para que haya anidado en mí un sentimiento de culpa difícil de superar. También de manera insólita en mí, he debido recurrir a la confesión ante un ~~cura~~ cura [...] ⁸⁵²

La confesión para tratar la culpa, como vemos, ofrece una perspectiva de las escrituras del yo en la que no se desarrollan relatos acabados sobre la personalidad ni se deconstruyen antiguos clichés de la infancia que la memoria había momificado como verdades incuestionadas. En su lugar, El *discurso vacío* de Levrero se presenta como un intento de evadir temas angustiosos, de vaciarse de temas que signifiquen un peligro para la frágil construcción psíquica que el sujeto ha levantado para poder sobrevivir a episodios que no puede asimilar, y uno especialmente determinante es este que se cuenta al final: la muerte de su madre. De algún modo, vaciar el discurso de contenido es un intento de enajenación más, una búsqueda de anestesiamiento frente al dolor a partir de su evasión. Pero este intento fracasa, ya que la emergencia final de esta temática, su sublevación nacida en el Inconsciente y su irrupción en la conciencia se dan como algo que va más allá de la propia voluntad, como el fracaso de la autocensura y la consecuente emergencia de un tipo de escritura del yo de raigambre “indelibrada”, de una confesión que a pesar de los intentos de ser acallada sin embargo se desvela como en un “lapsus”.

Sobre el final del texto, el narrador evita abordar los motivos de esa culpa, no ingresa en la serie de razones que podrían incluso justificarla. En lugar de esto, se decanta por una solución en la que preocuparse por sí mismo y negar el exterior —por enésima vez— es la mejor opción. Si la visión de las ruinas era asumida como un ejercicio “narcisista”, en tanto el deterioro exterior le revelaba su propia condición efímera, la muerte de la madre lo confronta con su propia existencia. ⁸⁵³

⁸⁵² Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 141.

⁸⁵³ En *La novela luminosa*, por ejemplo, Levrero se extiende sobre este punto: “La tristeza ante la muerte ajena es algo que no entiendo muy bien, o sí, entiendo que es la tristeza por uno mismo y no por el muerto,

De los muchos ejemplos comentados en torno a las escrituras del yo que abordan las relaciones entre padres e hijos, ninguno como este texto hace del intento de evasión —y su fracaso— la señal más significativa a la hora de expresar la incapacidad para asimilar el dolor de la pérdida. En este sentido, Gasparini considera que las escrituras del yo que abordan la culpa y la psicopatología de los secretos de familia —sus combates internos— son más que la confesión de una falta, son un modo de terapia.⁸⁵⁴ En *El discurso vacío*, esto llega al punto extremo en que, de acuerdo con la noción del narrador de que la conformación de la psique del individuo depende de los procesos de interacción con los demás miembros de una familia, la culpa por su rol durante la muerte de su madre es planteada como una emoción ya determinada —pero no independiente de su responsabilidad—:

También es cierto que yo fui construido para ser muy sensible a la culpa, y que esta construcción fue dirigida precisamente por mi madre. Sea como fuere, sigo teniendo un malestar que he procurado eludir mirando películas en cantidades exageradas y evadiéndome de mí mismo por variedad de otros miedos, evasiones que se afincaron durante los meses de sufrimiento de mi madre y que continuaron vigentes después de su muerte. Creo que es hora, ya, de comenzar a regresar a mí mismo, de desandar el camino de la evasión, de confiar en que, si la culpa es real, ella ya ha sido perdonada por mi madre y por Dios, pues todo el mundo sabe que la culpa no genera nada bueno, y que el arrepentimiento consiste justamente en ‘no volver a pecar’, es decir, no volver una y otra vez sobre un hecho pasado inmodificable, sino que se debe volver a la vida normal, y a generar cosas positivas para uno mismo y los demás, en lugar de ofrecerles este aspecto horrible de persona enferma. Así que, en este 78º aniversario, el homenaje que le debo a mi madre es el de mi salud.⁸⁵⁵

El “Epílogo” de la obra, también fechado el 22 de setiembre, deja entrever el desaliento que le producen el estar sujeto a las determinaciones exteriores y las pocas oportunidades con las que cuenta para hacer resurgir su sensibilidad más íntima y escapar así de la enajenación y dejar de evadirse: “Cuando uno llega a cierta edad, uno

de quien no hay nada que lamentar —tristeza por lo que a uno le falta, por lo que uno le faltó por decir y hacer, por la culpa real o imaginaria-.”, Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 69.

⁸⁵⁴ Philippe Gasparini: *Est-Il Je?... op. cit.* p. 254.

⁸⁵⁵ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* pp. 141-142.

deja de ser protagonista de sus acciones: todo se ha transformado en puras consecuencias de acciones anteriores”.⁸⁵⁶ La culpa por su rol durante la enfermedad de su madre y la toma de conciencia de su temporalidad a partir de la presencia de la muerte, parecen tener aún una chance de potenciar la vida:

Sin embargo hoy, vi hacia la caída del sol, el reflejo de unos rayos rojizos de sol en unos ladrillos de cerámica barnizada, y me di cuenta de que aún estoy vivo, en verdadero sentido de la palabra, y de que aún puedo llegar a situarme en mí mismo: todo es cuestión de encontrar cierto punto justo, mediante cierta voltereta espiritual.⁸⁵⁷

La experiencia al atardecer, anticipada en el “Prólogo” (“he visto a Dios en un rayo de sol que oblicuamente animaba la tarde”⁸⁵⁸), encuentra en lo cotidiano y terrenal la belleza que solo una mente “efímera”, mortal, es capaz de percibir. La descripción de un sueño como episodio definitivo del texto cierra el círculo de la obra:

Hace pocos días soñé con un grupo de curas que estaban vestidos cada uno con una sotana de color diferente [...] Ellos adoptaban ciertas posiciones y ciertas combinaciones en las posiciones del grupo, y yo entendía que de esa forma estaban expresando el secreto de la Alquimia.⁸⁵⁹

Como si el Inconsciente le hiciera llegar un último mensaje, el concepto alquímico de transmutar el alma para poder modificar la realidad parece ofrecerle la clave sobre cómo, a través de la escritura, transformar la culpa y la muerte en elementos que potencien la búsqueda del yo y, por lo tanto, la existencia.

⁸⁵⁶ *Ibíd.* p. 143.

⁸⁵⁷ *Ibíd.* p. 144.

⁸⁵⁸ *Ibíd.* p. 14.

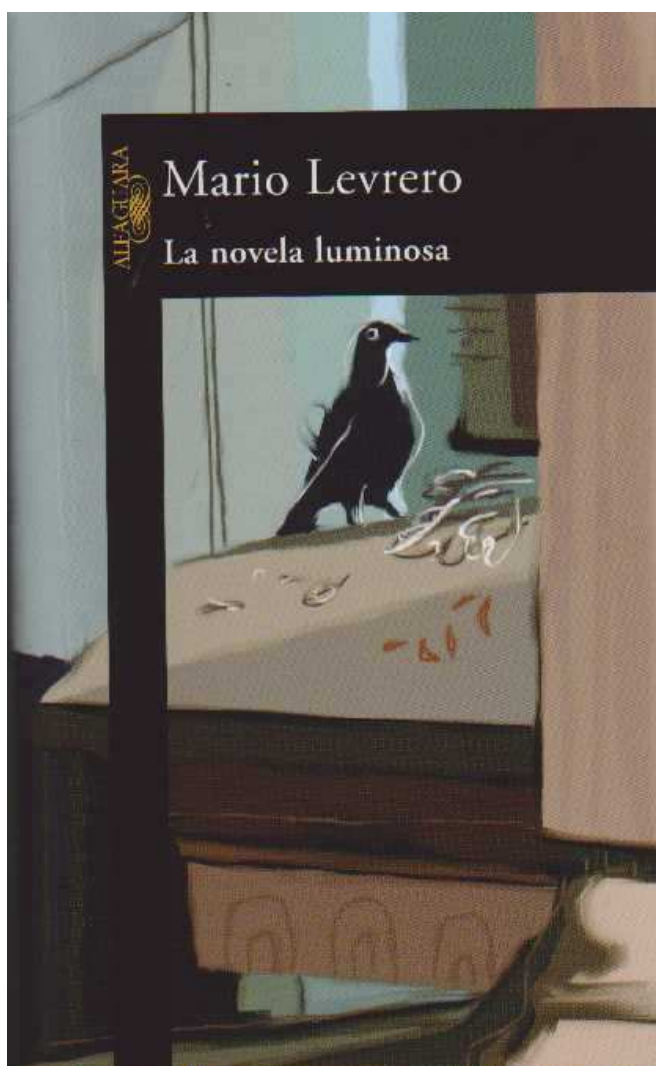
⁸⁵⁹ *Ibíd.* p. 144.

7. Testamento espiritual: mística, sueño y amor

Análisis de *La novela luminosa*

Levrero escribió la novela [luminosa] a los cuarenta y cuatro, veinte años antes de su desaparición física, y está escrita como deberían escribirse todos los libros, como se debería vivir: con la energía de un condenado a muerte. Es su testamento.

Daniel Mella, “La muerte de un actor”⁸⁶⁰



⁸⁶⁰ Daniel Mella: “La muerte de un actor”, en *Lento*, n° 12, Montevideo, 2014, p. 58.

7.1. Testamento espiritual

El manuscrito primario de “La novela luminosa”⁸⁶¹ surgió de la necesidad del autor de saldar cuentas con el pasado antes de enfrentar a la muerte. En este texto se refiere el nacimiento de la espiritualidad asociado al progresivo desarrollo de una forma de percibir y estar en el mundo que le permitió romper con las barreras familiares y la autocensura para asumirse como escritor. La etapa fundamental en la que transcurre este autodescubrimiento está signada por la depresión y soledad subsecuentes a un divorcio, y por la reconfiguración de las formas de comunicarse con los otros hacia una nueva modalidad íntima que abre la percepción del sujeto a nuevas dimensiones del ser. La búsqueda desesperada por lograr el sustento —y el respectivo cuestionamiento de las obligaciones sociales que Levrero había asumido ciegamente hasta el momento— y un encuentro iniciático con la mística a partir de la contemplación de la naturaleza serán los otros factores que actuarán como el revulsivo que dará lugar a la escritura de *La ciudad* y, en definitiva, suscitarán el surgimiento del escritor.

Casi veinte años después, bajo el auspicio de una Beca Guggenheim, el narrador retomará el proyecto inconcluso de referir sus experiencias luminosas. El paso del tiempo supone un desafío de recuperación de la sensibilidad en la que fue comenzado el texto, un retorno al yo del pasado que rápidamente es asumido como imposible, pero que no excluye la necesidad de derrumbar las barreras de la enajenación que aprisionan a su “demonio creador” —que debe apropiarse de la escritura para que esta sea auténtica—. “El diario de la beca” se convertirá así en un mecanismo progresivo de

⁸⁶¹ Las secciones de *La novela luminosa* son: “Prefacio histórico a la novela luminosa”; “Prólogo: ‘Diario de la beca’”; “La novela luminosa” (que a su vez consta de cinco capítulos originales y un sexto capítulo, “Primera comunión”, añadido durante el período de la Beca Guggenheim) y el “Epílogo del diario”. A lo largo de este análisis, el libro publicado será referido como *La novela luminosa* y la sección homónima (el texto del manuscrito comenzado en los ‘80 y retomado en el 2000), como “La novela luminosa”.

autoanálisis y terapia en torno a los problemas que afectan al yo del presente: la muerte de seres queridos, el rompimiento con su pareja Alicia y el abandono del hogar familiar en el marco de la aparición de una joven mujer (Chl), el duelo por el final de esta relación amorosa y la confrontación definitiva con la soledad ante la muerte. Si bien la familia y el tratamiento de lo cotidiano son los temas comunes entre el manuscrito de “La novela luminosa” y “El diario de la beca”, las diferencias estilísticas entre uno y otro se harán tangibles en tanto la nueva escritura pretende servir de contexto para el lector que se adentre en el relato de las experiencias luminosas. Un diario que servirá como desmesurado prólogo, como antesala pragmática que prepare tanto al escritor como al lector⁸⁶² para el tratamiento de una serie de fenómenos que de otra forma podrían correr el riesgo de decantar en el sermón revelado de un profeta doméstico. En este sentido, el humor, una vez más, servirá de matiz para referir los episodios más dolorosos de la intimidad así como un conjunto de episodios místicos que serán contrarrestados con las explicaciones más racionales a efectos de integrar al propio discurso las dudas que, quizás, el narrador intuye surgiendo en el lector y que, en parte, hace también suyas al momento de escribir —instalando así su obra en la subjetividad y no en el discurso que propenso a erigir verdades absolutas—. Conjuntamente, la estrategia pragmática de mostrar el montaje y el proceso de construcción del texto, el discurrir sobre los estados de ánimo que le impiden al sujeto del discurso continuar con el trabajo y que postergan la escritura de lo importante a partir de digresiones rumbo al inventario de lo “intrascendente” rompen con las pautas de cooperación comunicativa. Una “agotadora” dinámica que le impone al lector un lento derrotero que tiene tanto de

⁸⁶² “Hay una doble dirección en la escritura, hacia el otro lado y hacia sí, una doble dirección en la escritura que es tal vez propia de toda la literatura y del arte, y que queda aquí fuertemente configurada. Lo luminoso es la trasmisión sutil de un sentido (a un ‘otro’ real o imaginado, presente o ausente) que, además, aparece como conocimiento cuando se devuelve hacia su emisor, que a su manera deviene también lector de su propia escritura y no mucho más que eso”, Pablo Vergara: “Querido...” *op. cit.* p. 172.

burla como de recorrido zen, ya que solamente quienes puedan transitar las largas páginas que preparan al escritor para adentrarse en el contenido fundamental de su texto podrán asimilar debidamente el sentido de las “experiencias luminosas”.

7.2. El prólogo: un ejercicio zen

Junto con “El diario de la beca” que oficia de extenso prólogo a *La novela luminosa*, y quizás porque se exigirá al máximo la “paciencia” del lector, el texto se abre con un prefacio que define la naturaleza híbrida de la obra que se va a leer, la función de las respectivas partes que la componen y el antiguo origen del proyecto de narrar las experiencias luminosas, surgido de la necesidad de exorcizar el miedo a la muerte ante la inminencia de una operación.⁸⁶³ A instancias de presentar el contexto de génesis de la obra, precisamente, el narrador comenta cómo las dudas que lo aquejaban en torno a que su intervención quirúrgica fuese completamente indispensable fueron despejadas gracias al curioso encuentro con un libro titulado *No se opere inútilmente*,⁸⁶⁴ texto que, frustrando la promesa de evasión que parecía albergar su título, recomendaba someterse al quirófano en el caso de la dolencia que afectaba al protagonista (una operación de vesícula).

Más allá de esta inicial referencia a los “casuales” encuentros bibliográficos que ponen delante del personaje el libro que en ese preciso momento desea o necesita leer, el origen del manuscrito remite a la imagen —mencionada previamente en este trabajo— del narrador que se ve a sí mismo escribiendo con tinta china en un papel de buena calidad. De inmediato, el narrador repiensa este génesis, tomando en cuenta los intrincados mecanismos de la memoria que trastocan la explicación histórica de los

⁸⁶³ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 16.

⁸⁶⁴ *Ibíd.* p. 17.

eventos,⁸⁶⁵ y se plantea el momento en que toma la decisión de comenzar con el proyecto a partir de una anécdota de índole mística contada a un amigo —explicación que también será reformulada varias veces—, quien lo animó a escribir sobre dichas experiencias. Hasta ese momento, el narrador se había cuestionado la posibilidad de que las experiencias luminosas pudieran ser materia literaria, pero el involuntario desafío que le lanzó su amigo le permitió finalmente reubicarse en aquel lejano comienzo del proyecto. Sin embargo, esta duda sobre la posibilidad de contar lo místico no solo persiste hasta el presente de la escritura sino que se resuelve hacia una respuesta negativa, como lo atestiguan los centenares de páginas que siguen al prefacio: “Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso”.⁸⁶⁶ Porque “los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales”.⁸⁶⁷ No obstante esta declaración, el fracaso a la hora de desarrollar un texto que se erija como una afirmación indiscutible en torno a la espiritualidad es quizás el elemento sobre el cual el narrador construye su capacidad persuasiva y la autenticidad de un discurso que no se plantea como una verdad revelada. De hecho, como veremos más adelante, cuando finalmente el discurso se adentra en los episodios que suscitan el desarrollo de una cosmovisión que trasciende la “noción generalizada de la realidad”, es el propio narrador quien sugiere otras posibles interpretaciones menos “sobrenaturales” para lo experimentado. Asimismo, cuando a lo largo de “El diario de la beca” el texto alcance sus momentos de clímax epifánico, el narrador se encargará de resaltar algún elemento trivial que recuerde al lector el carácter cotidiano de lo que se está describiendo, una especie de *cum grano salis* o de efecto de “distanciamiento” que rompa con la pretensión de presentar al espíritu como algo escindido de lo terrenal.

⁸⁶⁵ *Ibíd.* p. 13.

⁸⁶⁶ *Ibíd.* p. 20.

⁸⁶⁷ *Ídem.*

Esta conciencia de los efectos pragmáticos del discurso está directamente vinculada con la noción levrieriana de entender la literatura como una forma de comunicación entre las “almas”.⁸⁶⁸ Esta creencia, desbordada de metafísica, se ajusta bastante bien al tono de los primeros postulados de la teoría de la recepción desarrollados por Roman Ingarden⁸⁶⁹ —inspirado por Edmund Husserl⁸⁷⁰—, para quien el texto nacido del universo simbólico del escritor era entendido como el “objeto” que el lector debía completar en su significado, logrando una comunicación entre ambos que reproducía en la lectura la experiencia estética de la creación —y, podría arriesgarse también, de la percepción del mundo—.⁸⁷¹ Como vimos, para Levrero, siguiendo a Charles Baudouin, dicha comunicación surgía del trance que producía la obra de arte, posibilitando la trasmisión no solo de una información consciente sino de un conjunto de contenidos inconsciente. Sin embargo, los textos autoficcionales levrierianos apelan a

⁸⁶⁸ “Hace mucho tiempo, cuando recién comenzaba a escribir, o tal vez antes, encontré un libro que se llama *Psicoanálisis del Arte*, de Charles Baudouin, del que saqué un concepto poco divulgado: el arte es hipnosis. Entonces, lo que se produce entre el que escribe (o pinta o expresa de cualquier forma artística) y el que lee (o percibe y lee la obra del tipo que sea) es una comunicación de alma a alma”, Mario Levrero en entrevista de Álvaro Matus: “El laberinto...” *loc. cit.* p. 96.

⁸⁶⁹ “La fenomenología abre una posibilidad distinta a Ingarden para pensar la obra literaria. A la luz de las consideraciones husserlianas, el autor se pregunta, ¿cómo está estructurado este objeto de conocimiento? Ésta es la pregunta inicial que guía la investigación. Este objeto del conocimiento tiene una estructura que es preciso descubrir para responder una segunda cuestión, ¿cómo existe? [...] En este sentido, la tarea de Ingarden consiste en confrontar la estructura del texto literario con las formas en que puede ser concretizado. De aquí deriva una consideración más: la obra literaria se compone de dos polos: el artístico y el estético. El primero se refiere al texto creado por el autor y el segundo, al creado por el lector. De esta distinción se desprende que la obra literaria no puede ser idéntica sólo al texto o sólo a la lectura: existe como oscilación entre ambos polos”, Angélica Tornero: “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser”, en *Anuario de Letras Modernas*, volumen 13, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 161.

⁸⁷⁰ Para este autor, la percepción de los objetos y las conexiones causales se construyen a partir del lenguaje. Es decir, la intuición intelectual del mundo nace con la construcción de lenguaje y la percepción está directamente relacionada con el universo simbólico del sujeto que observa y “completa” con su discurso esa parte vacía del objeto: “Husserl afirma que podemos tener una intuición intelectual de tales tipos de cosas y describe, además, cómo es esta intuición; sucede cuando articulamos un objeto como algo que tiene ciertas propiedades o relaciones. La estructura formal de los objetos categoriales se conecta de forma sumamente elegante con las partes gramaticales del lenguaje. Por lo que hace a los simples objetos materiales, Husserl observa que pueden ser propuestos o vacuamente o por intuición, pero sucede que cuando son intuitivos aún retienen partes que están ausentes y que sólo pueden ser coexpresadas por nosotros, de tal modo que la percepción es una mezcla de intenciones vacías y plenas”, Robert Audi (ed.): *Diccionario de Filosofía*, Akal, Madrid, 2004, p. 515.

⁸⁷¹ “Para Ingarden, la obra de arte literaria es una formación puramente intencional, que tiene origen en los actos creativos de la conciencia del autor y fundamento físico en el texto, fijado por la escritura. Por virtud de este estrato dual (sonido y sentido) la obra es intersubjetivamente accesible y reproducible, tanto como llega a ser un objeto intersubjetivo intencional, relacionado con una comunidad de lectores”, Angélica Tornero: “Indeterminaciones...” *loc. cit.* p. 161.

un tipo de comunicación en el que cada vez que este trance o ilusión novelesca está por producirse, el narrador interrumpe el relato con las digresiones más triviales como un recordatorio de las distintas posibilidades de percepción de la realidad:

Quiero decir que probablemente había de fondo una comprensión de que el fracaso de mi relato se debía a la falta de un entorno, de un contexto que lo realizara, de un clima especial creado con una gran cantidad de imágenes y de palabras para reforzar el efecto que la anécdota debía provocar en el lector.⁸⁷²

Pero, ¿cuál es entonces la estrategia de comunicación del texto? En principio, apelar a un esquema que ofrezca el marco propicio para presentar la percepción especial en la que surgen las experiencias luminosas, un contexto a través del cual tanto el narrador —que recorre lentamente una a una las moradas de su “castillo interior”— como el lector avancen rumbo a la asimilación de esa manera alternativa de “completar el significado del mundo”. Y el modelo de dicho esquema no es otro que el de *Las moradas* (1577), de Santa Teresa de Jesús (1515), con quien comparte, a su vez, el derrotero que la mística española atribuye a la coexistencia entre pensamiento y escritura:

Son tan oscuras de entender estas cosas interiores, que a quien tan poco sabe como yo, forzado habrá de decir muchas cosas superfluas y aun desatinadas, para decir alguna que acierte. Es menester tenga paciencia quien lo leyere, pues yo la tengo para escribir lo que no sé; que cierto algunas veces tomo el papel como una cosa boba, que ni sé qué decir ni cómo comenzar.⁸⁷³

El desmedido prólogo cumple con la intención de ofrecer el contexto idóneo que permita tanto al narrador retornar al antiguo estado espiritual en el cual escribió el manuscrito original como al lector adentrarse en los temas que se le presentarán. En esta búsqueda, sin embargo, radica parte de lo que el narrador asume como un fracaso:

Así fue como me compliqué la vida, porque todo ese entorno y todas esas palabras me fueron llevando por caminos insospechados aunque muy lógicos; esos

⁸⁷² Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 15.

⁸⁷³ Santa Teresa de Jesús: *Las moradas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 19-20.

procesos están maravillosamente explicados en *Las moradas*, de Santa Teresa, mi patrona, pero es claro que a nadie le basta con que le expliquen los procesos; no hay más remedio que vivirlos, y al vivirlos es como se aprenden, pero también es como se comenten errores y se pierde el rumbo.⁸⁷⁴

La pérdida del rumbo, del control del relato de lo cotidiano es presentada como uno de los principales motivos que hacen fracasar el objetivo de narrar las experiencias luminosas. ¿Por qué, entonces, insistir en la narración de lo trivial? Precisamente, como fue comentado al comienzo de este apartado, porque el narrador no pretende desarrollar un contexto propicio para la emergencia incuestionable de lo místico sino sugerirlo como una posibilidad: una posibilidad en la que cree cabalmente, pero que no tiene intención de imponer, consciente del peligro de que su discurso pueda sonar como el sermón de un profeta *new age*: “Pero por otra parte, los momentos luminosos, contados en forma aislada, y con el agravante de los pensamientos que necesariamente los acompañan, se parecerían muchísimo a un artículo optimista del *Selecciones del Reader’s Digest*”.⁸⁷⁵

Al igual que en *El discurso vacío*, el lector será testigo de una serie de episodios a los que el narrador no atribuye ninguna relevancia, al tiempo que le promete una serie de temas “importantes” que, una y otra vez, serán abandonados apenas el discurso amenaza con tratarlos (llevando al lector a los límites de la exasperación⁸⁷⁶, según asume el propio narrador). Es más, a diferencia de los juegos autorreferenciales de *El discurso vacío*, que mantenían el extrañamiento por el propio texto, “El diario de la

⁸⁷⁴ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 15.

⁸⁷⁵ *Ibíd.* p. 456.

⁸⁷⁶ Este tipo de experiencias de lectura que suscitan los textos levrerianos —basados en la incomodidad o el extrañamiento— ya era analizadas por Joao Cezar De Castro Rocha al abordar un texto como “Los muertos”: “Creo que aquí la mejor estrategia de lectura consiste en reconocer la relevancia de esa incomodidad [resultante de la descripción de escenas escatológicas] para la producción de un experiencia de lectura que no esté más sólo fundada en la búsqueda de sentidos o desciframientos de un estilo [...] Lector de Flaubert, Nietzsche una vez dijo que no le gustaría exactamente leer *Madame Bovary* sino masticar a Emma. Levrero necesita de un lector semejante [...]”, Joao Cezar de Castro Rocha: “Los muertos: ¿imposibilidad de la crítica literaria? Apuntes para una lectura ‘fisiológica’ de Mario Levrero”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comps.): *Caza de Levrero... op. cit.* p. 182.

beca” llevará al extremo la redundancia y la reiteración de los aspectos más anodinos, desde el mobiliario que adquiere⁸⁷⁷ el personaje con el dinero de la Beca Guggenheim hasta el menú diario y sus respectivos efectos estomacales. Y esta estrategia que interpela al lector desde la conciencia de sus expectativas y potenciales reacciones, entre las que el fastidio es una poderosa posibilidad, es comparable a la caída en abismo de prólogos dentro de prólogos que conforman el *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández,⁸⁷⁸ quien desafiaba la capacidad del lector para adentrarse en el “frangollo”, al tiempo que se desvinculaba de toda intención de solemnidad y proponía este “entrevero” discursivo como modulación siempre preferible a la afectación literaria: “No hay peor cosa que el frangollo, si no es la fácil perfección de la solemnidad. Éste será un libro de eminente frangollo, [...] Ésta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez: ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?”.⁸⁷⁹ La respuesta posible a la pregunta de Macedonio es, quizás, Mario Levrero, ya que, conjuntamente con los largos pasajes que sirven como preparación del narrador para encarar su proyecto, la estrategia a la que apela para

⁸⁷⁷ En principio, los detalles que se brindan en torno al mobiliario responden a la necesidad de Levrero disponer de un lugar confortable para alcanzar la “angustia difusa”, un estado anímico especial en el que intentaba ingresar como paso previo a la escritura. En el “Diario de la beca”, sin embargo, y como muestra de lo alejado que Levrero está de sí mismo y del espíritu creador, no solo dedica buena parte de sus comentarios a describir los sillones (para pensar, para leer) sino que, con bastante frustración, comenta cómo se queda dormido en mitad de sus ejercicios de preparación para la escritura. Con respecto a la angustia difusa, dice Inés Bortagaray, escritora y antigua alumna de los talleres de Levrero: “El tema de la angustia difusa era esa cosa de sentarse en un sillón, cómodo, dejar que sobrevenga la angustia y calmar todo pensamiento: era un ejercicio de meditación. Dejar que se vayan los pensamientos, tratar de escuchar el silencio y ver qué pasa con eso. Detrás de ese ejercicio de meditación había una voluntad de encontrar un cierto estado de conciencia más sensible para poder escribir”, en entrevista realizada en el marco de esta investigación.

⁸⁷⁸ “A diferencia de otros diarios de escritores, este pierde buena parte de su dimensión si se lo lee saltado en vez de linealmente: hay núcleos poderosos que se van desarrollando en el tiempo, como en una novela. El título “Prólogo” suena a chiste formal (en eso se asemeja al *Museo de la novela de la Eterna* con sus incontables prólogos), pero se trata de un chiste en serio. Porque es el muy extenso preámbulo a “La novela luminosa”, que ocupa las cien páginas finales”, Elvio Gandolfo: “El último libro de Mario Levrero. Descripción de un combate”, en *Revista Bazar Americano* [publicado originalmente en *El País Cultural*, Montevideo, 16/09/2005], citado de <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&cad=rja&uact=8&ved=0CFEQFjAH&url=http%3A%2F%2Fwww.bazaramericano.com%2Fpdf.php%3Fcod%3D138%26tabla%3Dresenas%26contenido%3Dresena&ei=RwxkVYa5JITxUruagLAI&usg=AFQjCNFGCK1jVV8IOP0ShsqRUHs3mYUOvQ&bvm=bv.93990622,d.d24> (consulta realizada el 12/03/14).

⁸⁷⁹ Macedonio Fernández: *Museo de la novela de la Eterna*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 140.

depurar al texto de toda solemnidad, tan peligrosa a la hora de abordar el tema del espíritu, se basa, una vez más, en el humor.

Se podría decir, entonces, que en la obra de Mario Levrero conviven sin mayores inconvenientes el humor y el misticismo, Macedonio Fernández y Santa Teresa de Jesús. Como parte de este esquema, es posible considerar que el lento (fragmentario y digresivo) proceso de escritura que le permite al emisor modificarse, le permite también al lector el lento proceso de preparación anímica que es indispensable para que pueda asimilar el “hallazgo espiritual”. Por tanto, la conciencia de la realidad pragmática de este ejercicio (de la lenta lectura que emprende el lector, preparándose también para el hallazgo) hace que la escritura levreriana esté más cerca de algunas mitologías autoficcionales desarrolladas en las artes contemporáneas (en tanto *performance* que “hace cosas con las palabras” o de “obra en proceso” que desnuda su estructura) que de la tradición de la autobiografía o de la novela autobiográfica.⁸⁸⁰

Como veremos, también a partir de una relación intertextual que le sirve al narrador de punto de partida —con *El lugar de los caminos muertos* (1984), de William Burroughs (1914)⁸⁸¹—, la fusión entre la mística y el humor que instala la vivencia de la espiritualidad en la esfera de lo cotidiano es a su vez asociada a una de las formas de comunicación más intensas —pero también absolutamente mundana y rehén de la efímera dimensión corporal— que puede darse entre los individuos: el sexo. Porque la posibilidad de comunicación de las “almas” a través del sexo es, precisamente, uno de los temas que emerge como el núcleo central de *La novela luminosa* una vez

⁸⁸⁰ Matías Núñez: “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero. La literatura como performance”, en Carolina Bartalini (comp.): *Literatura y margen I: Mario Levrero*, Buenos Aires, Eduntref, 2015 (en prensa).

⁸⁸¹ William Burroughs fue un escritor desatacadado del movimiento *beatnik* y gran impulsor de la cultura posmoderna que hizo eclosionar el *new age* como respuesta a las desilusiones que supuso el fracaso del proyecto moderno y la amenaza constante de un apocalipsis nuclear nacida de las tensiones de la Guerra Fría. Formó parte de la *Cientología* y siguió a Timothy Leary (1920) en sus experiencias de exploración de la psique a partir del consumo de LSD. En lo literario, supo combinar los géneros populares (las novelas del Oeste y la ciencia ficción) con temas vinculados a la mística y las filosofías orientales, recurriendo para ello a diferentes estrategias de neovanguardia como el *cut up* o el montaje. Además de estas coincidencias con algunos aspectos de la obra levreriana (la aproximación a los géneros populares, las técnicas de neovanguardia, el misticismo), muchos de los intereses de Burroughs son coincidentes con los de Levrero en lo referido a las denominadas “ciencias ocultas”: “Pero su máxima ambición [la William Burroughs] se sigue centrando en satisfacer una insaciable curiosidad intelectual que le lleva a interesarse por múltiples y dispares disciplinas, desde el psicoanálisis a las teorías de Wilhem Reich pasando por la parapsicología y la telepatía”, Daniel Pastor: “Introducción”, en William Burroughs: *El lugar de los caminos muertos*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 15.

desbrozados los innumerables anecdotarios cotidianos que sirven de “contexto” para la experiencia mística. Para abordar este tema, sin embargo, se analizará previamente en este trabajo el diario de lo cotidiano que prepara el terreno para el desarrollo de la vinculación entre comunicación espiritual y erotismo. De momento, anticipada esta relación entre sexo y espíritu que surge a partir de “escenas de lectura” que hacen convivir a Santa Teresa de Jesús con William Burroughs y Philip K. Dick, nos detendremos en los aspectos vinculados con la espectacularización de la escritura y del proceso de creación de la obra.

7.3. El proceso de la obra, el imposible retorno del yo

Las referencias al proceso de retomar la escritura del manuscrito de “La novela luminosa” sirven como sugerencias de lectura que fundamentan algunos de los caminos digresivos por los que se adentra el texto. En este sentido, los capítulos tercero y cuarto de “La novela luminosa”, en los que se promete narrar una experiencia vinculada con el hallazgo de un racimo de uvas —episodio constantemente postergado—, sufren varios procesos de edición y corrección que se corresponden con los descubrimientos en torno a las significaciones ocultas de la historia de H, una prostituta conocida en la juventud y que, en apariencia, es la protagonista de una subtrama que pretende servir de “contexto” a la experiencia luminosa del racimo de uvas, pero cuya historia termina por crecer e imponerse a partir de su poder removedor.

Un capítulo fue desestimado y destruido, pero como verá el lector que llegue hasta ahí, luego me arrepiento y lo resumo en el capítulo que lo sustituye; al parecer, solo había destruido la copia, porque es evidente que luego volví a pasar a máquina el original y volví a ponerlo en su lugar. Pero también conservé el

resumen del capítulo siguiente, y en esos pasos se me complicó la enumeración de los capítulos.⁸⁸²

Por un lado, este breve pasaje ejemplifica a la perfección la dinámica de la obra: un capítulo eliminado, y que es resumido luego en el siguiente, vuelve finalmente a ser introducido y coexiste con su resumen, ofreciendo dos exposiciones redundantes de un mismo episodio. La aparición y casi inmediata interrupción de un tema, su nueva emergencia en el texto e incluso su reiteración sin mayores cambios —o, con suerte, la relectura del episodio— se presenta desde la dinámica iterativa propia del formato diario pero que, por lo antisintético del procedimiento, fuerza hasta sus límites los criterios de la cooperación lingüística en torno a los que el lector formula sus expectativas de lectura. Esto es especialmente relevante en “El diario de la beca” si se toma en cuenta que lo que se promete narrar es una y otra vez interrumpido por el registro de los eventos más anodinos: las salidas a la ciudad en busca de novelas policiales, sus trabajos de programación o incluso las estadísticas de sus victorias alcanzadas en los juegos de computadora. Sin embargo, las breves referencias a la escritura de “La novela luminosa” se centran en episodios sumamente relevantes. Por ejemplo, al trabajar en uno de los pasajes de “La novela luminosa”, el narrador registra en “El diario de la beca”:

[...] al leer la última página que había escrito del proyecto propiamente dicho, me brotó espontáneamente un llanto breve (en buena medida reprimido y por eso breve) pero muy saludable. Y eso significa que por lo menos un pasaje de esa página está escrito con verdad y con espíritu apropiado.⁸⁸³

Precisamente, este momento de emoción remite al momento de escritura de los capítulos tercero y cuarto de “La novela luminosa”, cuando el narrador se lanza a preparar el camino para narrar la historia de su hallazgo del racimo de uvas y al entrar

⁸⁸² Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 18.

⁸⁸³ *Ibid.* p. 356.

en la historia de H, la prostituta conocida en la juventud, repara en todo el poder removedor de esa experiencia:

Luego me dedicaba a la pornografía, o tratado sobre la prostitución, y aparecía H, la prostituta aquella que merecía un capítulo. Efectivamente, lo merecía mucho más allá de lo que pensaba: al ir escribiendo sobre ella, poco a poco me fui dando cuenta de yo la amaba —y el prejuicio social me había impedido hacer conciencia de ello en su momento—. Escribí con lágrimas de rabia y humillación acerca de G, y con lágrimas de ternura acerca de H.⁸⁸⁴

El otro comentario con respecto a la escritura de “La novela luminosa” tiene que ver con el nuevo episodio añadido al manuscrito original de la década de los ‘80: “[...] solo conseguí dar forma a un relato titulado ‘Primera comunión’, que quiso ser el sexto capítulo de la novela luminosa pero no lo logró”.⁸⁸⁵ Este pasaje, escrito entre julio del 2000 y junio del 2001,⁸⁸⁶ diferente en estilo y tono a los anteriores capítulos, remite a una experiencia de iniciación al catolicismo vinculada con una nueva experiencia luminosa que involucra a la virgen, como símbolo de la ascensión del *Ánima* femenina junguiana. En el “El diario de la beca”, el momento en que se trabaja en la escritura de este episodio, apelando al retorno de su dimensión femenina y el reencuentro con su yo, coincide convenientemente con el día viernes: “Día muy apropiado, porque el viernes es el día de Venus, pero también de la virgen —día de lo femenino trascendente—. Y mi proyecto apunta precisamente a eso; es, al menos, el primer tema que debo encarar, comenzado lo que sería el capítulo sexto de la ‘novela luminosa’”.⁸⁸⁷

Asimismo, las “varias metidas de mano a lo largo de los años”⁸⁸⁸ hacen coexistir la génesis del texto con la evolución y los cambios del yo, proceso del que forman parte el corpus de obras autoficcionales analizadas en este trabajo: “Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi

⁸⁸⁴ *Ibíd.* p. 509.

⁸⁸⁵ *Ibíd.* p. 18.

⁸⁸⁶ *Ídem.*

⁸⁸⁷ *Ibíd.* p. 231.

⁸⁸⁸ *Ibíd.* p. 18.

‘Diario de un canalla’ y ‘El discurso vacío’, ya que estos textos son también de algún modo continuación de *La novela luminosa*’.⁸⁸⁹ Al igual que vimos en estos textos autoficcionales, la escritura se pone en marcha sin un plan preconcebido y el narrador va tratando los temas que van surgiendo a la espera de que en esa dinámica irrumpen los verdaderos contenidos del texto.⁸⁹⁰ La diferencia fundamental entre “El diario de la beca” y sus anteriores obras, sin embargo, radica en la extensión de esos pasajes que remiten a la cotidianeidad y cómo, cada vez que aparece un tema difícil por su carga emocional, es inmediatamente abandonado. Si se toma en cuenta que “El diario de la beca” que oficia de prólogo se desarrolla en más de 400 páginas y que “La novela luminosa” lo hace en poco más de 100, la necesidad de brindar un contexto parece remitir tanto al grado especialmente importante de enajenación que le impide al narrador retornar a su yo como al mayor desafío pragmático para la “tolerancia” del lector que supone asistir al “cómo se escribió *La novela luminosa*”. Esta “desproporción” del trabajo sobre el yo mantiene una relación con la intensidad de las experiencias que se referirán y, sobre todo, con el modo explícito que adquiere la exposición sobre el ideario paranormal que sustenta dichos fenómenos en “La novela luminosa”, un texto escrito en el ímpetu de dejar un testimonio espiritual que sobreviva a la muerte.

Es así que el retorno al yo que permita retomar la escritura de los episodios narrados en el pasado⁸⁹¹ supone una tarea que desmonte el “robot”⁸⁹² en el que se ha convertido el narrador y desarticule el miedo a su propia intimidad, un mal que ha

⁸⁸⁹ *Ibíd.* p. 19.

⁸⁹⁰ “El objetivo es poner en marcha la escritura [...]”, *ibíd.* p. 23.

⁸⁹¹ “La escritura funciona como un acto de introducción en la realidad, no la que se ve, sino la que se produce a partir de esa imaginación o de esas imágenes que pugnan por salir. En el caso del ‘Diario de la beca’ intenta recrear el estado de ánimo que le llevó a escribir los primeros capítulos de *La novela luminosa* a comienzos de los ochenta y por lo tanto lo que busca es entrar en sintonía con aquel estado pasado”, Jorge Olivera: “Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, Madrid, 2010, p. 342.

⁸⁹² Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 53

desarrollado a lo largo de los años. La tarea, sin embargo, no se plantea como un regreso —asumido prontamente como imposible— a una identidad anterior, sino como el reingreso en un estado anímico creativo que continúe la tarea desde el yo del presente: “No quiero copiar a mí mismo en 1984; el único valor que en definitiva podrían tener estas cosas es el de la autenticidad”.⁸⁹³ El símbolo más claro de la situación actual en la que se encuentra el personaje es que, como en sus otros textos autoficcionales, la escritura coincide con la aparición de una paloma o, mejor dicho, el cadáver de una paloma que aparece en una azotea que queda frente a su ventana: “¿No será esto, recién lo pienso en estos días, también un símbolo? Un símbolo de mi espíritu muerto, que ninguna viuda [la viuda de la paloma muerta] (digamos, mi yo consciente) podrá resucitar a pesar de todos sus esfuerzos”.⁸⁹⁴ Muerto el espíritu, el narrador asume que deberá continuar el proyecto desde un yo del presente que, como veremos más adelante, ha sido asumido cabalmente e, incluso, sin remordimientos. Más allá de esto, el narrador se ve en la necesidad de ofrecer la referencia intratextual que explique el sentido del símbolo presentado:

Me quedó pendiente el tema de la paloma muerta como símbolo. Debo explicar al lector, o recordarle por si ya lo sabía, que hace unos cuantos años escribí un texto llamado *Diario de un canalla*. Lo escribí en Buenos Aires. Mi impulso inicial había sido continuar la ‘novela luminosa’ (subrayar este dato, ya que la novela luminosa —su conclusión— es el proyecto de la beca actual), y apenas me puse a escribir comenzaron los problemas con los pájaros [...] Entendí que esa epifanía tenía un carácter simbólico; lo cierto es que a veces la llamada realidad objetiva se hace presente con un fuerte carácter simbólico. Y entendí que de algún modo yo había provocado esos sucesos por el hecho de haberme puesto a escribir. El paso de los años no me ha hecho cambiar de opinión, aunque quiero dejar constancia de no me parece que pueda considerarse un hecho milagroso. Quizás sí un poco mágico, si entendemos la magia como una técnica perfectamente explicable. El Inconsciente sabe y puede hacer muchas cosas que nuestro pobre yo consciente ni imagina posibles. Ahora me pongo a escribir y aparece una paloma muerta y su viuda.⁸⁹⁵

⁸⁹³ *Ibíd.* p. 241.

⁸⁹⁴ *Ibíd.* p. 202.

⁸⁹⁵ *Ibíd.* p. 201.

En este sentido, el esquema de Santa Teresa de Jesús al que recurre el narrador leyendo *Las moradas*, obra de la cual cita exclusivamente las primeras páginas⁸⁹⁶ —ya que la excitación psíquica que le produce el texto le impide continuar la lectura—, para encontrar un tono que lo lance rumbo a la exploración mística a través de la escritura, le permite la preparación para adentrarse en las experiencias luminosas aunque es tan extenso y detallado el contexto de esa preparación que “El diario de la beca” termina por establecer lazos intertextuales más sustanciosos con otra obras.

La escena de lectura de *Barrio de maravillas* (1976), de Rosa Chacel (1898) (que defrauda las expectativas de lectura que tenía el narrador a partir de *Memorias de Leticia Valle*⁸⁹⁷ (1945)), hace ingresar una serie de comentarios en torno a la estructuración del texto que pueden ser entendidos como una fundamentación del proceso de escritura que se lleva adelante en “El diario de la beca”.⁸⁹⁸ Por ejemplo, el narrador dice en relación a las estrategias tradicionalmente novelescas que articulan *Barrio de maravillas*:

Me hubiera gustado muchísimo más una historia lineal, autobiográfica cien por cien, y con esto no quiero decir históricamente verdadera, sino simplemente doña Rosa hablando, escribiendo desde esa niña que fue y que nunca dejó por completo de ser, sus sistemas de pensamiento, su visión de las cosas, su profundidad, su mística, sus formas de jugar.⁸⁹⁹

⁸⁹⁶ *Ibíd.* p. 240

⁸⁹⁷ *Ibíd.* p. 24.

⁸⁹⁸ Para Reinaldo Laddaga, la escena de lectura fundamental de la obra tiene que ver con el trance: “Como suele suceder, un gran libro contiene siempre al menos un pasaje que nos da la clave de la clase de experiencia que quiere inducir o provocar. En *La novela luminosa*, la escritura del pasaje en cuestión es desencadenada por la lectura de Oliver Sacks, cuyos libros consisten en informes clínicos de pacientes con trastornos neurológicos”. “Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero”, en Ezequiel de Rosso (Selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* p. 229. Sin embargo, como intentaremos demostrar en este estudio, los problemas de la psicopatología cotidiana coexisten con otros episodios para los cuales se sugieren “escenas de lectura” que permiten la asociación entre lo cotidiano y lo místico, lo terrenal y lo espiritual (donde el sexo como forma de comunicación entre los seres se plantean como la síntesis de dicha dualidad).

⁸⁹⁹ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 110.

¿Por qué, entonces, el personaje continúa con la lectura de la obra de Chacel a pesar de las constantes menciones al tedio que le producen las digresiones en subtramas novelescas que hacen hablar a todos los personajes? Y la respuesta que da a esa persistencia el protagonista parece ser una excusa y una promesa para el lector de su propio diario: “Porque a pesar del aburrimiento, cada tanto aparece algo importante”.⁹⁰⁰ Yendo todavía un poco más lejos, el narrador desliza un comentario que sugiere la plena conciencia de la frustración que producen las desviaciones de las normas de cooperación lingüística: “Lo peor del libro [de Rosa Chacel] son las interrupciones”.⁹⁰¹

En esta dinámica que ofrece claves pragmáticas sobre el diario a partir de las escenas de lectura de otros libros, el personaje, por ejemplo, expone el desagrado que le produce la lectura del prólogo de Javier Tomeo a *El miedo del portero frente al penal* (1970), de Peter Handke (1942).⁹⁰² Más allá de que el narrador no comparte la lectura interpretativa del crítico, lo que más parece molestarle es el descuidado manejo de la información vinculada a la historia, la forma en que se anticipan eventos que el autor podía haber planeado presentar gradualmente o cuya interpretación pretendía quedar librada a la participación del lector. Es decir, no solo se brinda un punto de vista con respecto a cómo un autor puede llegar a administrar la información dentro de la comunicación literaria sino que la escena de lectura que se registra en este caso remite más a la lectura del prólogo de Javier Tomeo que a la propia obra de Peter Handke. Y no es nada menor que dentro del extenso diario que oficia de prólogo a “La novela luminosa” se ofrezca una teoría en torno a los prólogos. Asimismo, los ejemplos o las escenas de lectura que da el personaje para explicar su teoría de los “prólogos” son los que acompaña a sus propias obras:

⁹⁰⁰ *Ibíd.* p. 132.

⁹⁰¹ *Ibíd.* p. 133.

⁹⁰² *Ibíd.* p. 258.

Si el autor esperaba sorprender al lector con algún golpe de efecto (de los que hay varios), el señor Javier Tomeo decidió que no lo conseguiría. Este caso quizás es más grave que el del prólogo español a mi novela *La ciudad*, en la que no hay golpes de efecto, pero en la que sí puede interesarle al lector descubrir por sí mismo qué es lo que se siente ante ciertos pasajes o ver por sí mismo cómo va evolucionando la trama. El señor Muñoz Molina decidió evitarle al lector esos penosos trabajos [...] Afortunadamente, puede ser que las cosas cambien, porque para la publicación de *El lugar*, Marcial Souto consiguió a un señor, Julio Llamazares, muy digno, que dice detestar los prólogos y no adelanta mucho ni interfiere para nada en el diálogo del lector con la novela.⁹⁰³

Y “el penoso trabajo” de desentrañar el sentido del texto es algo que Levrero no pretende ahorrarle al lector. Por el contrario, no teme forzar al máximo la situación comunicativa, como si solo estuviese dispuesto a revelar sus convicciones más íntimas a aquel que sea capaz de atravesar por la serie de pruebas que se le anteponen. Porque para el lector enterado de los mecanismos pragmáticos que despliegan sus obras autoficcionales, quien conoce tanto la simbología de los fenómenos vinculados a las aves como la idea de la escritura como performance que va modificando al sujeto, “El diario de la beca” ofrece una serie de guiños que permiten reconocer las estrategias digresivas dentro de un plan de exploración y búsqueda personal —no libre del humor y extrañamiento, por supuesto—. ⁹⁰⁴ Sin embargo, la estrategia iterativa de registrar una vez y otra todos los eventos más insignificantes postergando el tratamiento de los temas centrales puede ser entendida como un recurso novelesco que apele al suspenso desde una dinámica de frustración de las expectativas de lectura que puede llegar a ser “exasperante”. En este sentido, las escenas de lectura del propio texto a medida que se va escribiendo también intervienen como señalizaciones pragmáticas que pautan la recepción. Por ejemplo, cuando se refiere lo que el personaje de M opina sobre la obra

⁹⁰³ *Ídem.*

⁹⁰⁴ Mario Levrero plantea la síntesis del proceso a través del cual el narrador le presenta al lector los “hallazgos” de la escritura de la siguiente manera: “Cuando el autor sabe demasiado sobre el argumento, a veces se apura a contarlo, y la literatura va quedando por el camino. La literatura propiamente dicha es imagen [...] Una novela, o cualquier texto, puede conciliar varios usos de la palabra. Pero si vamos a la esencia, aquello que encanta y engancha al lector y lo mantiene leyendo es el argumento contado a través de imágenes. Desde luego, con estilo, pero siempre conectado con tu imaginación”, en Pablo Silva Olazábal: *Conversaciones... op. cit.* p. 15.

cuando lee lo que lleva escrito hasta ese momento el protagonista: “[M] dice que para el lector común, tal vez este diario podría pasar por una novela, con un protagonista y unas situaciones inventadas. Me gustó el comentario.”⁹⁰⁵

Desde este punto de vista en el que se enmascara el pacto de lectura, “El diario de la beca” podría entenderse dentro del paradigma de esos textos donde la timidez de enunciar la propia vida se transforma en novela. Sin embargo, las interrupciones que ofician de contexto para poder decir lo que de otro modo sonaría como “artículo optimista del *Selecciones del Reader’s Digest*”, instalan las experiencias místicas en lo cotidiano pero, a su vez, le recuerdan permanentemente al lector que se trata de un diario, de un proyecto literario y personal. Porque cuando luego de las largas páginas de la rutina diaria que “enmascaran” las experiencias más íntimas, cuando el narrador se adentre en la explicación de su visión del mundo y las relaciones amorosas, de la comunicación de las almas a través de, entre otras cosas, la sexualidad, también ofrecerá una escena de lectura que abra la chance de matizar el “poder místico” de lo que se cuenta. En este sentido, cuando el personaje comenta la novela policial *Las dos caras de la moneda* (1949), de los primos Fredrick Dannay (1905) y Manfred Lee (1905), que conforman el seudónimo Ellery Queen, llega a la conclusión de que el texto debe pertenecer a la época en que ya no escribían sus novelas sino que contrataban “escritores fantasmas” para que realizaran sus obras.

No es difícil que el grueso de la novela haya sido escrito por una mujer. Los toques románticos y las escenas sentimentales se acumulan hasta producir vómitos, envueltos en una prosa llena de pretensiones literarias, como si los primos Dannay y Lee hubieran pasado por un taller literario uruguayo. Citas de autores célebres, filosofía barata, repeticiones de pasajes policiales que se cuentan y se vuelven a contar una y otra vez en el marco de razonamientos deductivos... Ah, la cantidad de páginas que salteé, y la cantidad que habría deseado saltar. Anoche me dormía, y seguía leyendo dormido, sin encontrar fuerza de voluntad para saltar; estaba como embobecido por esa cháchara inagotable, por esa historia que no avanza y

⁹⁰⁵ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 366.

no avanza y no avanza... Este diario, en comparación, es una lectura dinámica, interesante, entretenida y divertidísima.⁹⁰⁶

La comparación final no es más que una asunción irónica de las propias características de su proyecto, ya que la argumentación que el narrador utiliza para defenestrar la novela de esa “mujer” que seguramente está detrás del seudónimo Ellery Queen es aplicable a su texto: “citas de autores célebres” (Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo), filosofía barata (la comunicación de las almas a través del amor), repeticiones de pasajes que “se cuentan y vuelven a contar una y otra vez en el marco de razonamientos deductivos” (los intentos de desentrañar el sentido de los episodios que ingresan en el texto). Estas son también las características de un diario que finalmente develará que detrás de todo eso no hay más que una confesión sentimental en torno a los avatares de su relación amorosa con el personaje de Chl. De este modo, el narrador plantea claramente la posibilidad de que su búsqueda del *Ánima* junguiana pueda ser entendida como una cursilería “femenina” que se adentra en el derrotero de las relaciones sentimentales. ¿Es en definitiva esta posibilidad de lectura la que busca ser contrarrestada con el largo “contexto” cotidiano? Integrando estas escenas de lectura el narrador hace conscientes los elementos que podrían “desvirtuar” las experiencias luminosas y, al igual que el humor permitía la empatía necesaria para referir episodios dolorosos, desarrolla su discurso desde la completa asunción de su subjetividad que no pretende “evangelizar” al lector.

Porque ante la duda de cómo terminar la novela y el propio proceso que lo afecta, el vínculo entre literatura y praxis vital es puesto de manifiesto en la consideración de la posibilidad de realizar acciones extravagantes que sirvan para dar un cierre al relato y saquen definitivamente a la historia de su esfera “agotadoramente” cotidiana. Pero la relación es exactamente inversa, ya que el narrador admite que no puede “vivir en

⁹⁰⁶ *Ibíd.* pp. 388-389.

función del diario”.⁹⁰⁷ La fusión entre literatura y vida podría, por ejemplo, representarse a través de un final único: el suicidio. Puesto a dar cuenta de sus motivaciones para este final, el narrador parodia una supuesta nota de suicidio que fusiona su imagen de escritor con su producción literaria: “Tengo pegado a la piel este rol de escritor pero ya no soy un escritor, nunca quise serlo, no tengo ganas de escribir ya he dicho todo lo que quería, y escribir dejó de divertirme y de darme identidad... Me pegaré un tiro.”⁹⁰⁸ Porque ha dejado de ser cierto que la desesperación por no poder escribir, que su amigo Hugo Verani señalaba a la hora de analizar *El discurso vacío*,⁹⁰⁹ sea el motor de este proyecto. En este punto, la asunción definitiva de su identidad, de la figura de escritor que construye *La novela luminosa*, en sus rutinas intrascendentes pero también en sus convicciones trascendentales sobre las dimensiones del ser, adquiere todo el poder performativo y espectacular que hace de las escrituras del yo una forma de declaración pública que dice “este soy”:

Podría seguir llevando exactamente este tipo de vida que estoy llevando ahora durante todo el tiempo que el buen Señor me quisiera otorgar, incluso de forma indefinida. Si bien es cierto que algunas de mis conductas me molestan, también es cierto que no me esfuerzo demasiado por combatirlas. En realidad soy feliz, estoy cómodo, estoy contento, aun dentro de cierta dominante depresiva.⁹¹⁰

El posible “interés en la obra de un autor después de muerto”⁹¹¹ por parte de nuevos lectores parece entonces ser contestado con esta insolente y desmesurada exposición espectacular del yo, con este testamento escrito inicialmente ante el temor a la muerte por la inminencia de una operación y continuado ahora cuando la muerte de sus amigos lo rodea y su propio deterioro le recuerda un destino que parece cada vez más próximo. La visión final del cadáver de la paloma, ya completamente en sus huesos,

⁹⁰⁷ *Ibid.* p. 434.

⁹⁰⁸ *Ídem.*

⁹⁰⁹ *Ídem.*

⁹¹⁰ *Ibid.* p. 435.

⁹¹¹ *Ídem.*

le muestra una blanca y diminuta calavera: “Con razón son tan estúpidas”,⁹¹² anota el narrador como última reflexión antes de ingresar en narración de las experiencias luminosas que han dado sentido a su existencia.

7.4. La digresión nuestra de cada día

A diferencia de sus anteriores textos autoficcionales en los que la autoexclusión de la sociedad o de la propia familia deriva en referencias oblicuas al contexto del cual se escinde el sujeto, en “El diario de la beca” Levrero intercala al registro del proceso de la obra una serie de pasajes que tematizan sus incursiones en el mundo en una línea que ya había desarrollado en sus columnas *Irrupciones*. En este sentido, a los comentarios sobre la noción de “tiempo del tiempo de secuestro” y a la focalización en los marginales de la sociedad contemporánea que aparecían en sus textos bonaerenses; a sus breves y frustrantes escauceos con la empresa de electricidad que era incapaz de silenciar la subestación que le impedía escribir en *El discurso vacío* se suman ahora un conjunto de historias que dispersan el relato de “El diario de la beca” en varias líneas argumentales unitarias que son planteadas, desarrolladas y cerradas en el esquema tradicional de la crónica.

Es así que las visitas a los supermercados en busca de caprichosos productos supuestamente beneficiosos para los problemas digestivos y de sueño que aquejan al protagonista, sus denodados esfuerzos por comprar un equipo de aire acondicionado que le permita paliar el calor del verano, y la consecuente necesidad de contratar mayor potencia energética atravesando engorrosos trámites burocráticos —para los cuales, entre otras cosas, tiene que tramitar su documento de identidad— instalan una variante

⁹¹² *Ibíd.* p. 451.

“exterior” con respecto a la narración de los eventos domésticos en los que se escribe el diario. Como se deduce de este resumen, la índole de las “aventuras” en el mundo exterior no suponen un ingrediente “exótico”, sino que los episodios están centrados en eventos mínimos que son narrados con meticulosidad y detalle, recreando todos y cada uno de los pasos que debe dar el personaje de una forma que termina por suscitar el “extrañamiento” con respecto a las cosas más cotidianas —una modalidad narrativa ampliamente desarrollada por Levrero y motivo de varias consignas de su taller—.

En principio, a partir de las asumidas dificultades para interactuar en situaciones comunes o tomando en cuenta los reiterados ataques de agorafobia⁹¹³ que tiene el personaje, el discurso construye la voz de una figura extravagante en la línea del mito de escritor excéntrico que poco entiende de las cuestiones mundanas.⁹¹⁴ Sin embargo, el procedimiento de disección minimalista de la realidad termina por hacer visibles, desde el humor y la ironía, las contradicciones y el absurdo de convenciones sociales que son asumidos con naturalidad por los individuos con los que debe relacionarse el personaje. Así, por ejemplo, el narrador refiere en detalle minucioso absurdas conversaciones con dependientes de supermercado⁹¹⁵ sobre la forma adecuada de conservar el queso. En

⁹¹³ *Ibíd.* p. 229.

⁹¹⁴ “En uno de los ensayos fundacionales de la sociología contemporánea, Roland Barthes describió la sociedad capitalista como una «sociedad anónima» en que el mito arraiga por necesidad, y en la que tiene lugar una revisión de lo mítico entendido como «palabra despolitizada», esto es, sin connotación de crítica social. En esta sociedad anónima Marlon Brando es un mito de masculinidad de inspiración clásica que convive con lo que Barthes denomina «el mito del escritor», codificado como ciudadano solitario, ineficiente, como pequeño excéntrico, cuyo rasgo más distintivo es una carencia: no tiene los horarios, los jefes y los controles que constituyen el verdadero trabajo. Esta figura, fraguada en el imaginario romántico y reelaborada en la crítica modernista a la cultura de la productividad, ha llegado a nuestros días en forma de personaje espectral y espectacular a la vez. La biografización y mitologización del escritores parte central de un sistema literario concebido como jardín de estatuas, en que todo debate intelectual queda colapsado en nombre de la fascinación neoclásica por las anécdotas de literato, los homenajes, los reconocimientos, las reverencias al maestro, los apotegmas y las frases póstumas”, Eloy Fernández Porta: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice, 2007, pp. 12-13.

⁹¹⁵ Levrero desarrolla varias situaciones similares a esta en sus *Irrupciones*, entre las que se destaca una memorable charla con un carnicero —que comparte mucho del tono de esta escena de “El diario de la beca” — donde una simple pregunta sobre el precio de un corte de carne deriva en una absurda, pero perfectamente cotidiana, tensión dialéctica de incomprensión y destrato. Mario Levrero: *Irrupciones... op. cit.* pp. 59-62.

adición a sus intentos de comunicación que resultan frustrados, la anécdota termina con el protagonista haciendo el ridículo:

Al salir traté de mantener la dignidad, pero se notó que estaba furioso porque me enredé con la puerta de vidrio, tiraba y empujaba, y no conseguía abrirla. Después empujé la otra hoja con demasiada fuerza e hizo mucho ruido y pude salir. Habrán pensado que el ruido lo hice a propósito, para mostrar mi enojo. Pero yo no quería mostrarme enojado, sino digno.⁹¹⁶

Hacer de sí mismo el motivo del humor, sin embargo, no excluye que las situaciones que se refieren desde un hiperrealismo cuasi “maniático”⁹¹⁷ no tengan un asidero en las dinámicas “absurdas”⁹¹⁸ de una sociedad que ha ingresado en una “fiebre por el ruido” manifiesto en “la publicidad y la música ordinaria en algunos supermercados”.⁹¹⁹ Independientemente de la “calidad” de la música ambiente, Levrero detecta en esta serie de imposiciones el germen de una nueva forma de totalitarismo que se expresa en la actitud prepotente y desconsiderada de los miembros de esa sociedad: “aunque los temas [musicales] valieran la pena, la forma de imponerlos es intolerable, es puro fascismo, un fascismo asociado con una subcultura subdesarrollada y oligofrénica”.⁹²⁰ Este ingreso de la cultura del nuevo milenio en “el reino de la

⁹¹⁶ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 101.

⁹¹⁷ Uno de los ejercicios del taller de Levrero, precisamente, se llamaba “*Timing*”: “Te invitaba a que uno desgranara una acción milimétricamente demorando cada una de las milésimas partes que componen esa acción. Por ejemplo, afeitarse, cepillarse los dientes o algo así, muy trivial, pero que puesto en cámara lenta, y atendiendo a todo lo que uno naturalmente siempre olvida, se podía convertir en una cosa más interesante”, Inés Bortagaray, en entrevista realizada en el marco de esta investigación.

⁹¹⁸ La idea de que la “realidad” es absurda y no la literatura que la refiere a través de episodios que a ciertos lectores podrían resultarle inverosímiles es compartida de modo similar por Mario Levrero y Leo Maslíah. Este último, también en una autorreportaje, aclara esta diferenciación entre lo absurdo de la realidad y una teoría del absurdo aplicada a la literatura: “Un género absurdo sería un género que no podría existir. Hablar de ‘un género absurdo’ es simplemente una manera de referirse a algo que tuvo un lugar gramatical en una frase, pero que no tiene correlato real, digamos. Es una manera de deshacerse de ese falso lugar provisorio que se le dio a algo que en realidad no era algo”, Leo Maslíah: “Autorreportaje”, en <http://www.leomasliah.com/autorreportaje.htm> (consulta realizada 20/04/15).

⁹¹⁹ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 350.

⁹²⁰ *Ibid.* p. 350.

guarangada y la patota y seguramente de un nuevo terrorismo de Estado”,⁹²¹ es referido ampliamente en *Irrupciones*:

Entro a una carnicería como parte de mi engorrosa exploración del barrio, porque ya es inútil que intente una vez más en los supermercados: llego hasta la puerta y allí mismo la publicidad estúpida y machacona vociferada por los parlantes me pone una mano en el pecho y me empuja hacia la calle. Como muchos otros comercios, en los últimos tiempos los supermercados se han transformado inexplicablemente en una máquina de picar cerebros, y todo lo que en mi vida se había simplificado ahora se complica: comprar el queso en la panadería, la pasta de dientes en la farmacia, el café en el almacén.⁹²²

Si la simple tarea de comprar queso o carne expone al personaje a los males de la sociedad de consumo, el también en apariencia sencillo intento de buscar remedio para el agobiante calor adquiriendo un aparato de aire acondicionado deriva en una serie de complicaciones burocráticas que, una vez más, ofrecen toda una serie de insólitas dificultades de adecuación a los tiempos de atención al público a raíz de los disfuncionales horarios de sueño del personaje, pero luego comienzan a manifestar los sinsentidos de las dinámicas de interacción que los funcionarios llevan adelante como autómatas, sin cuestionarse jamás la pertinencia de los protocolos que aplican. Es así que, por ejemplo, una indagación telefónica sobre las características de un aparato de aire acondicionado que el personaje intenta comprar lo sitúa en la siguiente charla:

—Bueno —dijo—, si quiere aire fresco, le pone agua, y si quiere más fresco, le pone hielo.

¿Ponerle hielo? ¿Ponerle?

—Dígame —balbuceé—, yo no entiendo nada de estas cosas, pero oí hablar de los miles de BTU que tienen los aparatos...

—Bueno, no; esto no es aire acondicionado propiamente dicho, sino una simulación

Simulación.

Muy bien. Muchas gracias. Ha sido usted muy amable.

⁹²¹ *Ídem.*

⁹²² Mario Levrero: *Irrupciones... op. cit.* p. 59.

Me imaginé sacando hielo del *freezer* y poniéndolo en un tacho frente a un ventilador común. Eso, cada media hora. Me imaginé también que otro método para refrescar el ambiente es que alguien te sople en el pescuezo.⁹²³

La hipérbole humorística tiene entonces una evolución cuyo origen es la lógica contradictoria de la realidad (utilizar el *freezer* para luego poder usar “la simulación de aire acondicionado”). Una “lógica” que, por ejemplo, al momento de tramitar la cédula de identidad lo confronta con el siguiente cartel en la puerta de la oficina donde debe realizar el trámite: “NO HAGA COLAS/ INNECESARIAS/SI CONCURRE EN/ EL HORARIO/ INDICADO EN EL/ TIQUE/ —NO ANTES—/ INGRESARÁ SIN DEMORA”.⁹²⁴ Como no puede ser de otra forma, bajo este cartel, el narrador atestigua atónito cómo se amucha una multitud esperando ser atendida. Esta serie de episodios reflejan, a su vez, la falta de interés por participar activamente del ejercicio de la ciudadanía —su documento de identidad está vencido hace años— y su desconfianza por las normas de integración colectiva que, por ejemplo, se manifiesta en el hecho de no haber votado en las elecciones municipales.⁹²⁵ Las consecuencias directas de estos laberintos burocráticos extienden su caudal de absurdo a las rutinas domésticas, ya que mientras no cuente con los documentos necesarios, no podrá disponer de la energía para encender el aparato de aire acondicionado que consigue luego de un tortuoso periplo: “Mientras tanto, cuando quiera encender el horno de microondas deberé seguir apagando el calefón y/o los acondicionadores de aire y/o la computadora. Malditos sean todos”.⁹²⁶

Es a través de esta serie de episodios que “El diario de la beca” ofrece una mirada singular de la propia comunidad nacional que en sus otros textos autoficcionales no es tratada de modo tan extenso y explícito, haciendo ingresar a *La novela luminosa*

⁹²³ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* pp. 293-294.

⁹²⁴ *Ibid.* p. 340.

⁹²⁵ *Ibid.* p. 315.

⁹²⁶ *Ídem.*

en el marco de las escrituras del yo en el que la intimidad sirve de atalaya u observatorio de las costumbres de la sociedad de la que forma parte el sujeto que escribe. Para Celina Manzoni, por ejemplo, el nomadismo y la errancia de los escritores latinoamericanos contemporáneos generan nuevas modalidades de escritura que articulan la memoria desde la recuperación y el traslado de tradiciones culturales fundamentales a nuevos lugares de residencia, pero también desde el regreso obsesivo a formas de la violencia y la crueldad como manera de ofrecer una mirada “extranjera” de la propia sociedad.⁹²⁷ Los ejemplos principales de esta última modalidad que ofrece Manzoni son Fernando Vallejo y Horacio Castellanos Moya,⁹²⁸ quienes bajo el signo de Thomas Bernhard —a quien Levrero cita con admiración repetidas veces en “El diario de la beca”⁹²⁹ —, llevan el discurso de crítica a sus comunidades a extremos de cinismo cuya intensidad delata una profunda pasión por el tema —que, como vimos, muchos críticos asocian al dolor con que estos escritores dan cuenta del deterioro de sus sociedades—.

Sin alcanzar los decibeles de virulencia de estos dos autores, en esta obra levreriana no están ausentes la crítica mordaz y la ironía para describir desde el humor las contradicciones de la sociedad de la que forma parte. Es así que tanto desde el patrimonio simbólico común, representado por los monumentos oficiales,⁹³⁰ como

⁹²⁷ Celina Manzoni: “Introducción”, en *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*, Jaén, Alcalá Grupo Editorial, 2009, p. 13.

⁹²⁸ *Ídem*.

⁹²⁹ “En cierto momento tuve que decir: ‘Ojalá después que yo me muera, alguna vez dos personas como nosotros se encuentren en algún boliche del mundo y hablen de mí de esa forma’. Esa manera de sobrevivirse en el arte. Parecía como que Bernhard estaba ahí, sentado a la mesa con nosotros [...]”, Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 133. La mención a la trascendencia a través de la obra que un lector mantiene viva al “comunicarse con el alma del autor” recuerda al presupuesto que sustenta *El alma de Gardel*, donde la pasión de quienes escuchan sus discos mantiene al alma de Gardel “prisionera” en la tierra. Es muy sugerente leer el testamento literario que constituye *La novela luminosa* en esta clave, ya que la necesidad de comunicación con el lector y todas las dificultades que esto le implica al narrador tienden a lograr ese encuentro que le permitiría “sobrevivir a la muerte”.

⁹³⁰ Con respecto al monumento a José Artigas construido por la dictadura militar, dice el narrador: “una absurda pirámide funeraria, pretenciosa y oscura, grande y absurda, en un lugar que supo ser amable”, *ibíd.* p. 302.

desde la crisis social que redefine la geografía y costumbres de la ciudad,⁹³¹ el narrador de *La novela luminosa* construye una imagen de su entorno que, como veremos, ofrece claves con respecto a su propia situación anímica al pasear por ese Montevideo del “nuevo milenio”.

7.4.1. Errancias urbanas

Si bien el protagonista consigue alquilar un apartamento en la Ciudad Vieja de Montevideo, una zona muy cercana al lugar donde vivió los 38 años⁹³² previos a su partida a Buenos Aires, la posibilidad de recuperar aquel “paraíso perdido” del pasado se diluye muy pronto. La Montevideo del 2000 que se muestra en las páginas del diario es una ciudad pauperizada por la marginalidad, violenta y peligrosa. De esto da cuenta Levrero en sus recorridos en los que como un *flâneur* desganado y vulnerable a la grosería y maldad de los montevideanos apenas se atreve a adentrarse en la ciudad —a rastras de distintas mujeres que se turnan para sacarlo a caminar—. Por si fuera poco, a los transeúntes que van dando empujones sin que parezca importarles nada,⁹³³ a los borrachos que imponen sus violentas conversaciones o a los rapiñeros que asolan la avenida 18 de Julio se suma el gusto kitsch y populista del gobierno municipal⁹³⁴ que, por ejemplo, a lo largo de toda la avenida instala un único semáforo que emite un insufrible pitido para alertar a los ciegos cuando deben cruzar —como si los ciegos cruzaran únicamente por esa esquina, se cuestiona Levrero— o bien se afana en “embellecer” la ciudad con miles de adornos navideños de dudoso buen gusto para

⁹³¹ “Toda esa zona, tanto la plaza como las cuadras de 18 [la avenida 18 de Julio] que siguen, es una especie de tierra de nadie donde suceden impunemente y muy a menudo escenas violentas. A mí me asaltaron una vez en 18 y Andes, junto al carro de venta de chorizos, a vista y paciencia de todos los que estaba comiendo chorizos”, *ibid.* p. 303.

⁹³² *Ibid.* p. 128.

⁹³³ *Ibid.* p. 243.

⁹³⁴ *Ibid.* pp. 186-187.

luego dejarlos languidecer en los espacios públicos durante meses; y todo esto sin preocuparse jamás por las baldosas rotas ni la “mierda de perro” que lo cubre todo.⁹³⁵ La crítica a la “guarangada”⁹³⁶ general en la que viven sus conciudadanos tiene mucho del tono irónico y despiadado de Thomas Bernhard y comparte, a su vez, con las observaciones del austríaco, la mirada extrañada u objetivada que surge de la ambigua convivencia entre el sentimiento de pertenencia y el rechazo por las características que ha adquirido esa sociedad de la que inevitablemente se forma parte. Quizás el momento de mayor desprecio por la ciudad y las nuevas rutinas de la comunidad se registra durante el verano, donde convergen el bochornoso calor de la húmeda ciudad puerto y el carnaval,⁹³⁷ que parece desterrar definitivamente cualquier oportunidad de silencio y tranquilidad, sumándose en su agresión a la cumbia y la publicidad que inundan la avenida 18 de Julio.

Es así que la ciudad adquiere para Levrero un tinte irreal, donde envejecer supone quedar a merced de distintos tipos de violencia: la de los marginales que pululan por todas partes y la del gobierno municipal.⁹³⁸ A efectos de reflejar la decadencia en la que ha caído la ciudad, Levrero equipara esa extraña sensación de adentrarse en un ámbito pesadillesco con el universo distópico de *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), nacido de la imaginación de Philip K. Dick.⁹³⁹ Pero, una vez más, la experiencia de la ciudad es un reflejo del psiquismo de quien la recorre, ya que la “pesadilla” expresa, sobre todo, el universo anímico del “soñante”. Es así que para referir la vivencia del entorno como un recordatorio de su propio fracaso y deterioro, Levrero recurre a la cita de un poema⁹⁴⁰ de Constantino Kavafis (1863), que él mismo traduce de una versión en inglés (que es a

⁹³⁵ *Ibid.* p. 322.

⁹³⁶ *Ibid.* p. 351.

⁹³⁷ *Ibid.* p. 357.

⁹³⁸ *Ibid.* p. 309.

⁹³⁹ *Ibid.* pp. 400-401.

⁹⁴⁰ El poema se titula, precisamente, “La ciudad”, y forma parte de la colección de textos que Kavafis escribió entre 1897 y 1933.

su vez una traducción del griego): “[...] Dondequiera que mire/ se alzan las negras ruinas de mi vida [...] No hay tierra nueva, amigo mío, ni mar nuevo, pues la ciudad te seguirá [...] ¿No comprendes/ que al arruinar tu vida entera/ en este sitio, la has malogrado/ en cualquier parte del mundo?”.⁹⁴¹ Independientemente de su mirada crítica sobre la ciudad y sus habitantes, Levrero no cae entonces en la trampa de pensar que su ánimo podría variar en otro lugar, ya que, en cualquier parte, es su propio mundo interior el que se manifiesta por las calles que recorre.⁹⁴²

7.4.2. Inteligencia artificial

Otro de los temas que disgrega el principal tema de “El diario de la beca” es la obsesión del narrador por la informática. La computadora se vuelve una adicción, pero no como las drogas que solucionan el displacer que produce la abstinencia, sino como una forma de evasión de sus problemas a través de los juegos que lo absorben durante horas en un estado de enajenación (muy pocas veces como ocio verdadero). Al igual que los cambios en la caligrafía servían de indicio del grado y la importancia de los malestares que lo aquejaban durante su estancia en Colonia, los episodios removedores, el duelo por la relación con Chl y los duelos “reales” por las muertes de sus amigos que se suceden ininterrumpidamente, son seguidos por el registro en su diario de largas sesiones nocturnas de juegos en la computadora con el objetivo de no pensar, de anesthesiarse. El diario, por tanto, como búsqueda de un estado espiritual que le permita retomar la escritura de “La novela luminosa” se desarrolla desde una contradicción constante en la que el narrador registra una y otra vez las recaídas en las actividades de enajenación que lo alejan del proyecto y de sí mismo.

⁹⁴¹ Mario Levrero: *La novela... op.cit.* p. 320.

⁹⁴² *Ibíd.* p. 358.

Por otra parte, como si hubiera “heredado una cadena de supermercados”⁹⁴³ y poco a poco fuera descubriendo el interés que hay en ocuparse de que la empresa prospere, el mantenimiento de la computadora y la exploración de sus formas de trabajo y “pensamiento”, los mecanismos ocultos de la memoria artificial del aparato, se le revelan como una actividad apasionante en sí misma. Al decir de Levrero, como el pequeño burgués que abandona la actividad artística para conquistar el éxito empresarial optimizando las ganancias a través de una excitante planificación, el interés por los procesos informáticos sustituye la exploración de su Inconsciente. Pero la investigación sobre las rutinas de esta “inteligencia artificial” no está exenta de los mecanismos deductivos y de observación de la realidad que aplica Levrero tanto para los animales como para los fenómenos psíquicos que están más allá de la frontera de la explicación científica. Como tantas otras veces, el tema aparentemente intrascendente con el que busca eludir de sus problemas termina por hacer emerger aquello que pretende silenciar.

Los vínculos entre la exploración de los mecanismos informáticos y sus formas de adentrarse en los fenómenos de la realidad a partir de una asimilación que apele a todas las posibilidades de percepción del yo se manifiestan, por ejemplo, en el episodio en que decide sistematizar el proceso de discado para conectarse a Internet. Para lograr la conexión a Internet, el personaje utiliza un programa de discado diseñado por un texano, pero al tratarse de una descarga gratuita, necesita de una clave que le permita automatizar el proceso. La primera medida que toma para solucionar esto es escribirle al texano y pedirle la clave, pero ante una respuesta que no solo rechaza cumplir con su pedido sino que incluso lo trata de “mal agradecido”, el protagonista se aboca obsesivamente a tratar de robar la clave. Sin conseguir su objetivo, el personaje se va a

⁹⁴³ De hecho, para representar el grado de atracción “erótica” que le genera la computadora, el narrador corrige su comparación y en lugar de poner su esfuerzo en gestionar supermercados sugiere que el símil más indicado sería regentear un “prostíbulo”, *ibíd.* p. 231.

dormir y, como tantas otras veces, la solución se la dará su Inconsciente a través de un sueño: “Soñé que estaba en Texas, en la casa del fabricante del programa”.⁹⁴⁴ Básicamente, el sueño se resume en una amistosa charla con la esposa del programador, y poco más, pero al despertar, el protagonista se dirige a su computadora en un estado en el que el Inconsciente aún no se ha replegado completamente: “Cuando me desperté, muy embotado, tenía en mente una idea fija que me llevó como un autómatas a la computadora”.⁹⁴⁵

En ese estado “especial” de conciencia, el personaje logra destrabar los obstáculos que le impiden sistematizar el proceso de discado, y si bien los recursos que utiliza en esa oportunidad en el futuro no vuelven a serle útiles cuando pretende aplicarlos a otros problemas, el narrador destaca la raíz de la solución: “[...] esa vez, conmigo en estado de trance, conectado por aquel sueño con la mente del texano, funcionó”.⁹⁴⁶ De este modo, incluso la computadora, con sus juegos enajenantes y sus exigencias de mantenimiento que amenazan con volverse adictivos, le sirve al narrador para desarrollar su idea de que la realidad puede ser integrada al yo a partir de mecanismos de percepción alternativos: “Si yo pude leer en la mente de un texano desconocido un procedimiento para usar su programa, eso quiere decir algo”.⁹⁴⁷

Sin embargo, la tendencia general no se caracteriza por este tipo de hallazgos, sino que su adicción por las posibilidades de evasión que le permite la computadora, alejándolo de su proyecto, lo llevan a intentar una serie de cronogramas para regular su uso sin que ni siquiera en el momento de elaborarlos confíe en sus posibilidades de éxito. Sentado frente a la computadora, el mismo lugar donde debería estar desarrollando escribiendo su obra, encuentra así un sinnúmero de tentaciones que le permiten

⁹⁴⁴ *Ibíd.* p. 280.

⁹⁴⁵ *Ídem.*

⁹⁴⁶ *Ibíd.* p. 181.

⁹⁴⁷ *Ibíd.* p. 182.

eludir sus problemas anímicos y, por lo tanto, le evitan tener que reemprender la escritura de la novela. Una vez más, la escritura y el registro de las condiciones que la rodean se erigen tanto como la base a partir de cual emprender la aventura literaria como la excusa para abandonarla, para dar paso a las actividades de enajenación. Es así que con respecto al robo de programas informáticos, por ejemplo, el narrador compara el placer que le producen estas rutinas “delictivas” con el “alivio” que da el “orgasmo”,⁹⁴⁸ sugiriendo una de las pulsiones que la computadora viene a sustituir. En este sentido, de entre estas rutinas de evasión, se desatacan también la gran cantidad de horas destinadas a la búsqueda de pornografía.

En principio, la mención a la búsqueda de material pornográfico se realiza sin ofrecer mayores detalles, equiparada casi a la acción de buscar o robar programas en Internet; apenas se ofrece la promesa de una explicación que excuse la rectificación que supone la asunción del gusto por la pornografía con respecto a sus declaraciones realizadas en textos anteriores:

También quiero anotar, antes de que se me olvide otra vez, y para cuando lea este diario, la necesidad de desarrollar el tema de la pornografía. Una vez escribí que la detestaba, y era verdad; ahora tengo cierta colección de fotos pornográficas, y para ser honesto debería explicarlo (¿cambié de gustos? Tenga paciencia lector; hoy no puedo desarrollar ningún tema de manera eficaz. Sólo apuntes, apuntes).⁹⁴⁹

La intratextualidad de este pasaje remite a su entrevista imaginaria, donde rechazaba la lectura crítica que entendía que algunos de sus textos podía contener elementos pornográficos: “También se ha citado la pornografía, aunque es un error: detesto la pornografía”.⁹⁵⁰ De este modo, tanto la autoentrevista como el diario se instalan en una zona ambigua donde las declaraciones son asumidas en sus consecuencias y establecen una relación —que pretende ser coherente— con el sujeto

⁹⁴⁸ *Ibíd.* p. 277.

⁹⁴⁹ *Ibíd.* p. 52.

⁹⁵⁰ Mario Levrero: “Entrevista imaginaria...” *loc. cit.* p. 1175.

que escribe. Es así que al retomar el tema de los juegos y la programación como vicios, el narrador se ve en la necesidad de explicar esta nueva “afición” por la pornografía que lo hace rehén del valor declarativo de sus dichos o, más precisamente, de sus escritos: “Me molesta especialmente recordar que hace unos años escribí en algún lado: ‘Detesto la pornografía’, y más me molesta la idea de que alguien recuerde esa afirmación y crea que mentí cuando la hice”.⁹⁵¹ Pero el malestar no se debe simplemente a que lo avergüence caer en una contradicción frente al lector, sino que, a diferencia de la resignación con que confiesa sus otros hábitos enajenantes, la pornografía es un tema doloroso ya que al igual que cuando afirmó detestar la pornografía, todavía siente rechazo por la cosificación de la mujer en tanto, siguiendo a D. H. Lawrence,⁹⁵² entiende que el sexo es una forma de comunicación espiritual: “Ayer no seguí con el tema de la pornografía porque me daba una tremenda pereza, y hoy comprendí por qué: porque es un tema muy complicado [...]”.⁹⁵³ Y la complejidad del tema radica en que el retorno al yo que debe emprender para poder continuar con la escritura de “La novela luminosa” toca especialmente el tema de su relación con Chl. Su consumo actual de pornografía, por tanto, es una clara señal de su rechazo a abordar el tema del sexo en toda su dimensión, en su carácter espiritual. Como veremos, a pesar de los constantes intentos del narrador por silenciar este tema a partir de sus permanentes digresiones al quehacer cotidiano, el sexo entendido como poderosa expresión de las múltiples dimensiones del espíritu terminará por revelarse como uno de los aspectos fundamentales que “El diario de la beca” —quizás el principal, junto con el de la muerte— deberá abordar para lograr el tan ansiado retorno del yo: “Tengo que hacerlo porque, me doy cuenta, es parte de este proceso tan laborioso hacia mi ‘retorno’

⁹⁵¹ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* pp. 78-79.

⁹⁵² *Ibíd.* p. 80.

⁹⁵³ *Ibíd.* p. 81.

[...]”.⁹⁵⁴ Pero resta aún mencionar otro de los temas que diluyen esta temática: sus trabajos como tallerista y sus lecturas policiales (en especial, la “curiosa forma” en que se entera de las novedades bibliográficas que puede adquirir).

7.4.3. Los talleres oníricos

Otra de las actividades que aparece mencionada reiteradamente en el diario es la de los talleres literarios que coordina el protagonista. Las conversaciones con sus alumnos, que “escriben mejor que él” pero que no buscan dedicarse profesionalmente a las letras,⁹⁵⁵ así como las consignas de trabajo son desarrolladas permitiendo acceder a la poética levreriana de la creación. Así por ejemplo, se hace referencia tanto al taller de corrección,⁹⁵⁶ dedicado a perfeccionar cuestiones de estilo una vez que se ha creado una obra, como a las dinámicas de los talleres virtuales y presenciales —actividades que lo dejan sobreexcitado y le trastocan sus horarios de sueño y el trabajo en el proyecto—, en los que hace especial hincapié en la búsqueda de una voz propia y en el estímulo de la imaginación. De este modo, en el comentario sobre sus actividades vinculadas a su taller, Levrero hace ingresar sus consignas de trabajo, lo que le permite exponer algunas de las pautas genéticas de su obra, las nociones que sustenta su creación literaria.

En este sentido, por ejemplo, varias de las consignas remiten a las estrategias empleadas en las artes contemporáneas para desarrollar mecanismos alternativos de percepción,⁹⁵⁷ factor que, como vimos, es fundamental para Levrero en tanto la realidad

⁹⁵⁴ *Ídem.*

⁹⁵⁵ *Ibíd.* p. 75.

⁹⁵⁶ *Ibíd.* p. 225.

⁹⁵⁷ A modo de ejemplo, el programa del “Taller de los fenómenos de la percepción y lenguajes”, de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Uruguay, no se limita a introducir a los alumnos a la historia de las técnicas y estilos artísticos sino que desarrolla un conjunto de ejercicios pensados para estimular diferentes modos de percepción sensorial. El módulo dedicado a “Centro de interés materia” es elocuente a este respecto: “-Percepción de la materia mediante estímulos multisensoriales. Fisiología de la

solo puede ser asimilada desde un diálogo íntimo con todas las dimensiones del ser. Una de estas tareas de taller que Levrero desarrolla en su texto, por ejemplo, consiste en describir un objeto exclusivamente desde el sentido del tacto, sin emplear otras referencias, para que el lector reconstruya la experiencia desde su propia sensibilidad.⁹⁵⁸ En este pasaje, el narrador comenta la asombrosa habilidad de una alumna para exponer los diferentes cambios de un pene ante la estimulación (y el narrador aprovecha para discurrir sobre las limitaciones del diccionario de su *Word*, que por algún tipo de capricho puritano no reconoce palabras como “pene”).⁹⁵⁹

A efectos de ejemplificar la importancia de la exploración de la percepción para desarrollar la creación literaria, Christian Arán (1975), tallerista y encargado de realizar un manual —que finalmente no llegó a publicarse— de las estrategias levrerianas de creación, resume de la siguiente forma una de las consignas que buscaban estimular la percepción:

“Imágenes sonoras”

Este ejercicio consta de dos partes. La primera es salir a dar un paseo, cargando una grabadora de sonidos mental. Al caminar, una vuelta manzana por ejemplo, se debe estar completamente entregado a la percepción auditiva, y a la vez a retener esa percepción, grabando en la mente los sonidos. Hay que registrar todos los sonidos, cercanos y lejanos, extraños y familiares, TODOS. Muchos sonidos desaparecerán y aparecerán nuevamente según tomemos conciencia de ellos.

percepción sinestésica. Globalidad de la percepción. -Contraste de materia. -Experiencias tendientes a la afirmación de conocimiento de las relaciones expresivas de las materias. -Análisis de los distintos roles de la materia (como elemento plástico expresivo) a través de la historia.” Información tomada de <http://www.enba.edu.uy/index.php/primer-periodo/primer-ano> (consulta realizada 13/05/15).

⁹⁵⁸ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 48.

⁹⁵⁹ *Ídem*. La mención a estos problemas con el corrector ortográfico de *Word* se justifica en que uno de los problemas para emprender la escritura del proyecto es precisamente la computadora, por sus distracciones pero también por la distancia insalvable que supone con aquella imagen inaugural del escritor viéndose a sí mismo escribir con tinta china en un papel de buena calidad: “Del mismo modo que *El discurso vacío* apunta a la difícil plenitud de lo manuscrito, *La novela luminosa* asume la bastardía del texto-tecla, pues el computador se transforma, con ventaja, en uno de los personajes principales. Levrero anota incluso sus discusiones con el corrector ortográfico —que admite la palabra ‘coño’ pero no la palabra ‘pene’, y que cuando el autor escribe ‘Joyce’ sugiere cambiarlo por ‘José’—, es un consumado jugador de solitarios y sabe lo suficiente de *Visual Basic* como para quedarse hasta las nueve de la mañana ideando un programa que le avise que es hora de tomar el antidepresivo. A veces escribe a mano simplemente para castigarse por el abuso del computador; otras veces acepta su adicción y la disfruta”, Alejandro Zambra: “Cuaderno, archivo, libro”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 83, Santiago de Chile, 2013, citado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/rt/printerFriendly/26988/29340> (consulta realizada 10/05/14).

La segunda etapa es escribir un relato con algunos momentos del paso, recordando los sonidos grabados en el grabador mental y asociándolo de algún modo a las imágenes visuales y anécdotas que hayamos generado o percibido, sean de interés o no. Se debe escribir un relato donde abunden o predominen las percepciones sonoras, pero sin olvidarse de las imágenes visuales (no hay que hacerlo como si uno fuera ciego; no se trata de quitar lo visual, sino agregar lo sonoro, poniendo énfasis en ello)

Es importante evitar demostrarle al lector que se trata de un ejercicio con el uso del sonido; para eso es bueno evitar el uso indiscriminado de la palabra “sonido”, por ejemplo. Las imágenes sonoras deben incorporarse con naturalidad.⁹⁶⁰

Otra de las conocidas estrategias de Levrero supone realizar un relato verosímil a partir de un sueño,⁹⁶¹ dinámica que “El diario de la beca” hace ingresar a partir del trabajo de una alumna que refiere un sueño en el que está rodeada de gente conocida aunque no le hacen caso y parecen no percatarse de su presencia ya que, finalmente, descubre que está muerta.⁹⁶² Este texto mueve a Levrero a comentar un sueño propio que ha registrado escuetamente pocos días antes en el diario, donde él mismo reflexionaba en torno a la simbología del viaje como tránsito hacia la muerte. En su sueño, Levrero se encontraba en el añorado apartamento de la calle Soriano —el último lugar seguro antes de emprender la aventura bonaerense—, pero la gente que recorría la

⁹⁶⁰ Este fragmento inédito pertenece a los materiales redactados por Christian Arán en base a las consignas del taller de Levrero y fue cedido a los efectos de esta investigación. Ver el Anexo IV de este trabajo: “Entrevista a Mario Levrero por Christian Arán”.

⁹⁶¹ A efectos de caracterizar esta dinámica, transcribo parte de la entrevista realizada a Mariana Casares en el contexto de esta investigación. Conjuntamente con el uso de materiales oníricos para la escritura de un relato, Levrero hacía especial hincapié en suprimir las explicaciones, ya que su poética de la creación tomaba en cuenta el rol pragmático del lector a la hora de completar el sentido del texto.

“Matías Núñez: ¿Trabajaron con sueños alguna vez?

Mariana Casares: Sí [...] El ejercicio era escribir un sueño y después hacer un relato a partir del sueño. Y en el relato tenías que sacarle todas las cosas que daban señales de que era un sueño: trabajar la parte verbal “estaba en tal lado” [utilizar el presente] y quitar las imágenes inconexas. Las cosas irreales podían seguir estando pero si tenían una sustancia de realidad y además tenía que estar presente la esencia del sueño.

M. N.: ¿Explorar los posibles significados del sueño?

M. C.: No, lo racional quedaba afuera siempre. La idea no era escribir lo que pensabas. Si alguien escribía algo muy reflexivo él le decía que no había cumplido con la consigna. Él lo que planteaba era ‘¿para qué escribir la reflexión? La reflexión se lee en el texto.’ Si no pensás que el otro es estúpido: la reflexión se la dejamos al otro.”

⁹⁶² “Resulta ser que la alumna que vino hoy [...] trajo un trabajo que intentaba cumplir con la consigna que le había propuesto la quincena anterior. Esa consigna pedía que se anotara el relato de un sueño, de modo simple y sin pretensión literaria, y luego, en una segunda etapa, se intentara crear un relato en base a ese sueño, borrando los indicios de que se trataba de un sueño y presentándolo al lector como una historia verosímil”, Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 64. Vale destacar, una vez más, la relevancia que le da Levrero a la participación del lector en la recepción del texto.

casa no era capaz de verlo, situación que lo llenaba de ansiedad y que terminaba con la revelación final de que se trataba de su velorio.⁹⁶³ La “coincidencia” entre su sueño y el de su alumna de taller, que irrumpe en medio de las rutinas cotidianas de trabajo y escritura de correos electrónicos, le sirve de excusa al narrador para adelantar algunas de las convicciones que serán expuestas bien avanzado “El diario de la beca” y que, sobre todo, constituyen el cariz paranormal de “La novela luminosa”:

Como siempre en estos casos, me pregunto: ¿hoy recordé ese sueño mío (de mi velorio) por una auténtica asociación con el sueño de esta mañana, o más bien capté telepáticamente la esencia del cuento que había escrito mi alumna? Pero en este último caso, se trata de una asociación más directa, más fuerte. Estoy casi seguro que se trata de eso. No puedo demostrarlo, pero, como decía, estas cosas se dan una y otra vez; al punto de nunca puedo saber si lo estoy pensando, o lo que se me ocurre, ha surgido de mi mente, por un proceso mío, o si viene de afuera, de otra mente. Y se me vuelve a plantear el tema de los límites del yo, y el tema de la tangibilidad de lo que llamamos individuo.⁹⁶⁴

Abriendo la posibilidad de que la “coincidencia” se deba a meras asociaciones, y sin llegar a ser terminante al respecto, ya en los comienzos de “El diario de la beca” Levrero comienza a manifestar tangencialmente sus convicciones parapsicológicas que, por ejemplo, hablan de la capacidad de los individuos para comunicarse a través de los sueños. La fundamentación, lejos de recurrir a una exposición detallada —de momento—, se brinda a partir de una cita de Albert Einstein: “Que nos percibamos como individuos separados no es más que una ilusión óptica”.⁹⁶⁵ De acuerdo a Levrero, el hecho de que una persona piense intensamente en otra, por tanto, puede provocar que

⁹⁶³ *Ibíd.* p. 62.

⁹⁶⁴ *Ibíd.* p. 65.

⁹⁶⁵ *Ídem.* La identificación del autor con estos postulados trasciende incluso su *Manual de parapsicología* y puede reconocerse en algunos artículos de prensa publicados y firmados por Mario Levrero. Así, por ejemplo, en su artículo “Parapsicología: una ciencia frente a los prejuicios”, puede leerse bajo el subtítulo “Esperando a Einstein” [en alusión a la posibilidad de que surja un científico que reconfigure los paradigmas conocidos de la parapsicología al igual que Albert Einstein lo hizo con la física]: “Algunos quieren forzar a la Parapsicología a reconocer que es un error ocuparse de fenómenos que no están autorizados por las leyes conocidas. El gran Foucault habló una vez en nombre de estos científicos que temerosos de que su mundo de hipótesis tambalee y caiga: ‘Si se comprobara que una sola brizna de paja puede moverse por la sola acción de la mente, no habría seguridad para nadie en este mundo’”, Mario Levrero: “Parapsicología: una ciencia frente a los prejuicios”, diario *La Mañana*, Montevideo, 31/08/1980.

esta perciba algo de ese esfuerzo psíquico.⁹⁶⁶ Como veremos, estas convicciones serán fundamentales en los episodios finales de “El diario de la beca” y son el componente esencial de muchos de los fenómenos que se refieren en “La novela luminosa”. Asimismo, estas consideraciones en torno a los sueños, conjuntamente con la utilización del material onírico en sus ejercicios de taller, sustentan toda una serie de relatos producidos por sus alumnos que contribuyen a crear la figura de escritor de Mario Levrero —quizás sin los matices que él mismo manejaba para plantear estas ideas en sus textos— cuyo epítome puede estar representado por los homenajes oníricos que se le han realizado póstumamente.⁹⁶⁷

De momento, la idea de que existen formas alternativas de comunicación que surgen a partir del hecho de que dos personas piensen intensamente la una en la otra (una de las claves de su relación con Chl), comienza a ser presentada paulatinamente a partir del “contacto” que empieza a experimentar el personaje con un librero que tiene su puesto de libros cerca de su apartamento. De manera casual, y sin creerlo demasiado él mismo, el narrador comienza a registrar cómo percibe el momento en que el librero consigue novedades en materia de literatura policial ya que, en el momento de recibir los nuevos títulos, el librero piensa en reservarlos para el protagonista. De hecho, en algún momento de la relación, Levrero dice percibir cómo el librero, en principio parco y poco dado a la charla, comienza a mostrarse simpático: “Como si durante ese encuentro telepático nos hubiéramos hecho amigos. Éste es para mí el principal factor de convicción; peor lo que me convence es el todo, el paquete paranormal entero”.⁹⁶⁸ El “paquete paranormal” es nada más y nada menos que un conjunto de experiencias

⁹⁶⁶ “Para resumir este punto importante, diremos que la lectura del pensamiento es un fenómeno extranormal de conocimiento, por medio del cual una persona (el dotado) hace conciencia del pensamiento de otra, captando mediante uno o varios sentidos hiperestesiados los reflejos de todo tipo asociados al pensamiento de esa otra persona e interpretándolos inconscientemente. El pasaje a la conciencia, o afloración de este material inconsciente, sólo es posible en estado de trance [...]”, Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 37.

⁹⁶⁷ Ver el Anexo III de este trabajo: “Por las moradas oníricas”.

⁹⁶⁸ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 220.

telepáticas que lentamente ha ido refiriendo el narrador y que, finalmente, parece estar listo para desarrollar en detalle.

7.5. La muerte anda rondando

“El diario de la beca” da cuenta de una serie de muertes de personas cercanas al protagonista con una frialdad que resulta sospechosa incluso para el propio narrador. Al igual que en *El discurso vacío* la muerte de la madre era mencionada sin ser tratada hasta el final del texto, luego de múltiples intentos de evasión donde la escritura “sin contenido” era una muestra más de la necesidad de poner una barrera ante el dolor (un “vacío” que el lector incluso podría “llenar” de significado antes que el propio narrador), la aparente falta de sentimiento con que “El diario de la beca” refiere las pérdidas es una de las señales de la enajenante situación en la que se reconoce el sujeto y una de las principales causas que le impiden el retorno a su yo más íntimo.⁹⁶⁹ Porque la muerte de sus amigos, así como la de sus padres, confrontan al personaje con el temor a su propia muerte y, en definitiva, con el cuestionamiento de su vida actual. La muerte es comparada con “salir a la calle” o empezar un viaje rumbo a lo desconocido en el que se han perdido todas las referencias (lo que aporta un sugerente significado a la errancia por ciudades desconocidas que Levrero desarrolla constantemente su obra):

Morirse debe ser como salir a la calle, cosa que me cuesta cada día más, pero sin la esperanza de retornar a casa. Tal vez mi inconsciente se forme la imagen de sí mismo, muerto, como una especie de fantasma errante y desconsolado que no encuentra su lugar, del mismo modo que no he logrado encontrarlo aquí en la vida.⁹⁷⁰

⁹⁶⁹ “Y bueno: no siento nada, por la muerte del Flaco quiero decir, pero también en general. Empecé a preocuparme, hace unas horas ya, por la falta de emociones o de un mínimo sentimiento: nada. Eso significa que volví a lo de siempre, hundir, enterrar bien abajo lo que no me gusta, hacer de cuenta que no existe. El precio es muy alto. Pero no sé cómo convocar a las emociones”, *ibid.* p. 38.

⁹⁷⁰ *Ibid.* p. 27.

En este sentido, por ejemplo, el narrador se adentra en la indagación en torno a la seguridad que le proporcionaba la presencia de su madre, a quien visitaba durante momentos angustiosos de su vida cumpliendo con un ritual que comenzaba por acostarse a dormir.⁹⁷¹ Poder descansar profundamente gracias a la presencia protectora de la madre luego de días en los que la ansiedad había trastocado su sueño es justificado por el protagonista a partir de un susurro inconsciente que le decía que no tendría que vérselas con la muerte mientras sus padres estuvieran vivos. Ahora, ante la falta de sus padres, ha quedado cara a cara con la muerte,⁹⁷² y el recordatorio de esta situación está presente en la muerte de cada uno de sus amigos, por lo cual el narrador apenas sobrevuela estos episodios cuando ya está intentando evadir el análisis de su vida actual.

Desde esta perspectiva, el sueño en que se ve a sí mismo arrojando negligentemente una llave, sabiendo que luego la necesitará, es uno de los símbolos a través de los cuales, según el narrador, su Inconsciente le muestra las consecuencias de sus intentos de evadirse de sí mismo.⁹⁷³ Este dispositivo de condensación onírica que utiliza el Inconsciente, comentado previamente en este trabajo, es desarrollado claramente cuando el narrador comenta la muerte de su amigo José Luis “Tola” Invernizzi, quien había apoyado a Levrero durante la época en que escribió *La ciudad* y, sobre todo, lo había guiado el proceso de asunción de su condición de escritor. Dicho proceso estaba directamente asociado a la culpa que le generaba dedicarse a esta actividad a partir del rechazo que generaba la actividad literaria en su familia, principalmente en su padre.⁹⁷⁴ Es así que la figura de su amigo Invernizzi, como guía y

⁹⁷¹ *Ibid.* p. 37.

⁹⁷² “[...] porque, mientras mi padre vivía, de un modo mágico era como una coraza contra mi propia muerte. El que tendría que vérselas con la muerte era él, no yo. Y en el mismo momento en que él me faltó, quedé yo enfrentado, mano a mano, con esa buena señora. Sin coraza”, *ibid.* p. 69.

⁹⁷³ “De modo que sigo escondiendo las llaves, las claves; sigo demorando el enfrentarme con lo que me va a permitir hacer lo que quiero”, *ibid.* p. 35.

⁹⁷⁴ Este pasaje de “El diario de la beca” es completado en todo su significado a partir de los que se dice en “La novela luminosa”: “Pasó que en mí había una fuerza creativa por completo reprimida. Si escribía algo, lo escondía y lo destruía rápidamente —desde que mi padre, cuando yo era muchacho, encontró un

mentor artístico, en aquellos lejanos comienzos como escritor, estaba asociada a una nueva figura paterna que le daba protección. Eso justifica que “31 años después” de un sueño “premonitorio” que le anunciaba que “el Tola había dejado el cuerpo”, se produce efectivamente la muerte de su amigo. Porque la muerte que le anunciaba aquel antiguo sueño, en realidad, era la de su padre, a través del procedimiento que el narrador se encarga de detallar:

La transmisión de inconsciente a inconsciente debe recurrir a mecanismos parecidos; “muerte” y “padre” deben de ser sin duda dos de estos símbolos universales, y de los más fuertes. Yo recibí el paquete muerte + padre, y cuando la información llegó a la consciencia, la consciencia abrió el paquete y tradujo “murió el Tola”, porque el símbolo “padre” estaba en ese momento asociado más fuertemente a su figura que a la figura de mi padre.⁹⁷⁵

En este punto del texto, los sueños ya son manifiestamente entendidos tanto como la simbología a través de la que se expresa el Inconsciente como un mecanismo que puede producir fenómenos paranormales: “Así fue como llegué a una conclusión interesante: los mensajes telepáticos se transmiten por medio de símbolos, símbolos primitivos, esenciales, seguramente arquetípicos”.⁹⁷⁶ La fenomenología asociada a estos episodios sumamente dolorosos y removedores también alcanza otras formas de irrupción como ocurrió, por ejemplo, en el momento de la muerte de su madre: “estos mensajes [...] buscan otras formas de hacerse oír, a menudo un tanto drásticas —como el reloj que cayó de la pared en el momento de la muerte de mi madre”.⁹⁷⁷ Apelando una vez más a una lectura intratextual, estas situaciones que escapan a explicaciones científicas son abordadas detalladamente en su *Manual de Parapsicología*, donde se discriminan meticulosamente los fenómenos a efectos de no caer de forma simplista en

poema que había escrito y se burló de mí, y expresó la opinión de que los poetas eran maricas; que al menos así se lo había explicado un compañero de trabajo—. Pasó que yo estuve años y años sin atreverme a expresar nada. Pasó que todavía hoy, ahora, en este preciso instante, siento vergüenza de escribir y siento deseos furiosos de destruir todo lo que hago”, *ibíd.* p. 494.

⁹⁷⁵ *Ibíd.* pp. 396-397.

⁹⁷⁶ *Ibíd.* p. 396.

⁹⁷⁷ *Ibíd.* p. 397.

explicaciones “mágicas”. A este respecto, Luciana Martínez ha analizado los vínculos entre el *Manual de parapsicología* y las obras de ciencia-ficción de Levrero, entendiendo la “ciencia” o el conocimiento que rige a las ficciones de Levrero como una forma de comprender el mundo a partir de líneas alternativas al ordenamiento epistemológico hegemónico y herederas, en muchos sentidos, de la mística o la alquimia medievales.⁹⁷⁸ Esta posibilidad de leer cierto sector de la producción ficcional de Levrero en relación al *Manual de parapsicología* que sugiere el análisis de Martínez⁹⁷⁹ abre también la vía a otros abordajes que tomen en cuenta cómo las convicciones en torno a la parapsicología de Levrero son expresadas a partir de textos autoficcionales cuyo estatuto de declaración supone pactos de lectura ambiguos que posibilitan la comunicación o la performance en torno a experiencias de tipo “espiritual” —junto con sus consecuencias en la realidad—.

Paradójicamente, tal vez sea en obras como *La novela luminosa*, más que en sus textos estrictamente “fccionales”, donde la impronta científicista de Levrero se muestre abiertamente, en donde sea posible hablar de ficción científica más propiamente, esquivando las ambigüedades genéricas. Claro que esta obra es ficción científica a la manera de Dick: siempre provocando y llegando a los límites finales del género y, por qué no, de la literatura. *La novela luminosa* se orienta entonces hacia la *scientia* y consecuentemente nos muestra, muy a la manera romántica, que el conocimiento sensible, aquello que puede traducirse de la experiencia luminosa, no puede ser sino plasmado mediante fragmentos; de allí, la forma de diario.⁹⁸⁰

En este sentido, gran parte de los fenómenos expuestos en su manual se basan en formas de percepción inconscientes analizadas exhaustivamente por el psicoanálisis, como por ejemplo, los formas silenciosas de trasmisión de información inconsciente entre los individuos de un grupo familiar. En este sentido, vale destacar que las

⁹⁷⁸ Luciana Martínez: “Mario Levrero, la ciencia y la literatura” en Ezequiel de Rosso (selección y pról.): *La máquina...* *op. cit.* pp. 165-190.

⁹⁷⁹ “Allá por 1979, propone en el texto de divulgación científica conocido como *Manual de parapsicología* una detallada teoría del conocimiento de lo que real que luego –mal que le pese- se verá articulada de forma compleja en sus ficciones”, *ibíd.* p. 175.

⁹⁸⁰ Luciana Martínez: “Mario Levrero: parapsicología...” *op.cit.* p. 54.

consecuencias de la construcción del yo como ruptura de la dinámica de roles determinada por la psicología familiar es uno de los contenidos que el narrador deberá abordar a lo largo de “El diario de la beca” como forma de suscitar el retorno del yo. Esta temática, comentada ya en *El discurso vacío*, es también un factor fundamental en el manuscrito de “La novela luminosa” que, no hay que perder de vista, fue comenzado a partir del temor a la muerte que le producía al narrador la inminencia de una operación. Un temor que dejaba atrás la “culpa familiar” y confrontaba al personaje con su identidad, obligándolo a asumirse como escritor: en su dimensión de praxis vital, como forma de estar en el mundo y de percibir su entorno, pero también desde sus repercusiones materiales más inmediatas, como, por ejemplo, no ocuparse de sus “obligaciones familiares”. A este respecto, comenta irónicamente el narrador de “La novela luminosa”: “[...] pero no quiero seguir hablando mal de mis padres, sobre todo ahora, que tengo unos hijos con sobrados motivos para hablar de mí”.⁹⁸¹

Pero antes de ingresar en “La novela luminosa”, el narrador debe hacerse cargo de su identidad actual a partir de los sucesivos duelos por la muerte de sus seres cercanos, de la toma de consciencia de su propia muerte, así como debe asumir las dolorosas decisiones que afectaron a su familia cuando comenzó su relación Chl. Aquel “testamento” de 1984 que era “La novela luminosa,” una declaración que reafirmaba al yo ante la muerte (desde la asunción de su identidad más allá de los roles familiares, asumiendo su condición de escritor), solo puede ser retomado honestamente si el narrador confronta su situación actual: la muerte que lo ronda y los cambios vividos en sus relaciones familiares.

La salida de su antigua casa, el abandono de su familia, es uno de los temas que el narrador anuncia pero en el que no se adentra hasta bien avanzado el texto. En este

⁹⁸¹ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 497.

sentido, un sueño que el narrador tiene con Rosa Chacel y su marido, Timoteo Pérez Rubio, en el que se lamenta por el destino de los escritores despreciados por el *establishment* (entre los que él mismo se cuenta)⁹⁸² es asociado a otro sueño revelador sobre los trastornos en los que ha caído en los últimos tiempos, una especie de negación infantil de su entorno que le impide tomar el control de su vida. Toda esta situación creció en su intensidad a partir del momento en que dejó su casa para pasar a vivir provisoriamente en la casa de unos amigos: “Sí, esta situación [...] se generó en aquella estadía en casa de mis amigos, que comenzó en octubre de 1998. Y al llegar a este punto, en que debo retomar la historia interrumpida, dejo de escribir por hoy. No puedo hacerlo; no ahora”.⁹⁸³ Cuando finalmente aborde el tema, el narrador dará cuenta de la circunstancia familiar en la que se encontraba, sugiriendo a su vez los motivos de su ruptura con su pareja:

Cuando apareció Chl hacía unos diez años que vivía con la que en ese momento era mi esposa, y si bien los últimos años habían sido muy, muy difíciles, y ya no formábamos estrictamente una pareja, sino que simplemente convivíamos, y si bien en un principio sentí la separación como un alivio, como una liberación, lo cierto es que tuve un duelo prolongado.⁹⁸⁴

Si bien luego de este duelo, retomó una relación de amistad con su antigua esposa, “la doctora” que lo visita regularmente a lo largo de todo “El diario de la beca”, el narrador introduce a su vez el tema de los otros duelos que no ha podido realizar y para los cuales el diario es indispensable: las muertes de sus amigos, pero también el duelo por el fin de la relación con Chl. Sin embargo, una vez más, el narrador postergará el ingreso en este tema: “Pero esto tiene mucha relación con la historia que venía contando

⁹⁸² *Ibíd.* p. 90-91

⁹⁸³ *Ibíd.* p. 91-92.

⁹⁸⁴ *Ibíd.* p. 112.

[el abandono de su hogar], y me hace tanto daño la historia que venía contado, de modo que aquí mismo dejo de escribir”.⁹⁸⁵

Este juego de ocultamientos y silencios, por momentos responde a la incapacidad declarada del narrador para abordar los asuntos “importantes”; por otros a la simple pereza que le gana al saber que tiene varias horas por delante sentado ante la computadora para narrar correctamente el episodio que ese divagar trivial parece haber suscitado en su interior. A su vez, en directa vinculación con el humor y el diseño de estrategias para interpelar al lector, varios episodios son interrumpidos y dejados en suspenso en pleno clímax narrativo al estilo de las estrategias de los folletines o las novelas por entregas, con la diferencia, claro, de que no hay una dilación de la narración a partir del tiempo de espera entre publicaciones.⁹⁸⁶ En lugar de esto, el narrador se sirve de la estructura del diario para dar relevancia a las cuestiones que emergen cotidianamente y generar expectativa en torno a la historia que se ha dejado inconclusa: “Porque, como la muerte, el amor por Chl es uno de los temas ‘insoportables’ de la novela y a la vez una de las intrigas novelescas que hacen que el lector siga leyendo a lo

⁹⁸⁵ *Ibid.* p. 130.

⁹⁸⁶ Un ejemplo del dominio en el manejo de las expectativas del lector es la serie de sus *Irrupciones* (sus columnas de prensa) titulada “Agujero en un buzo celeste”. La incidencia mínima de encontrar un agujero en su buzo lo arroja a través de un largo derrotero por centros comerciales para intentar comprar un buzo nuevo acompañado de su pareja Alicia, quien intenta ayudarlo a superar su agorafobia y el mal humor infinito que le generan la “música ambiente” y los promotores publicitarios. Es así que un evento completamente cotidiano se transforma en una especie de “relato de aventuras” por entregas en los que el lector asiste semanalmente a las situaciones absurdas de las que queda rehén el protagonista debido a sus fobias y manías. Las cuatro primeras entregas finalizan consecuentemente con una interpelación pragmática que deja abierta la incertidumbre sobre la continuidad de la historia: “(Continuará, tal vez.)”; “(Tal vez, continuará; tal vez.)”; “(Todavía puede continuar.)”; “(¿Continuará?)”. Mario Levrero: *Irrupciones... op. cit.* pp. 303, 306, 309, 313. Sin embargo, cuando se espera la quinta y definitiva entrega que brinde el desenlace de la historia, Levrero publica una columna sobre un tema completamente diferente sin hacer siquiera mención a la historia interrumpida. Recién después de una semana más de espera ofrecerá entonces al lector la última entrega de la serie “Agujero en un buzo azul”. Las consciencia de los efectos producidos en el lector a través de estas estrategias es referida por el propio Levrero, quien en varias de sus *Irrupciones* hace mención a los correos de sus lectores: “El punto de vista del lector también es importante y no siempre se consigue. Yo lo consigo gracias al correo electrónico, los lectores me escriben y me comentan sobre lo que hago”, Mario Levrero en entrevista de Gabriela Bernardi: “Muchos dicen que soy un maniático” [publicado originalmente en *El país cultural*, n° 431, Montevideo, 06/02/1998] en Elvio Gandolfo: *Un silencio... op. cit.* p. 147.

largo de tantas páginas”.⁹⁸⁷ Esta dosificación de la información, propia de la literatura de entretenimiento que busca atrapar la atención del lector, es sin embargo alternada con largos pasajes en los que se ofrece la crónica de los más anodinos episodios como si se pretendiera romper el efecto novelesco o ahuyentar al lector que no esté dispuesto a atravesar por esos obstáculos para llegar hasta el universo íntimo del narrador. El distanciamiento con respecto a los propios sentimientos,⁹⁸⁸ el presentar las situaciones más íntimas sin declarar las emociones que producen —confiando en que el lector sea perfectamente capaz de darse cuenta por sí solo— son algunas de las estrategias de las escrituras del yo para hacer que la terapia autorreferencial no se convierta en un ejercicio acaparado por la confesión de sentimientos, sino por el desmontaje de las propias construcciones. Estas estrategias de interrupción, por tanto, también sugieren una dinámica en la que se le recuerda al lector que está ante un discurso autorreferencial que es completamente subjetivo y que muchas veces se corrige a sí mismo. Solo desde esta perspectiva será posible, entonces, que el narrador se adentre en el relato y la interpretación de las experiencias luminosas, porque, como vimos, este largo prólogo responde a la necesidad de brindarle un contexto al lector que le posibilite asimilar el relato de ciertas experiencias que escapan a los patrones convencionales de percepción. Experiencias, que, entre otras cosas, vinculan el sexo, el sueño y la mística.

⁹⁸⁷ Adriana Astutti: “Escribir para después: Mario Levrero”, en Ezequiel de Rosso (Selec. y pról.): *La máquina... op. cit.* p. 222.

⁹⁸⁸ Es una referencia constante en las escrituras del yo la necesidad de presentar el relato sobre la propia vida desde una mirada distanciada que eluda el sentimentalismo autocomplaciente a través del vaciamiento de explicaciones —confiando la tarea de interpretar la historia al lector— o integrar al propio discurso las más severas objeciones que esa construcción sobre uno mismo podría generar: es decir, ser el peor de los críticos de uno mismo. La uruguaya Alicia Migdal o la francesa Annie Ernaux, mencionadas previamente en este trabajo, son un ejemplo de esta estrategia distanciada —que incluso derriba prejuicios de género en torno a las escrituras del yo— que permite a un mismo tiempo presentar la intimidad más problemática y diseccionarla como un objeto inanimado: “Siempre he deseado escribir libros de los que me sea imposible hablar a continuación, que hagan que la mirada ajena me resulte insostenible” Annie Ernaux: *La vergüenza*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 125. En el caso de Levrero, el “vacío” que debe completar el lector a través de diferentes recursos pragmáticos incluye el construirse una imagen de ese yo que se declara incapaz una y otra vez de confrontar ciertos temas.

7.6. El erotismo como mística

Apenas comenzar “El diario de la beca”, la importancia de la vinculación entre sexo y mística es sugerida por medio de los comentarios que suscita la lectura de *Alcancía. Ida.*, de Rosa Chacel⁹⁸⁹ (cuando aún la obra de “tía Rosa” fascinaba al narrador) aunque, inmediatamente, el discurso se interrumpe dejando en suspenso la temática:

Sigo encontrando raras coincidencias con tía Rosa [...] Tal vez sólo coincidamos en cierta zona mística, o mágica. En ese diario suyo que estoy leyendo y me empujó a escribir este diario mío, hay entre una cantidad enorme de trivialidades algunas reflexiones que me dejan estupefacto. Entre ellas, algo que empecé a escribir una vez e interrumpí, sobre la relación entre sexo, erotismo y mística [⁹⁹⁰].

⁹⁸⁹ La libertad y la experimentación que rigen la escritura, las interrupciones y las dudas ante las posibles falsedades inherentes al género así como los problemas para tratar lo íntimo y el desvío hacia temas menos dolorosos —como las continuas referencias a las lecturas diarias— son algunas de las coincidencias entre los diarios de Rosa Chacel y el “Diario de la beca” que emprende Levrero. A su vez, si atendemos al reparo a la hora de enfrentar lo “indecible”, al temor a ingresar en temas que pueden perder su significado trascendental al ser narrados, la lectura que exigen este tipo de obras implica completar esos silencios, llenar esos vacíos del discurso para construir el ánimo y las pasiones que configuran al yo: “[...] a Rosa Chacel le resulta imposible anotar ‘las cosas valiosas’ por temor a que, así apuntadas, se marchiten y prefiere conservarlas en la memoria o en la oscuridad del olvido, ámbitos donde todo se conserva vivo e intacto en estado puramente germinal, pero para cubrir esos silenciosos espacios de la interioridad donde aquélla se incubaba. Y, aunque la autora se propone alejarlos de la vida íntima, frenando su incursión en los ‘terrenos prohibidos’, a través de estas páginas nos llega el clamor de una conciencia: los registros de variadísimos estados de ánimo, ideas, pensamientos, figuraciones... Y, tal como corresponde a ese género absolutamente interior, subterráneo, abisal, no falta en él la cuidada plasmación de lo onírico. El diario se convierte así en reducto último, en recipiente —*alcancía*— de la atormentada dialéctica entre vida y obra”, Ana Rodríguez Fischer: “Del presente exasperado: 1941-1994” [Prólogo], en Rosa Chacel: *Obra completa*. [Vol. IX. Diarios. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra (eds.)], Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004, p. 12.

⁹⁹⁰ A este respecto, en *Alcancía. Ida* puede leerse: “Sea posible o no, el anhelo de unión y de contacto que en *todo amor* aparece como finalidad es también, y sin la menor duda, una referencia a *algo* real. Creo que la palabra vivencia tendría aquí que emplearse en otra dimensión. Habría que decir que ese *algo* real es, no una vivencia, sino *la* vivencia. ¿Será esta *vivencia esencial* lo que Platón conservaba como reminiscencia?... Es lo que creo. Porque esta reminiscencia que el amor despierta, lo es de un hecho real: la unión de las dos células. Esa unión es el primer contacto o, más bien, es el tacto, el reflejo de sí mismo que, al confundirse y comprenderse uno y otro, es sí mismo. De modo que, si esto es cierto —y la vivencia está en mí tan clara como pueda haberlo estado en Platón—, es, simplemente, el tacto la posesión del ser, la posibilidad, la eternidad, la gloria, el paraíso y tantas otras cosas, que son la misma”, Rosa Chacel: *Obra completa... op. cit.* p. 280. Como veremos, para Levrero, la experiencia luminosa por excelencia es, precisamente, aquella que, a través del sexo, permite al ser alcanzar la plena conciencia de sí mismo, del otro y del universo. Al igual que Levrero, Chacel cierra su disquisición sobre temas trascendentales con anotaciones sobre el cansancio y la rutina, incluso con un irónico retorno a la perspectiva cartesiana: “Bueno, estoy cansada; voy a leer un poco a Descartes, y mañana será otro día”, *ídem*.

Bueno, se me parte la cintura. Me voy a acostar. Mañana tengo trabajo. Ésta es una semana de trabajo: taller martes, jueves y viernes, y martes y miércoles virtual. Mierda.⁹⁹¹

Será otra la escena de lectura, ubicada cientos de páginas después, la que permita al narrador sugerir estrategias pragmáticas para el abordaje de su propio texto en torno a este tema. *El lugar de los caminos muertos*, de William Burroughs, le sirve así al narrador para comenzar a introducir su teoría relativa a las formas de comunicación que pueden desarrollarse desde otras dimensiones del ser. En torno al tema medieval de las relaciones sexuales que se dan en los sueños a través de la participación de íncubos y súcubos, Burroughs plantea una interpretación sobre un episodio contemporáneo que involucra al personaje del forajido-telépatha Kim Carson, quien descarta la reputación maligna de las “parejas fantasmas” a partir de un sueño: “Concluyó que el fenómeno estaba relacionado con la proyección astral pero no era idéntica, puesto que la proyección astral no era sexual y táctil. Decidió llamar a estos seres con el nombre general de ‘familiares’”.⁹⁹² Estos encuentros sexuales en una dimensión astral son explicados por Burroughs a partir de un sincretismo entre las creencias medievales y la parapsicología, tema que para Levrero es el verdadero sustento de la obra a pesar de los diversos —e infinitos— caminos por los cuales se abre la trama del libro de Burroughs:

Fue recién al llegar a la página 230 y pico del libro [*El lugar de los caminos muertos*] cuando encontré ese pasaje que extracté más arriba, y me dio la impresión de que todo el libro era una envoltura plagada de insensateces para que este pasaje quedara disimulado como una insensatez más. Pero yo sé que lo que allí se dice no tiene nada de insensato. Quizás algunas interpretaciones o algún adorno de los hechos sean discutibles, pero no me cabe la menor duda de que el autor experimentó realmente la situación básica que allí se narra. Y eso lo sé porque a mí me pasó lo mismo.⁹⁹³

⁹⁹¹ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 36.

⁹⁹² *Ibíd.* pp. 333-334.

⁹⁹³ *Ibíd.* p. 335.

La idea de “enmascarar” estas experiencias tras un conjunto de “insensateces” es precisamente el esquema de lectura en el que Levrero instala “El diario de la beca”, que bajo la apariencia del diario que difiere el tratamiento de los temas importantes para prestar atención a las “interrupciones” de la vida cotidiana, realiza una progresión climática que va ganando en intensidad y cuyo tono termina por aproximarse al de la obra que finalmente se presentará al lector: “La novela luminosa”. Este *in crescendo* implica que las últimas páginas del diario estén más próximas al “espíritu” de las experiencias luminosas que el comienzo de la obra, centrado de manera obsesiva en las rutinas cotidianas. Una gráfica “ascendente” podría representar cabalmente la evolución en la tarea del retorno del yo que supone en el sujeto la escritura del diario, al mismo tiempo que el contexto prepara paulatinamente al lector para la cosmovisión alternativa que se le presentará.⁹⁹⁴ Una visión que el narrador es plenamente consciente del escepticismo que puede llegar a producir ya que en este tipo de experiencias intervienen mecanismos de percepción que no son los habituales. A este respecto, por ejemplo, el narrador sugiere que tanto William Burroughs como Philip K. Dick no tuvieron es tipo de experiencias gracias al consumo de drogas alucinógenas, sino que las drogas los ayudaron a tolerar estas experiencias de percepción “distorsionada” de la realidad, pero que Levrero entiende como las “naturales” ya que permiten integrar toda la “dimensionalidad” del universo: “Es muy difícil vivir con esas percepciones,

⁹⁹⁴ Mariana Casares refiere la conciencia de Levrero a la hora de dosificar la información que se le ofrece al lector a partir de una de las consignas de su taller titulada “Hablar mal de los vecinos”: “Ahora que estoy dando taller es que descubro bien para qué era el ejercicio. Ahí tenías que hablar mal de tus vecinos. Eso estaba buenísimo porque aparecía el humor y también aparecía el suspenso, porque cuando vos vas a hablar de alguien que conocés mucho pero vas a hablar mal, no lo vas a decir desde el principio. Uno no dice de entrada ningún concepto malo de la persona sino que entrás a generar una anécdota y a través de esa anécdota querés que el otro se entere de lo malo que es el vecino. Ahí aprendés a tejer una trama sin saber que estás tejiendo una trama. Eso lo vi después”, en entrevista realizada en el marco de esta investigación.

intelecciones y/o intuiciones a cuestas. De ahí la necesidad de la droga, y no a la inversa”.⁹⁹⁵

Es así que presentado finalmente el tema de la comunicación en los sueños, luego del “paquete” de episodios parapsicológicos menores descritos previamente, el narrador refiere un sueño que tiene lugar al comienzo de su relación con Chl, ya cuando se encuentra distanciado de su pareja Alicia, quien duerme en otra habitación: “comencé a sentirme invadido por una presencia extraña, acariciado por dentro, como si alguien se hubiera metido en el interior de mi cuerpo y desde allí me prodigara amores y caricias”.⁹⁹⁶ Al contarle esta experiencia a Chl, ella le dice al protagonista que se despertó en mitad de la madrugada y pensó intensamente en que lo acariciaba. Sin creerle ni dejar de hacerlo, el narrador refiere cómo en un control médico posterior le indican que su corazón presenta las lesiones propias de un infarto (y deja abierta la chance de que el lector interprete este factor como el verdadero motivo de la experiencia). Sugerida entonces la posibilidad de que Chl esté mintiendo y que se haya tratado exclusivamente de un problema cardíaco —nada menos—, el narrador comenta cómo al poco tiempo experimentó un segundo episodio paranormal en el que vio una presencia femenina caminando rumbo al dormitorio de Juan Ignacio, el hijo de su esposa.⁹⁹⁷ Al otro día, esta vez sin que el personaje haga mención a la experiencia, Chl le comenta que soñó con el hijo de su esposa. Desde su lógica, el personaje inmediatamente asocia la presencia femenina con el sueño de Chl. La serie de fenómenos paranormales que tienen lugar en esos días concluye con el episodio en que Alicia dice haber visto una muchacha entre sueños; a lo que se corresponde la consecuente declaración de Chl en torno a un sueño acaecido la noche anterior en el que hablaba con su esposa. La explicación que el narrador ofrece sobre esta experiencia

⁹⁹⁵ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 335.

⁹⁹⁶ *Ibid.* p. 336.

⁹⁹⁷ *Ibid.* p. 337.

toma en cuenta la posibilidad de que se trate tanto de fenómenos extranormales, para los que se puede encontrar una fundamentación fisiológica, como también de experiencias parapsicológicas, para las cuales no hay una teoría científica que de momento pueda dar cuenta de ellas:

[...] uno percibe el pensamiento de una mente ajena, y lo somatiza de algún modo. En el primer fenómeno, la somatización fue aquel aumento de energía y presión que me recorría el cuerpo produciéndome un placer infinito. En el segundo caso, más que una somatización, la lectura del pensamiento ajeno llevó a que mi inconsciente me lo mostrara mediante una alucinación. No propiamente una alucinación, pero sí mediante el mecanismo de las alucinaciones, que permiten ver cosas donde no están. Pero el tercer caso, que afectó a otra persona, me pareció demasiado.⁹⁹⁸

Por un lado, los fenómenos son interpretados tomando en cuenta la intensa influencia psicológica que hay entre los involucrados, donde el Inconsciente produce una serie de señales que son percibidos como “fantasmagorías”. En este sentido, la preocupación de Chl por las consecuencias que su relación tiene en la familia del narrador, por ejemplo, es percibida por el protagonista y expresada en sus sueños (con consecuencias físicas tangibles como son las lesiones en el corazón) o a través de una alucinación (la visión de la presencia femenina). Los episodios, por tanto, se deben menos a una capacidad sobrenatural de Chl para desdoblarse que a la irrupción del inconsciente de los involucrados a partir de una circunstancia de enorme estrés: “Yo creo que el fenómeno es humano, y que Chl, aunque tiene aspecto de una diosa, es humana”.⁹⁹⁹ Una vez más, una lectura intratextual permite acotar estas reflexiones a la distinción en torno a los tipos de fenómenos que desarrolla el *Manual de parapsicología*, donde se caracteriza este tipo de fenómenos diferenciándolos de los paranormales:

Todo hecho psíquico determina un reflejo fisiológico y ese reflejo se irradia por todo el cuerpo y cada una de sus partes [...] Pero no es necesaria la interpretación intelectual de estos reflejos para captar inmediatamente su significación: basta el

⁹⁹⁸ *Ibíd.* p. 338.

⁹⁹⁹ *Ídem.*

llanto para contagiarnos la pena, o la postura agresiva para que nos pongamos, incluso sin darnos cuenta, en una actitud también agresiva o defensiva, y para algunos hasta de miedo. Estamos de continuo en un dialogo mudo, inconsciente, con las personas que tenemos cerca [...] Pero la respuesta fisiológica va mucho más allá del simple reflejo muscular; se produce también todo tipo de reacciones bioquímicas, y aun bio-electromagnéticas, que pueden aflorar como coloraciones en la piel, olores, e incluso emisiones térmicas o magnéticas.¹⁰⁰⁰

Sin embargo, una vez considerada esta posibilidad de explicación para las experiencias (que responde a la lógica deductiva tendiente a descartar lo “mágico” que caracteriza al *Manual de parapsicología*), también se sugiere la idea de que se trate de una experiencia paranormal de *psi-gamma*,¹⁰⁰¹ una percepción extrasensorial en la que dos personas que no coinciden en un mismo espacio pueden comunicarse:

Una persona experimenta un fenómeno de tipo *psi-gamma* cuando manifiesta conocer información sobre un hecho real, psíquico o físico, que no pudo haber adquirido con la intermediación de los sentidos (ni por razonamiento, cálculo, etc.), salvando si es preciso obstáculos físicos, de distancia y de tiempo [...]

Los investigadores consideran que se trata de un fenómeno único, aunque varíe en sus manifestaciones, caracterizado por la irrupción de un conocimiento no sensorial que surge por una “afloración del Inconsciente”. Es decir que la fenomenología *psi-gamma* tiene al menos dos instancias: una de ellas, la de la “captación” de la información, es totalmente inconsciente y no se conocen sus mecanismos; la otra, la de “patentización” o manifestación de este conocimiento inconsciente, es la única accesible a la investigación.¹⁰⁰²

Esta fundamentación, siempre planteada como hipótesis que el propio narrador coteja con otras posibilidades —rigurosamente detalladas en su manual, que apela a buscar explicaciones con un sustento lo más cercano posible al método científico—, es uno de los temas más complejos a la hora de tratar la obra de Levrero, ya porque se las considere irónicamente, ya porque quienes lo conocieron las asumen literalmente y promueven una lectura unilateral. Si nos apegamos al texto, la posibilidad de ver el mundo de esta manera es sugerida desde el relativismo propio de la experiencia

¹⁰⁰⁰ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 33.

¹⁰⁰¹ En su manual, Levrero define *Psi-gamma* (primera letra de “gnosis”: conocimiento) como la facultad y los fenómenos vinculados a la obtención paranormal de un conocimiento (telepatía, clarividencia, precognición). *Ibíd.* p. 61.

¹⁰⁰² *Ibíd.* p. 62.

subjetiva y no planteada como una verdad emancipada —de hecho, lo que se postula es una verdad “personal” mediada incluso por la asumida predisposición a percibir la realidad a través de esta vía alternativa—. A partir de esta dinámica que desarrolla un largo proceso deductivo en el que se sugieren múltiples opciones interpretativas es que el narrador se siente lo suficientemente confiado con el “contexto” ofrecido para adentrarse en las experiencias luminosas y la “ideología” que las fundamenta.

7.7. Bitácora paranormal

Cuando finalmente el narrador se siente preparado para ingresar en estos temas pasa a describir un antiguo sueño que tuvo con su amiga Ginebra, a quien define como la “representación más perfecta del *Ánima* junguiana que [su] Inconsciente pudo encontrar”.¹⁰⁰³ El desarrollo del contenido del sueño se ofrece a partir de la inclusión de mails que le envió a Ginebra entre el 14 y el 18 de mayo de 1998, el difícil período en que el personaje se dispone a abandonar su casa y cuando está por conocer a Chl. Del mismo modo que los correos buscaban preparar lentamente al destinatario implícito (Ginebra) para los contenidos de índole erótico-mística, la información se le presenta de modo dosificado al lector de la novela.¹⁰⁰⁴ En dichos correos, el narrador destaca el desafío que en sus sueños le lanzaba al mundo para que lo sedujera.¹⁰⁰⁵ Posteriormente, en los correos siguientes —que se fusionan con el aparato referencial del diario en una dinámica que “documenta” la intimidad—, si bien el personaje llegó a definir a Ginebra como “la mujer más bella del mundo”,¹⁰⁰⁶ el fuerte contenido erótico del sueño queda

¹⁰⁰³ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 307.

¹⁰⁰⁴ En el anexo III de este trabajo, titulado “Por las moradas oníricas”, se ofrece un ejemplo de esta dinámica de correspondencia electrónica en torno a temas oníricos.

¹⁰⁰⁵ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 362.

¹⁰⁰⁶ *Ibíd.* p. 363.

relegado a una transmisión de energía más que a una relación sexual onírica al estilo de las que Burroughs describe en torno a los “familiares” astrales. En el sueño, él está acostado de espaldas y Ginebra se ubica en cuclillas sobre él, pero si bien los sexos apenas se tocan, la trasmisión de energía que se producía entre ambos —le explica el narrador a Ginebra en el antiguo correo— constituía una experiencia mística equiparable al fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, en el que Adán roza el dedo Dios.¹⁰⁰⁷ La interpretación del sueño que el narrador arriesgaba en aquel momento era que solo podría salir de la difícil situación anímica en la que se encontraba a través del beso de una “bella” que “rompiera el hechizo” de su enajenación (y de ahí su pedido desesperado para que lo “seduzcan”).¹⁰⁰⁸ Releyendo el mail mientras escribe “El diario de la beca”, el narrador descubre la mención a un amigo que lo visitó en esos días y cuyo sentido trascendental para la historia promete, otra vez, tratar más adelante.¹⁰⁰⁹ Luego de una de las tantas digresiones que derivan la narración al abordaje de lo cotidiano, el narrador describe finalmente el motivo de la visita de su amigo, quien durante aquel mismo período había tenido, a su vez, un sueño con una amiga del pasado en el que casi se tocaban, recurriendo para explicar lo vivido, nada más ni nada menos, que a la misma obra de Miguel Ángel que el propio narrador había citado para explicar las sensaciones que le produjo su sueño con Ginebra.¹⁰¹⁰ Para su amigo, la experiencia era completamente novedosa y lo llenaba de ansiedad, ya que la fenomenología no se había agotado en el sueño sino que había comenzado a tener alucinaciones en las que su amiga del pasado se le aparecía.

Le expliqué que ese tipo de experiencias suele conmover mucho cuando se dan por primera vez, y que él había pasado toda su vida en una total ignorancia de la existencia de otras dimensiones. Que a mí me sucedían cosas parecidas con

¹⁰⁰⁷ *Ibíd.* pp. 363-364.

¹⁰⁰⁸ *Ibíd.* p. 365.

¹⁰⁰⁹ *Ibíd.* p. 364.

¹⁰¹⁰ *Ibíd.* p. 367.

frecuencia. Que todo podía reducirse a un fenómeno telepático. Que también podría deberse a una irrupción del arquetipo del *Ánima*. Le hablé de Jung. Le presté incluso un libro de Jung.¹⁰¹¹

Una vez más, la experiencia espiritual es explicada tanto desde la fenomenología paranormal como a partir de los mecanismos del Inconsciente: “A veces, la alucinación, cuando es significativa, es una forma de expresión del Inconsciente, más sutil que perjudicial”.¹⁰¹² Es decir, aun considerando la posibilidad de que dicha comunicación se haya producido por canales parapsicológicos, es igualmente relevante en términos de experiencia espiritual el que el Inconsciente recurra a una serie de símbolos para hacer emerger un conjunto de pulsiones e informaciones silenciadas que el yo no ha podido asimilar. En este sentido, se explica una experiencia precognitiva, en la que su amigo tiene un sueño donde su amiga del pasado le pregunta si está contento tras recibir “la carta”.¹⁰¹³ Sin saber todavía qué significa el sueño, esa misma mañana su amigo recibe una carta con una buena noticia sobre su destino profesional.¹⁰¹⁴ Es decir, el sueño pudo ser tanto una precognición como un mensaje tranquilizador del Inconsciente (esa parte de él mismo que buscaba mitigar la ansiedad que le producían los asuntos laborales).

En este punto, luego de presentado el sueño de Ginebra (aunque todavía no interpretado) y consideradas las coincidencias con la experiencia de su amigo, el narrador parece haberse liberado finalmente de las trabas que le impiden abordar los temas difíciles. Consecuentemente, la clave del retorno del espíritu aparece representada, una vez más, a partir de la simbología alada, cuando, a través de su ventana, ve que en torno al cadáver de la paloma ubicado en la azotea vecina aparece la “viuda”, una paloma “blanca, gorda y arropollada. Me mira con un ojo, haciendo guiños”.¹⁰¹⁵

¹⁰¹¹ *Ibíd.* p. 369.

¹⁰¹² *Ibíd.* p. 370.

¹⁰¹³ *Ibíd.* p. 371.

¹⁰¹⁴ *Ídem.*

¹⁰¹⁵ *Ibíd.* p. 372.

Aquí surge una nueva digresión, pero, como veremos, esta vez, sumamente significativa, ya que se describe el momento del comienzo de su relación con Chl (ocurrida en esos días de mayo en los que tuvieron lugar su sueño con Ginebra y el de su amigo). Para presentar el comienzo de la relación, recurre nuevamente a la inclusión de un correo electrónico que le envía a Chl: “Seré breve, entonces: te amo, te deseo, me gustás mucho, me impresionás terriblemente. Desplazaste mi punto de equilibrio y es probable que me hunda irremediamente. Pero al menos ahora tengo una sonrisa. Muchas gracias, pequeña chica lista [de esta expresión deriva la sigla Chl]”.¹⁰¹⁶ Semejante exhibición de la intimidad anuncia definitivamente el ingreso en los temas comprometidos del diario. Asimismo, como lo que seguirá a continuación será la explicación a través de la cual el narrador reúne y conecta todos estos episodios paranormales, el narrador se ve en la necesidad de reforzar el “contexto” ofreciendo un resumen de lo comentando sobre estos asuntos (otra reiteración de los pasajes anteriores, sí, pero esta vez en un esquema que buscará oficiar de sustento deductivo) para que un “eventual e hipotético lector”, que el narrador asume confundido por esa mezcla indiscriminada de pasajes del diario con la búsqueda de correos y cartas antiguas, pueda posicionarse a través de una pragmática enumeración de los eventos:

Ahora quisiera tomarme unos minutos para recapitular, para resumir un poco los puntos esenciales de mi reciente investigación, y ver si puedo anotar algunas conclusiones o reflexiones. Los hechos que integran este bloque son:

- 1) **Mi sueño inicial, de origen terapéutico, donde desafía “al mundo” a que me seduzca.**
- 2) Mi sueño donde interviene Ginebra, y la mención al dedo de Dios en el mail donde le cuento el sueño a G.
- 3) Mi convicción, un tanto desesperada, en el último mail de esa serie a Ginebra, de que sólo el beso de una princesa podrá romper el hechizo: Sólo queda en ese terreno, la posibilidad (teórica) de que una bella se enamore de mí.
- 4) la aparición de ‘Rafael’ [su amigo] y la narración de un sueño en muchos aspectos similar al mío, con mención expresa, por su parte, al dedo de Dios.

¹⁰¹⁶ *Ibíd.* pp. 372-373.

5) **El encuentro personal, inicial, con Chl, donde quedo inmediatamente seducido.** Y al parecer, la seducción es mutua. Más adelante incluiré un sueño de Chl al respecto.

Todo esto en un período que va desde el 6 de mayo al 26 de mayo del 98; el 6 es la fecha probable del sueño en el que desafío a que me seduzcan, y el 26 es el día de mi encuentro con Chl.¹⁰¹⁷

Si se considera la participación activa de un lector que establezca lazos entre la información que se le ofrece de modo ordenado y detallado como si fueran las premisas de un enigma a resolver o de una “novela”—como sugería Levrero en torno a la posibilidad de que un lector hubiese percibido el sentido de *El discurso vacío* antes que él mismo—, la primera premisa, que plantea la angustia por la vida que lleva el protagonista y la necesidad de ser seducido para salir de esa situación familiar, está directamente relacionada con la última: el comienzo de su relación con Chl.

El procedimiento reflexivo que le permitirá al narrador llegar a esta conclusión (quizás después que el lector) se despliega desde una lógica enmarcada en una serie de procedimientos deductivos que dotan de significado a la realidad desde el repertorio simbólico personal. Y en esto radica una de las claves de la lectura de la obra levreriana, donde tanto la interpretación irónica (un sujeto que imita una serie de postulados en los que no cree, burlándose quizás de la candidez del lector) como la interpretación literal de los eventos descritos (un narrador místico que ilumina sobre una verdad) se muestran como reducciones de un discurso que se plantea siempre como una indagación del mundo a partir de la percepción subjetiva, como una errancia por las moradas interiores del individuo. En este sentido, tanto su manual de parapsicología como las nociones junguianas que maneja en torno a la “espiritualidad” de la comunicación que involucra el Inconsciente se centran en el estudio de fenómenos que son paracientíficos, en tanto la ciencia no tiene una explicación para ellos, pero el método discursivo empleado para alcanzar posibles interpretaciones es netamente deductivo y racional. Desde luego,

¹⁰¹⁷ *Ibíd.* pp. 373-374. La negrita es mía.

rápidamente el narrador reconoce que la palabra, el discurso, es insuficiente para transmitir estas experiencias íntimas ya que son “intransferibles”, como si le dijera al lector que si bien él se hace las mismas preguntas y tiene las mismas dudas con respecto a lo que se cuenta, la respuesta definitiva surge de la vivencia íntima de la espiritualidad, algo que no puede ser validado ni refutado a partir de deducciones. La respuesta que se da el narrador sobre estas experiencias remite entonces a una forma de percibir el mundo en la que convive la idea de una fenomenología paranormal con la emergencia de los símbolos provenientes del interior más profundo del ser.

En este sentido, por ejemplo, el narrador se cuestiona la posible explicación paranormal del sueño con su amiga Ginebra, en el que desafiaba al mundo a que lo sedujera: “También me pregunto qué relación puede haber entre ese sueño y mi desafío a que me seduzcan [...] Quizás estoy recibiendo la energía necesaria para enfrentar los cambios”.¹⁰¹⁸ Es decir, los cambios que debía enfrentar el narrador para poner fin a la agobiante situación familiar en la que se encontraba habían generado la preocupación de Ginebra y, quizás, a través del sueño, su Inconsciente hacía aflorar la información no racionalizada —pero sí percibida— en torno a la preocupación de su amiga y sus intentos por ayudarlo a resolver sus problemas. Asimismo, el narrador interpreta el sueño como una sublevación del Inconsciente ante el modo de vida que se impone, como un desesperado intento por sacudirlo de su estado de embotamiento y obligarlo a tomar una decisión que provoque el cambio. Sin embargo, al escribir esta interpretación (una vez más, la escritura como performance que suscita el hallazgo y el conocimiento), otra posible explicación irrumpe en el discurso: “Ahora se me ocurre que esa Ginebra del sueño bien podría haber sido realmente Chl, a quien no conocía personalmente, pero

¹⁰¹⁸ *Ibíd.* p. 374.

sí por correo electrónico, y con quien ya habíamos planteado la posibilidad de un encuentro personal”.¹⁰¹⁹

Por último, el resumen del abandono definitivo de su antigua vida familiar aparece presentado a partir de la interpretación que ahora hace el narrador del sueño que en esa época tuvo Chl, en el que él era un gato y Chl lo invitaba a saltar desde su azotea hacia la suya:

En realidad salté dos veces; la primera, para arrancarme de aquella muerte en vida que ya tenía varios años, y aterrizar en los brazos de la maravillosa Chl. La segunda fue algo así como el desarrollo en un tiempo y un espacio materiales de ese primer salto, y tuvo lugar cuando me fui para siempre de la casa donde vivía, y pasé esos seis meses en casa de mis amigos [...].¹⁰²⁰

Considerados estos posibles significados en torno a cómo dejó atrás su vida pasada, surge entonces la pregunta de cómo es su vida actual. Y quizás porque la respuesta a esta pregunta es sumamente dolorosa es que precisamente el narrador ha evadido el tema a lo largo de todo el texto. En este sentido, la explicación que se da el narrador es menos mística que psicoanalítica, ya que cuando tomó la decisión de dejar su casa por la relación con Chl, “sabía” que en realidad estaba eligiendo la soledad en la que ahora vive, como registra el narrador al recordar una sesión de terapia que tuvo por los días en que decidió abandonar su casa:

“Usted sabe que está eligiendo la soledad”, afirmó más que preguntó mi terapeuta [...] “Sí”, le respondí, con firmeza y convicción. Yo sabía que la aventura con Chl no podía durar, porque yo mismo tal vez no podía durar. Pero estaba dispuesto a asumir la soledad final, que es ésta, aunque nunca imaginé que fuera así, con esta ambigüedad.

Sentí de algún modo aquella buena anciana me daba su bendición, y que de algún modo estaba satisfecha con eso que era el verdadero final de la terapia. Mi libido había logrado asomarse y fijarse en un “objeto exterior” (palabras mías, porque ella raramente usa un lenguaje psicoanalítico).¹⁰²¹

¹⁰¹⁹ *Ibíd.* p. 375.

¹⁰²⁰ *Ibíd.* pp. 377-378.

¹⁰²¹ *Ibíd.* p. 378.

Es decir, Chl fue el “salvoconducto” al que recurrió el narrador para salir de una situación asfixiante, la excusa que encontró su Inconsciente para tomar una medida definitiva que pusiera punto final a su vida anterior. Por fin, entonces, el resumen del procedimiento de autoanálisis emprendido en “El diario de la beca”, que erige a la escritura como acción capaz de transmutar la experiencia en conocimiento, le permite arribar a la reflexión que sugerían las premisas presentadas para el lector (en la que convive la explicación simbólica con la paranormal): “Mi conclusión final, al revivir esta historia, es que probablemente Chl haya sido la respuesta a mi desafío, y que todos los hechos extraños fueron generados por ella, desde el sueño de mi amigo Rafael hasta el fantasma en el corredor de mi casa”.¹⁰²²

Es en este avanzado punto de la historia de “El diario de la beca” que el tono de los episodios narrados, cumpliendo con un *in crescendo* climático o con el avance espacial por las diferentes moradas del “castillo interior”, se aproxima al de las vivencias místicas que componen “La novela luminosa”, experiencias para las que buscaba preparar al lector el extenso prólogo. Aunque el narrador siente que aún no puede finalizar el texto, ya que considera que queda “algo” pendiente:

Pero no logro cerrar el tema, y siempre me disperso, y divago entre recuerdos y mails antiguos. En algún momento de estos días pensé que estaba mezclando el diario con el proyecto, y no estaba seguro de que estas páginas no correspondieran más bien a la novela luminosa [*sic*]. Luego pensé que no hay luminosidad en esta historia: hay magia, sí, pero no aquella magia luminosa que he buscado, y busco, registrar, en la novela, sin éxito visible.¹⁰²³

Es decir, la serie de procedimientos deductivos y la presentación de múltiples posibles explicaciones para los fenómenos que recorre “El diario de la beca” van en consonancia con el tono intermedio, o de antesala, que ha de tener el camino de preparación a través del cual el lector podrá adentrarse en el testamento espiritual del

¹⁰²² *Ibíd.* p. 379.

¹⁰²³ *Ibíd.* pp. 378-379.

narrador: un texto escrito desde el espíritu de quien se enfrenta a la muerte y declara sus convicciones más íntimas. Asimismo, el gigantesco “prólogo” termina por revelar su contenido y, como anunció el narrador al comienzo de su texto, toda la serie de experiencias podría quedar reducida a un conjunto de eventos dolorosos pero triviales: el abandono de su familia y el comienzo de una relación amorosa con una mujer mucho más joven, la ruptura final con su amante. Estos mismos hechos, a su vez, son considerados desde la perspectiva más íntima del narrador —a pesar de la riesgosa vulnerabilidad en la que puede llegar a quedar al exponer sus sentimientos y creencias—, que entiende el “sexo” como una de las máximas experiencias en las que el individuo percibe el universo, al otro y a sí mismo, en toda su potencialidad mística¹⁰²⁴:

Creo que cuando surge el amor, el amor verdadero, entre un hombre y una mujer, ambos se transforman y adquieren ciertas virtudes mágicas. Tal vez no se dan cuenta. El amor pasa a guiarlos, a dirigirlos, y ambos tienen la posibilidad de hacer cosas que normalmente les parecerían imposibles. Se vive en una realidad que tiene más dimensiones [...] en el amor erótico, en el sexo con amor, en la tensión del deseo, en la proyección de las energías del hombre y de la mujer hacia la creación de una nueva vida, allí, en esa tensión y en esa circunstancia íntima, es cuando en ambos se hace presente lo que en cada ser, habitualmente escondido, hay de dios. Sólo Dios puede crear vida, y no es otra la función del sexo. En la tensión de nuestro deseo, Chl y yo fuimos, por un momento, como dioses.¹⁰²⁵

Este pasaje se convierte en una declaración sobre lo vivido que, dentro de la dinámica de escenificar la lectura del propio texto desde la participación de lectores implícitos, sirve como instancia de comunicación con Chl. Si bien el llanto de Chl al leer las páginas que comenta el narrador no se extiende como un efecto que considere trasladable a los lectores que se acerquen a la obra,¹⁰²⁶ la índole emotiva y confesional es asumida en todas sus consecuencias, entre la que se destaca, su propio llanto, su

¹⁰²⁴ Recordemos el pasaje de Rosa Chacel citado en este trabajo sobre la idea de que el sexo revela su índole mística en tanto es una reminiscencia de la gestación (“la unión de dos células”), una forma de reconocimiento del ser a partir de la conciencia de sí mismo uniéndose a otro y naciendo para la vida y el universo.

¹⁰²⁵ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 380.

¹⁰²⁶ *Ibíd.* p. 382.

duelo definitivo por las muertes que lo han rondado a lo largo de la escritura del proyecto como su duelo por el final de la relación con Chl.¹⁰²⁷ el motivo principal que debía tratar para lograr el retorno del yo.

Poco más queda aún entonces por contar, apenas algunos indicios que le revelan al personaje que Chl se ha desprendido definitivamente de él y que ha comenzado una nueva relación,¹⁰²⁸ por lo que, a pesar de los celos y el dolor que todavía afloran en diferentes oleadas de intensidad, el duelo por la historia de Chl, por la “novela” de Chl, ha sido procesado a través de la escritura del diario: “Eso me dio mucha tristeza. Pensé: ‘La novela se está terminando’. Esta novela también se está terminando, porque parece que ambas son una y la misma”.¹⁰²⁹ Todo lo demás, programar, leer novelas policiales de forma compulsiva y jugar hasta el hartazgo en la computadora fueron las estrategias evasivas de “un niño caprichoso” que buscaba ocultar el dolor.¹⁰³⁰ Pero este “penoso” trabajo de recuperación del yo por el cual han tenido que atravesar tanto el narrador como el lector, esta errancia por las moradas del castillo interior, ha sido absolutamente indispensable para dar un “contexto” a las experiencias luminosas, para matizarlas, pero también para lograr la empatía necesaria entre el yo del discurso y el lector desde la cual presentar “La novela luminosa”.

7.8. El nacimiento del espíritu y la literatura: “La novela luminosa”

Como ya se ha dicho, “La novela luminosa” es una obra que busca saldar las cuentas pendientes del narrador antes de enfrentarse a una operación que asume puede poner en riesgo su vida. Con respecto a su obra anterior (hasta entonces, sus cuentos y

¹⁰²⁷ *Ibíd.* p. 424.

¹⁰²⁸ *Ibíd.* p. 423.

¹⁰²⁹ *Ibíd.* p. 427.

¹⁰³⁰ *Ibíd.* p. 431.

novelas de corte kafkiano), este gesto escritural supone un salto al vacío, una exploración cuyo objetivo el narrador es incapaz de estimar en toda su magnitud y cuyos métodos de realización lo llenan de dudas y especulaciones:

La novela luminosa, en cambio [a diferencia de “La novela oscura”, *Desplazamientos*] no puede ser una novela; no tengo forma de trasmutar los hechos reales de modo tal que se hagan ‘literatura’, ni tampoco logro liberarlos de una serie de pensamientos —más que filosofía— que se les asocia en forma inevitable. ¿Tendrá que ser, pues, un ensayo? Me resisto a la idea [...].¹⁰³¹

La respuesta que el narrador se da a estas interrogantes es escribir sin plan preconcebido, lanzarse a la escritura para que esta le revele sus contenidos y despierte al *daimon* creador que lo habita, cederle a él el mando y la responsabilidad. En principio, sin embargo, parece que deberá vérselas él solo con la misión que se ha impuesto ya que esta vez lo impulsa la necesidad de comunicar ciertos contenidos, experiencias cuyo lenguaje él mismo desconoce. A partir de estas disquisiciones que presentan a la literatura como una forma de autoconocimiento y exploración espiritual, el narrador unificará en un mismo hito personal el momento en que finalmente pudo asumir su condición de escritor con la etapa de su vida en que se abrió a formas íntimas y hasta entonces desconocidas de percibir la realidad, como si la aproximación del sujeto a la belleza y los misterios del universo, a su propio espíritu y a las experiencias luminosas, naciera simultáneamente con la adopción de la escritura como forma de estar en el mundo: “En esta literatura [levrariana] el impulso de escribir construye al individuo como ser vivo. Abandonar la escritura equivale a estar muerto, cargar un cuerpo que, aunque respire y circule, padece la pérdida de sentido. Escribir es su ontología, su modo

¹⁰³¹ *Ibíd.* p. 455.

verdadero de ser en el mundo”.¹⁰³² En este sentido, la idea de la literatura como praxis vital adquiere una dimensión de ascesis, de construcción espiritual.

Pero para llegar a la asunción de su condición de escritor, el narrador debió atravesar previamente un difícil período en el que las circunstancias lo fueron guiando a través de un proceso de autoconocimiento que, fundamentalmente, implicó desmontar los relatos familiares heredados, deshacerse del rol que habían predeterminado para él. Esta búsqueda de libertad, desde luego, tuvo consecuencias difíciles de asimilar, como testimonia su relectura de los roles familiares, donde se evalúa a sí mismo no ya como hijo sino como padre que no ha sabido cumplir con sus obligaciones más básicas. Pero, a su vez, esa libertad intransigente con las necesidades de los demás le hace ostentar, para su hija, el rol de “loco”: un lugar que, si bien no lo exonera completamente de culpas, le permite deslindarse de las imposiciones sociales, buscar un modo de existencia que esté cercano a sus pulsiones más íntimas —aunque para ello, deba aún emprender el arduo camino de descubrir cuáles son esos deseos—. ¹⁰³³

Precisamente, su ingreso en la “locura”, el largo proceso de autoconocimiento que le permitió asumir su identidad —una vez que la reconoció incluso en sus aristas más problemáticas—, se produce a partir de un momento de gran estrés motivado por un divorcio turbulento y una situación general de disputa familiar. ¹⁰³⁴ En ese estado de depresión, de “desintegración psíquica”, como si su Inconsciente buscara revelarse contra los reproches e imposiciones que vienen del exterior, el narrador comienza a desarrollar su percepción del mundo y de sí mismo: “La percepción es manejada por la conciencia a su gusto, y cuanto más estrecha es la conciencia, tanto más desvaída es la percepción. La percepción es un acto doloroso, es un acto de entrega, es un acto de

¹⁰³² Helena Corbellini: “La trilogía luminosa de Mario Levrero”, en Ana Inés Larre Borges (comp.): *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 4/5... *loc. cit.* p. 257.

¹⁰³³ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 483.

¹⁰³⁴ *Ibíd.* p. 490.

desintegración psíquica”.¹⁰³⁵ Y con esto el narrador no se refiere a ninguna capacidad sensitiva sobrenatural sino que, simplemente, como nunca antes lo había hecho, comienza a indagar en las dinámicas y significaciones de ese mundo que se le hace tan inhóspito y descubre que esta nueva manera de percibir, de acercarse a los fenómenos que lo rodean, modifica a su vez su forma de mirarse a sí mismo. En este sentido, el episodio fundacional de esta nueva forma de percibir no podría estar más anclado en la absoluta cotidianidad y tiene que ver, como no, con la contemplación de un perro olfatea con fruición un aroma que flota en el aire:

Y entonces pensé: si el olfato es para el perro como la vista es para los hombres, ese perro está viendo a la perra, y no su rastro. Como cuando yo veo venir a alguien a la distancia; de alguna manera, ese alguien ya está aquí; no es futuro, sino presente —al menos, una forma de presente.

Esa cavilación —pero el lector tendría que haber estado en mi lugar, bajo ese sol y ese cielo, entre aquellos aromas de los árboles y la playa, y con todo el tiempo del mundo a disposición para no hacer nada con él—, esta simple cavilación me produjo un perceptible efecto en los cables —o, para ser más actuales, en la química— del cerebro.¹⁰³⁶

Las analogías con el mundo animal que le permiten comprenderse a sí mismo; el ocio indispensable para que surja la posibilidad de ver la realidad desde otro punto de vista; la conciencia de la aparente trivialidad de la experiencia y la respectiva necesidad de brindarle al lector el contexto que le permite experimentar el episodio desde la empatía son algunos de los conceptos creativos levrierianos que ya se manifiestan en este pasaje que atestigua el primer indicio del surgimiento de esa dimensión espiritual, del nacimiento del alma que luego escribiría su obra literaria: “No en vano tengo asociado el sabor de la adrenalina con la literatura, aunque en ese momento la literatura

¹⁰³⁵ *Ibíd.* p. 474. Esta noción del desarrollo de la percepción a partir de un repliegue de la conciencia es detallada en el *Manual de parapsicología*: “Basta una disociación psíquica, accidental o provocada, para que dé la posibilidad de que el fenómeno [parapsicológico] se produzca. Esta disociación implica una forma de deterioro de la personalidad, momentáneo o duradero. Es fácil comprender que el fenómeno parapsicológico se produce en contra, o por lo menos, en ausencia, del ‘yo’ consciente y voluntario”, Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 24.

¹⁰³⁶ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 458.

todavía no había aparecido; sólo estaba creándose el alma, demonio o espíritu que, un año más tarde, se pondría a escribir”.¹⁰³⁷

Al momento de registrar la experiencia, sin embargo, el narrador se ve sobrecogido por los cuestionamientos y las dudas, por las trampas de la memoria y la sospecha de que el narcisismo inherente a la escritura de una autobiografía prematura pueden echar por tierra el objetivo de lograr una autenticidad que solo puede surgir en el marco de la escritura que no tiene otro fin que el autoconocimiento.¹⁰³⁸ Porque la idea de la errancia escritural como modo de acceder a las moradas interiores del yo está directamente asociada con la autenticidad, con la literatura como performance de un hallazgo espiritual:

Alejandro Ferreiro- [...] Decir la verdad, ¿sigue siendo hoy en día una preocupación para vos?

Mario Levrero- Y sí... Dudo en contestarte porque no me lo había planteado. Ahora que vos me planteás la pregunta creo que es la principal preocupación. Es decir, no digo la verdad, sino mi verdad particular, la que pueda estar buscando en ese momento. Pensé un poco en la escritura como medio de alcanzar una verdad, no de decirla [...] Lo que quiero a través de la escritura es ese proceso laborioso de ir escarbando en las percepciones que quedaron en el inconsciente, en los sueños, en las reflexiones [...].¹⁰³⁹

Es así que el narrador deja que las historias converjan en su escritura respetando fielmente las bifurcaciones de la memoria, entrelazando en el presente de su discurso un nuevo episodio que durante aquella época lejana y dolorosa comenzaba a desvelar la nueva identidad que se gestaba en su interior. En medio de aquel estado de negación del mundo y todavía rehén de la “prohibición de pensar”¹⁰⁴⁰ que le había impuesto su familia, el narrador describe un encuentro casual con una muchacha en el que esta simplemente lo mira, pero él no mantiene el contacto visual o, mejor dicho, no se

¹⁰³⁷ *Ídem.*

¹⁰³⁸ *Ibíd.* p. 471.

¹⁰³⁹ Entrevista de Alejandro Ferreiro: “Preguntándole a quien hizo las preguntas”, *Lento*, n° 3, Montevideo, 2013, p. 58.

¹⁰⁴⁰ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 458.

permite que alguien entre en contacto con él y lo humanice a través de la mirada, ya que se ha negado a sí mismo. Sin embargo, la calidez de esa mirada que le dirige la muchacha,¹⁰⁴¹ de esa interacción personal y humana que él no se permite pero que secretamente queda alojada en su interior, retornará en sus sueños para simbolizar su acuciante necesidad de comunicación y, sobre todo, para empezar a resquebrajar el aislamiento en el que quedado sumido luego de su divorcio. De este modo, el narrador registra uno de los primeros episodios en que pudo tomar consciencia de su situación gracias a algo que su inconsciente percibió de forma silenciosa, a algo que su ser racional intentó censurar pero que luego volvió en los sueños como un símbolo que intentaba servir de revulsivo para una sublevación.

En este contexto de hitos fundacionales, de episodios que anuncian el nacimiento del alma a partir de formas de percepción que luego llenarían su literatura (la observación de las conductas animales, los mecanismos oníricos a través de los cuales aflora el inconsciente), el narrador ingresa definitivamente en el tema de la sexualidad como una instancia de comunicación que le permite percibir al otro, a sí mismo y al universo desde una dimensión del ser que trasciende los límites físicos. Pero antes de introducirse en el suceso que cimentó estas convicciones, el narrador formula una advertencia que muestra el tono desaforado y pasional en que fue escrito el manuscrito de “La novela luminosa” ante la posibilidad inmediata de la muerte —un tono que no volveremos a ver en sus otras obras autoficcionales y que “El diario de la beca”, específicamente, pretende matizar—:

Lo que voy a decir a continuación debe tomarse al pie de la letra; no es algo simbólico, no es una manera de decir, no es un intento de poetizar. Es un hecho, y quien no lo crea, que salga por favor de aquí, que no siga ensuciando mi texto con su resbalosa mirada— y que no intente, jamás, leer otro libro mío.¹⁰⁴²

¹⁰⁴¹ *Ibíd.* p. 475.

¹⁰⁴² *Ibíd.* p. 463.

Y esta declaración de autenticidad como marco desde el que leer las experiencias luminosas remite, nada más ni nada menos, a una vivencia que fusiona lo espiritual y lo corporal, la mística y la sexualidad. Es así que el narrador pasa a describir la especial forma de comunicación que experimentó con su pareja durante un encuentro sexual en el que escucharon un disco de música hindú que parecía tener la capacidad de inducir pasajeros “estados de trance”.¹⁰⁴³ La unión que logran durante esta experiencia trasciende sus individualidades y se proyecta incluso más allá de sus propias fronteras corporales, en una dimensión en la que el tacto no es el sentido que les permite percibirse el uno al otro. Esta sensación es explicada más detalladamente a partir de una circunstancia distinta, en la que el narrador renuncia a mantener relaciones con una muchacha para permanecer simplemente abrazados: “sucedió, entonces, que algo comenzó a salir fuera de nosotros; algo psíquico [...]”.¹⁰⁴⁴ Ese *algo* psíquico que no está en uno ni en el otro, sino en la unión de ambos, es referido como un “hijo espiritual”, como la suma de sus individualidades a partir de esa forma íntima de comunicación.

Sin embargo, la síntesis de estos episodios, que pautan el surgimiento de su forma de entender las relaciones sexuales como una instancia de comunicación mística cuya máxima expresión es el engendrar vida, tiene una índole culposa, ya que el narrador revelará que esta experiencia, que efectivamente significó que su pareja quedara embarazada, derivó finalmente en la dolorosa decisión de abortar. Esta decisión de interrumpir el embarazo, luego de las experiencias percibidas, lo llenará de una culpa¹⁰⁴⁵ que lo vaciará de todo impulso sexual y lo dejará sumido en la depresión: “Yo había descubierto hacía un tiempo [...] que mis depresiones se correspondían a castigos por

¹⁰⁴³ *Ibíd.* p. 462.

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.* p. 464.

¹⁰⁴⁵ “Uno conserva una serie de libertades para ir y venir y sobrevivir por sus propios medios, pero queda preso dentro del área —por así decirlo— donde se produjo la falta. En este caso, mi falta había sido sexual; por lo tanto, debería cumplir mi condena, secretamente, privándome del goce del sexo y aun del afecto de un mujer”, *ibíd.* p. 467.

ciertas culpas”.¹⁰⁴⁶ El reconocimiento de estos procedimientos inconscientes que regulan su situación psíquica es también otro de los esquemas que ingresará en su literatura de autoficción como ocurre, por ejemplo, en *El discurso vacío*, donde la depresión que el narrador detectaba a comienzos del texto —a partir de síntomas de fatiga y decaimiento— era posteriormente revelada en toda su magnitud cuando el discurso se adentraba en el tratamiento del tema de la culpa por la muerte de la madre. Al igual que en otros casos comentados, la “cura” de la culpa en la que sumerge el aborto al protagonista surgirá a partir de vivencias que permiten al sujeto resignificar simbólicamente lo ocurrido: “No sé en realidad, cuando fue que volvió [su pareja] a traerme el perdón de Dios, a liberarme de esa culpa. Pero el hecho es que reapareció, una tarde, para decirme que en sus pechos había leche: y me dio a beber, y después sí, se fue con intención de no volver.”¹⁰⁴⁷ Resignificando las señales de la muerte en alimento y, por lo tanto, en un símbolo de vida, el narrador sentirá que puede dejar atrás la culpa y retomar su vida permitiéndose el amor de una mujer. En este sentido, el marco espiritual desde el que el narrador interpreta estas vivencias culposas expresa cabalmente la importancia que se le atribuye al sentido performativo del texto en tanto declaración, que se inscribe en esquema de las escrituras del yo basado en la asunción de una culpa y su confesión pública como gesto terapéutico indispensable (especialmente relevante si se considera que el sujeto de discurso formula esta declaración ante el temor de la muerte como posibilidad inmediata).

Más allá de esto, las experiencias amorosas en las que el ser trasciende sus propios límites a partir de la comunicación sexual están directamente vinculadas con formas alternativas de percepción de la realidad: “creo que puede ayudar a la comprensión de lo que sentí [...], decir que en ese momento me sentí completo, como si

¹⁰⁴⁶ *Ídem.*

¹⁰⁴⁷ *Ídem.*

fuésemos seres de más de tres dimensiones limitados a percibirse en solo tres y, de pronto, se levantara una barrera y adviniera entonces la percepción de lo real [...]”.¹⁰⁴⁸ Llegado a este punto, el narrador refiere las implicancias religiosas de estas experiencias, anunciándole al lector que más adelante referirá el proceso de su acercamiento a la religión católica, la ceremonia de su primera comunión¹⁰⁴⁹ (realizada cuando ya era un adulto). Asimismo, y como instancia fundamental de aquel proceso de despertar religioso, el narrador promete contar un significativo episodio vinculado con un racimo de uvas.¹⁰⁵⁰ Ambos temas, sin embargo, serán una y otra vez sugeridos para volver a ser postergados en pos de otras historias que crecen y acaparan el discurso. El narrador, consciente de las expectativas que esta escritura digresiva puede llegar a suscitar en el lector, reconoce la relevancia profundamente íntima de los episodios vinculados a su iniciación religiosa, pero advierte que estos están muy lejos de albergar cualquier tipo de “verdad emancipada”: “Que nadie se llame a engaño: no tengo ninguna gran sabiduría para transmitir y espero no llegar a tenerla nunca. El nombre de la sabiduría es arteriosclerosis”.¹⁰⁵¹ Es decir, el narrador no se presenta como albacea de los arcanos espirituales que pasará a compartir generosamente con el lector, sino que insiste en destacar la espontaneidad de los fenómenos que intenta recuperar a través de su discurso errante:

Yo entiendo muy poco de todo esto, y cuando hablo de la “dimensión ignorada”, por falta de términos más precisos, quiero hablar de algo que forma parte de la existencia natural de la cosas, pero que sólo se revela cuando sucede algo especial en nuestro ser más íntimo. No conozco nada que pueda hacerse voluntariamente para alcanzar ese estado.¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁸ *Ibíd.* p. 469.

¹⁰⁴⁹ *Ibíd.* p. 478.

¹⁰⁵⁰ *Ibíd.* p. 488.

¹⁰⁵¹ *Ibíd.* p. 480.

¹⁰⁵² *Ibíd.* p. 481.

Pero si bien dice no poder hacer nada por inducir este tipo de experiencias,¹⁰⁵³ sí puede, al menos, intentar asimilarlas y trasmitirlas a través de la escritura. Y cada una de las hipótesis que arriesga el narrador para explicarse sus vivencias encuentra generalmente una oportunidad de clarificación y expansión de su significado si se la lee tomando en cuenta su vínculo intertextual con el *Manual de parapsicología*. A continuación, por ejemplo, el narrador enumera ciertas formas de percepción de la realidad que se asemejan a las experiencias luminosas, y que parten de la acuciante necesidad de comunicarse: “Sucedía que, de pronto, yo comenzaba a ver variaciones en el rostro de la persona que tenía frente a mí. La mayoría de las veces, el rostro variaba como si fuera retrocediendo rápidamente en el tiempo, y en lugar de ver ante mí, por ejemplo, a una mujer de cuarenta años, veía a una niña de seis”.¹⁰⁵⁴ Este fenómeno, por ejemplo, podría catalogarse dentro de las modalidades de hiperestesia que su manual refiere en torno a la posibilidad de captar la realidad inconsciente de la persona observada: una mujer de cuarenta años vista como una niña de seis supone que el observador es capaz de registrar hiperestésicamente las regresiones y conductas infantiles de la persona que tiene delante.¹⁰⁵⁵ En la enumeración de estos fenómenos que, como vemos, responden a una cosmovisión sistematizada (aunque no desarrollada en el manuscrito, ya que no pretende persuadir sino transmitir su experiencia), descarta en

¹⁰⁵³ “Nuestra herencia cultural ha dejado poco margen para la comprensión de los fenómenos psi-gamma. Con nuestra formación filosófica y con la identificación ciencia-materia y yo-conciencia, el comportamiento irracional de psi-gamma nos resulta especialmente irritante. Las operaciones psíquicas más complejas, las facultades más trascendentes, la causa de los fenómenos más inquietantes, se encuentran yacentes en profundidades inaccesibles, en estrecha sociedad con los instintos más primitivos. El estudio contemporáneo de la facultad psi-gamma revela que en cada humano está latente la capacidad de un conocimiento que trasciende las barreras de los obstáculos tísicos [sic], el espacio y el tiempo, y que no es posible dirigir esa facultad de acuerdo con intereses conscientes”, Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 70.

¹⁰⁵⁴ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 482.

¹⁰⁵⁵ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 37. Ampliando la lectura intertextual, el ejemplo que ofrece el narrador recuerda, a su vez, al episodio —comentado previamente en este trabajo— en el que el protagonista de *Fauna* por momentos percibe al personaje de Flora como si esta fuera una niña. Mario Levrero: *Fauna... op. cit.* p. 53. Por último, en el mismo “Diario de la beca”, el narrador registra un momento en que comienza a percibir que el rostro de su amiga Julia comienza a cambiar y a adoptar rasgos horribles. Mario Levrero: *La novela... op. cit.* pp. 379-380.

principio haber tenido este tipo de percepción con “objetos inanimados”,¹⁰⁵⁶ aunque en la revisión que realiza del texto en el año 2002, corrige esta afirmación.¹⁰⁵⁷ De este modo, se plantea una continuidad entre los postulados parapsicológicos que recorren estas disquisiciones realizadas en la década de los ‘80 —época muy cercana a la escritura de su *Manual de parapsicología*— con el momento de la reescritura y corrección que desarrolla durante la Beca Guggenheim.

Pero la auténtica experiencia luminosa, esa que solo se “revela cuando sucede algo especial en nuestro ser más íntimo”, a la que se dirige el narrador en su discurso con especial interés es el prometido episodio del hallazgo de un racimo de uvas. Sin embargo, para poder transmitir esa vivencia, el narrador se detiene a desarrollar tanto sus conceptos en torno a la dimensionalidad del ser y las posibles formas de percibir la realidad como a dar cuenta del especial estado anímico en el que se encontraba en aquel momento. Es así que el narrador recupera el recuerdo de aquella difícil etapa posterior a su divorcio, la época en que vivía en el consultorio de un médico —ante la prohibición de su padre de alquilar un apartamento¹⁰⁵⁸—, donde tiraba un colchón en el suelo para dormir por las noches y volvía a enrollarlo y guardarlo en un armario cada mañana; su trabajo en su librería y la súbita aparición de H, una “diosa” que el personaje juzga inmediatamente inalcanzable a partir, según el narrador, de la escasa estima que siente por sí mismo. Al describir la relación con H, sin embargo, emerge la historia de sus relaciones con G, una prostituta. Es a partir de esta aparente digresión, que luego termina por acaparar el relato, que el narrador deberá corregir y editar el capítulo

¹⁰⁵⁶ Las formas de percibir, mover o incluso crear “objetos” a partir del intenso trabajo mental son ampliamente desarrolladas en su manual.

¹⁰⁵⁷ “[En esta revisión que estoy haciendo en el año 2002, advierto que la memoria me engañó cuando escribí eso. Hubo un extraordinario hecho de ese tipo, con objetos inanimados, en 1968]”, Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 482.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.* p. 490. Este es uno de los ejemplos más claros de lo limitado que se encontraba el personaje por las imposiciones familiares. Vale recordar también el especial desprecio por la literatura que su padre le había transmitido como una de las trabas que deberá vencer el personaje para asumir su condición de escritor. *Ibid.* p. 494.

(pautas genéticas que se conservan en el texto y que son comentadas en el “Prefacio” que abre la novela y que ya comentamos previamente). Más allá de la exhibición del proceso de la obra como parte misma de la historia, el procedimiento escritural remite al de las irrupciones de las experiencias luminosas, ya que la escritura literaria necesita dejarse arrastrar por sus señales para ser auténtica. En este sentido, la revelación en torno a los sentimientos hacia aquella prostituta surge solo a partir del poder de la literatura de transmutar la experiencia en conocimiento: “Recién hoy puedo decir —y cuando digo hoy, quiero decir hoy, 27-28 de abril de 1984—, recién hoy puedo decírmelo: sí, yo amaba a esa mujer”.¹⁰⁵⁹ Este sentimiento no encuentra en el sexo su origen, sino que la comunicación y la interacción humana que obtiene de su relación con G están basadas en la empatía, en la “piedad” y sanación que recibe a través de la mirada de esa mujer que es capaz de percibir su dolor: “No sé si habrá llegado a comprender que yo necesitaba su presencia, su compañía, su mirada, y que pagaba por ello un precio mucho más alto que el que pagaba en dinero.”¹⁰⁶⁰ El pasaje, por tanto, remite intertextualmente a la experiencia de percepción de lo divino mencionada en el prólogo de *El discurso vacío*: “He visto a Dios/ cruzar por la mirada de una puta”.¹⁰⁶¹ Y el prólogo de *El discurso vacío*, de hecho, ofrece el exacto orden narrativo en que se desarrollarán los eventos: “[He visto a Dios] hacerme señas con las antenas de una hormiga/ hacerse vino en un racimo de uvas olvidado en la parra”.¹⁰⁶² Porque pese a las constantes promesas en torno a la historia del hallazgo del racimo de uvas, el narrador abandonará su valoración de las relaciones con G y H para dedicarse al tema de sus formas de contemplación del universo animal: “Pero ahora no puedo continuar con el tema, pues mi espíritu errático o daimon caprichoso ya está, al parecer, en otra cosa, y a

¹⁰⁵⁹ *Ibíd.* p. 500.

¹⁰⁶⁰ *Ibíd.* p. 503.

¹⁰⁶¹ Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 14.

¹⁰⁶² *Ídem.*

él debo entregar mi pluma. ¿En qué se ocupa, pues ahora? Examina hormigas”.¹⁰⁶³ En este esquema de interpelación al lector que integra sus expectativas de lectura, el motivo de esta inesperada temática es ofrecido a través de otra pregunta: “¿A usted nunca le pasó, mirando un insecto, o una flor, o un árbol, que por un momento se le cambiara la estructura de valores, o de jerarquías?”¹⁰⁶⁴ Y las jerarquías que se reconfiguran para el narrador tienen que ver con un descubrimiento que irrumpe con potencia epifánica: pese a su naturaleza colectiva, en cada hormiga se esconde un fondo de individualismo.¹⁰⁶⁵ Esta idea se le figura cuando atestigua cómo las diferentes hormigas reaccionan de distintos modos ante los granos de azúcar que deja en su sendero: están las que se afanan por continuar con sus labores, las que temen a la seducción y luego de un debate interno optan por seguir trabajando y, por último, las que se relajan y se dejan arrastrar por la seducción. La analogía con su propia situación, una vez más, le hará cuestionarse los roles que ha asumido y le permitirá avanzar hacia la asunción de su identidad como escritor, aunque no sin culpas, claro: “Por momento siento, o pienso —superyó mediante— que esas hormigas relajadas y yo somos como las respectivas células cancerosas de nuestros respectivos individuos sociales”.¹⁰⁶⁶

Explicado esto, y recordada la promesa de la historia del racimo de uvas (“y el racimo de uvas, caramba”¹⁰⁶⁷), el narrador debe contar todavía algo más sobre las hormigas: su forma de comunicarse. En una circunstancia parecida a la anterior, el narrador refiere que al dejar un cebo en el sendero de las hormigas ve cómo una de ellas rompe con todas sus expectativas:

Cuando la hormiga descubrió el cebo [...] hizo lo último que yo hubiera esperado que hiciera: se paró en dos patas, su cuerpo en precario equilibrio ayudado por el

¹⁰⁶³ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 509.

¹⁰⁶⁴ *Ibíd.* p. 524.

¹⁰⁶⁵ *Ibíd.* p. 512.

¹⁰⁶⁶ *Ibíd.* p. 513.

¹⁰⁶⁷ *Ibíd.* p. 514.

movimiento de las patas que ahora eran superiores, empezó a oscilar; y al mismo tiempo movía rítmicamente las antenas. Tenía algo de guerrero wuatusi en una danza ritual.¹⁰⁶⁸

La inesperada reacción de la hormiga ante el cebo es seguida de una situación que le resulta al narrador todavía más asombrosa, ya que implica una forma de comunicación que trasciende los límites del espacio:¹⁰⁶⁹ “Pero si la actitud de la hormiga me resultó desconcertante, mucho más fue la respuesta del hormiguero: casi de inmediato comenzaron a surgir, uno tras otro, los individuos en una perfecta formación que marchaba hacia el cebo”.¹⁰⁷⁰ La constatación —ya no la mera posibilidad— de que existen formas de comunicación alternativas a las utilizadas cotidianamente por las personas es un elemento removedor para el protagonista que contribuirá a su cuestionamiento de la realidad y a la búsqueda de su propia identidad desde una nueva forma de percibir y estar en el mundo. Una forma de aproximarse a la realidad que está directamente asociada con su literatura: “La hormiga, pues, se sumó al perro —¡y la muchacha de ojos verdes!—, y a tanta cosa que ya había empezado a sucederme, y así fue cómo, en ese tiempo, pude escribir una novela”.¹⁰⁷¹ Narradas estas experiencias de percepción potenciada, presentada la dificultosa evolución personal que dejaba atrás las ataduras sociales y familiares, el personaje refiere, finalmente, el episodio vinculado con el tantas veces anunciado racimo de uvas.

Una mañana, ya instalado en la casa de unos amigos en Piriópolis, dejando atrás el consultorio del médico en el que vivía, el personaje es incapaz de levantarse de la cama

¹⁰⁶⁸ *Ibíd.* p. 518.

¹⁰⁶⁹ La descripción del episodio se ajusta perfectamente a la definición de telepatía que maneja Levrero: “La *telepatía* (etimológicamente, ‘sufrimiento a distancia’) se conoce popularmente como ‘transmisión de pensamiento’. Técnicamente es preferible definirla como la *captación de un acto psíquico*, ya que más que el pensamiento, o conjuntamente con él, se captan estados afectivos; se trata de una manifestación de psi-gamma en la cual se hace patente el contenido de la mente de otra persona aunque no es seguro que exista una ‘transmisión’. Lo único por ahora accesible al investigador, es la captación por parte del sujeto (‘percipiente’), de los actos psíquicos de otro (llamado ‘agente’, aunque su papel activo es discutible)”, Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 63.

¹⁰⁷⁰ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 518.

¹⁰⁷¹ *Ibíd.* p. 519.

al despertar, acuciado por un súbito desgano que amenaza con crecer y transformarse en depresión: “A través de la ventana veía un cielo gris, y si miraba hacia mi propiamente también veía un cielo gris”.¹⁰⁷² Sin embargo, en aquel ámbito de fermento espiritual suscitado por el dolor, rodeado por la naturaleza y en la creencia de que eran posibles otras formas de percepción de la realidad, el narrador tiene una “experiencia luminosa”, una percepción de la presencia de lo divino en el universo:

Miré, pues, por la ventana, hasta que de pronto, para mi gran sorpresa, me pareció distinguir una forma familiar entre las hojas del parral que techaba el jardín, al frente de la casa; miré bien y, en efecto, me inundó una inmensa alegría, allí había un racimo de uvas, milagrosamente olvidado por quienes habían vivido en esa casa durante la temporada, y no descubierto por los chicos del vecindario.¹⁰⁷³

Este inesperado regalo que solo puede ser para él, para ayudarlo a mitigar su dolor, es asociado a la presencia de lo divino y a su vivencia de la religiosidad:

[...] Dios había trazado todos mis pasos para que yo llegara a esa señal, preparada cuidadosamente para mí; había vuelto invisible el racimo para mucha gente, con la única finalidad de yo lo recibiera en la forma de vino que, Él lo sabía, yo todavía no estaba en condiciones de a pedir a ninguna misa.¹⁰⁷⁴

Esta manera de “comulgar”, de recibir a Dios a través de un racimo convertido en vino,¹⁰⁷⁵ se suscita a partir de la simbología del individuo que emerge para interpretar y percibir el mundo de un modo en el que el “cielo gris” es sustituido por una señal de “afecto”. Su percepción de “consustanciación” en un racimo de uvas se torna así en una señal que le permite “quererse” a sí mismo, dejar atrás la culpa. Esta comunión con lo divino que irrumpe en lo cotidiano será seguida por otra, de carácter “institucional”, como veremos al analizar el último capítulo de “La novela luminosa,” titulado “Primera comunión”. Más allá de esto, el proceso del reconocimiento de su dimensión espiritual que ha desarrollado Levrero en estas páginas queda entonces asociado a la exploración

¹⁰⁷² *Ídem.*

¹⁰⁷³ *Ibíd.* pp. 519-520.

¹⁰⁷⁴ *Ibíd.* p. 520.

¹⁰⁷⁵ *Ibíd.* p. 521.

del mundo desde la toma de consciencia del repertorio simbólico —siguiendo a C. G. Jung— a través del cual el individuo desmonta la realidad y posibilita la ocurrencia de lo místico.¹⁰⁷⁶ Es así que estos modos alternativos de aproximación a la realidad ponen al sujeto en contacto con su espiritualidad y pueden transformar en una experiencia mística episodios tan cotidianos como cruzar una esquina frente a un semáforo¹⁰⁷⁷ o hacer que en los sueños surjan formas de comunicación “imposibles” entre los individuos.¹⁰⁷⁸ Un modo de estar en el mundo, de percibirlo, que suscita el nacimiento de su identidad de escritor, de la literatura como forma de autoconocimiento.

7.9. Las persuasiones del humor

La toma de la primera comunión por parte del protagonista, siendo ya un adulto, queda restringida en el texto a determinantes culturales: “‘Sí, soy católico del mismo modo que soy uruguayo’. No por elección, sino por nacimiento”.¹⁰⁷⁹ Esta declaración poco entusiasta ubica al narrador en una zona permeable a otras manifestaciones que muchas veces son integradas de modo sincrético (incluso desde una perspectiva que podría ser considerada *new age*). En este sentido, el narrador refiere sus vínculos con un curandero durante su infancia a instancias de su madre (la responsable también de heredarle la vivencia de lo religioso dentro del catolicismo) a partir del temprano

¹⁰⁷⁶ *Ibíd.* p. 525.

¹⁰⁷⁷ “Entonces, yo miraba, aquella tarde, no hacia el semáforo que tenía enfrente, sino al que tenía al lado. No sé por qué. Y lo vi cambiar de verde amarillo [...] y de amarillo a rojo y ahí sí, bloop, un torrente de sangre, de vida, de amor, un ‘Hola, mi amor’, ¿cómo estás?’, un ‘Dios existe y te recuerda’ –yo que sé, el mensaje más perfecto, más redondo y completo de amor y solidaridad. La risa y el llanto, ese sufriente placer de lo vivo, la onda palpitante de animación. Pasó el Espíritu por esa luz roja, como puede pasar por cualquier otro lugar —y solo una vez—, *ibíd.* p. 532. El episodio remite, una vez más, al prólogo de *El discurso vacío*: “He visto a Dios [...] en la luz roja de un semáforo”, Mario Levrero: *El discurso... op. cit.* p. 14.

¹⁰⁷⁸ “Me abstuve de comentar, durante años y años, que la mano de una mujer me acarició la cara, desde una distancia de unos cuatro o cinco kilómetros, y que otra mujer, desde una distancia de cien kilómetros, me mordió la espalda”, Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 533.

¹⁰⁷⁹ *Ibíd.* p. 536.

diagnóstico de su problema cardíaco.¹⁰⁸⁰ Una vez más, la figura paterna está ausente como referencia, en este caso, en lo tocante a lo espiritual: “Relato estas cosas para explicar el vacío de una figura paterna en mi infancia, y las dificultades que he tenido durante mi vida para poder disciplinarme mínimamente, porque nunca pude identificarme con una figura que tuviera autoridad”.¹⁰⁸¹ Esta explicación de la conformación de su personalidad, que da cuenta de alguno de los problemas experimentados durante el cumplimiento del proyecto de la beca, también muestra su inclinación a imponer su identidad a las personas que lo rodean, ya que su expresión de la autoridad —ante la falta de referencias— se despliega sin matices en una forma extrema que el narrador caracteriza como el autoritarismo de un “sargento fascista”.¹⁰⁸² Esta simple hipérbole humorística que utiliza para presentarse anuncia un claro cambio de tono con respecto al manuscrito de “La novela luminosa” y una mayor proximidad con “El diario de la beca” (y a la producción autoficcional analizada previamente).

Su acercamiento a la práctica de religión católica tiene un carácter progresivo y casi casual, ya que su primer vínculo “institucional” se da gracias a las partidas de ajedrez que comparte con el padre Cándido, un sacerdote de barrio bastante mezquino a la hora de perdonar malos movimientos durante sus partidas¹⁰⁸³ pero que es muy receptivo a las convicciones parapsicológicas que el narrador comparte con él cada tarde —y que asimila de un modo un tanto crédulo o, mejor dicho, “cándido”—.¹⁰⁸⁴ De hecho, el sacerdote llega a integrar a sus sermones algunas de las ideas que el narrador

¹⁰⁸⁰ *Ibíd.* p. 542.

¹⁰⁸¹ *Ibíd.* p. 544.

¹⁰⁸² *Ibíd.* p. 545.

¹⁰⁸³ *Ibíd.* p. 550.

¹⁰⁸⁴ La convivencia entre la religión católica y la parapsicología no supone un problema para el narrador. De hecho, una de sus principales influencias en materia parapsicológica es Óscar González Quevedo, un sacerdote jesuita que es citado varias veces a lo largo del *Manual de parapsicología*. Este sacerdote, por ejemplo, recurre a conceptos parapsicológicos para refutar tanto posesiones demoníacas como revelaciones o epifanías. Por ejemplo, González Quevedo interpreta las “señales divinas” de los “estigmas” como episodios psicosomáticos. Oscar González Quevedo: *Antes que los demonios vuelvan*, Asunción, Ñandutí-Vive, 1993.

comparte con él. En lo que respecta a su credulidad, es sumamente ilustrativo el episodio en que el protagonista lo invita a una charla sobre parapsicología, que tiene lugar en el segundo piso de un colegio católico, convenciéndolo de asistir con la promesa de que el orador entrará volando por la ventana.¹⁰⁸⁵ Luego de la charla, Cándido se muestra satisfecho con los temas desarrollados por el orador, pero le reclama al protagonista que le haya mentido: “—No entró por la ventana. —Y se quedó mirándome, esperando mis explicaciones. Yo me reí. Quedó malhumorado por un rato”.¹⁰⁸⁶ A través de esta broma, y a pesar de la incapacidad de su amigo para identificarla, el narrador vuelve a recurrir al humor como una clave que le permite tratar temas complejos —diferenciando a este capítulo del tono de “La novela luminosa” y aproximándolo a la impronta de las obras autoficcionales posteriores—.

La influencia, sin embargo, es recíproca, por lo que el narrador comienza a asistir a las misas que oficia su amigo. Es así que a través de convicciones que rozan el *new age*, por lo menos no apegadas a los dogmas, el protagonista refiere que su creencia en el catolicismo se limita al Espíritu Santo, como síntesis de la espiritualidad omnipresente en los seres y las cosas que componen el universo, rechazando la figura de un dios todopoderoso y de los santos o, especialmente, de la virgen María.¹⁰⁸⁷ Es asistiendo a una misa que el narrador tiene un momento de reconciliación con su *Ánima*, con la personalidad femenina que habita en él y que ha sido censurada durante años. Una represión que se desata en un llanto que el narrador no puede explicarse:

Y lleno de confusión al sentir que las lágrimas me resbalaban por las mejillas y me seguían mojando la camisa, quedé unos instantes en el mayor desconcierto, y bastante asustado, porque no estaba acostumbrado a esa esquizofrenia que

¹⁰⁸⁵ El orador, de hecho, es un ex sacerdote: “Le dije que el parapsicólogo en particular era una persona seria, que había sido también sacerdote como él y había dejado los hábitos para casarse; y que su seriedad estaba abalada por el hecho de que la conferencia tendría lugar en un colegio católico”, Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 551.

¹⁰⁸⁶ *Ídem.*

¹⁰⁸⁷ *Ibíd.* pp. 554-555.

permitía que alguien llorara en mí y yo me enterara sólo por deducción. Pero esa esquizofrenia terminó de golpe, y vi, vi, no me pregunte nadie con qué ojos, pero vi, en mi interior, la cara de una mujer conocida y amada, y luego la cara de otra, y luego de otra, y fue una legión de mujeres amadas, que incluía a mi madre, y en tal cantidad y a tal velocidad que ya no pude reconocerlas una por una, pero estaban todas allí, desfilando, acercándose a mí, y todas parecían decirme lo mismo, un reproche, un “por qué no me quieres”, y supe que eso que me estaba hablando, esa presencia pura de lo femenino, ese denominador común a todas las mujeres y a todos los amores, era Ella, la mismísima virgen María, en toda su fuerza y su presencia. No se parecía a las estampitas. No era una mujer, sino todas las mujeres. Una abstracción viviente y presente.¹⁰⁸⁸

Esta reconciliación con lo femenino, en el marco de una epifanía, es para Levrero, desde la perspectiva junguiana, una forma de lograr la conformación integral del ser en la que el *Ánima* y el *Animus*, lo femenino y lo masculino que habita en cada individuo, se funden en una misma sensibilidad: algo que para Levrero está íntimamente asociado con la posibilidad de escribir. Cuando el protagonista le refiere el episodio a su amigo sacerdote, éste le dice que ya está pronto para tomar la comunión, sin necesidad de cursos formativos —algo sobre lo que pregunta el narrador con bastante ingenuidad, pero que se introduce para destacar la importancia de la vivencia de lo espiritual alejada de los dogmas, como un acercamiento del sujeto con las dimensiones del universo a partir de la percepción de lo divino—.

Posteriormente, la ceremonia de la primera comunión es narrada en detalle, pero desde un punto de vista exterior en el que no se da cuenta de los sentimientos experimentados por el protagonista. El lector solo sabrá que algo trascendental ha tenido lugar a partir de la pregunta que el personaje le formula a Cándido luego de finalizada la ceremonia, y que instaura, nuevamente, la clave del humor:

—¿Qué le ponen a las hostias? —lo increpé.
Se quedó un instante perplejo. Luego respondió, naturalmente:
—Harina y agua.

¹⁰⁸⁸ *Ibíd.* p. 555.

—Ya lo sé, Cándido. No soy idiota. ¿Qué les ponen además de harina y agua? Quiero decir: qué clase de droga.¹⁰⁸⁹

En una dinámica propia de la pragmática humorística, el lector descubre que las sospechas en torno a la posibilidad de que las hostias contengan algún tipo de droga remiten a una “alucinación”. Un “delirio” que, finalmente, el narrador reconsiderará como una revelación íntima (al igual que descartó la “esquizofrenia” como causa de su llanto en favor del reconocimiento de su *Ánima* silenciada durante años). Vale acotar que, como tantas otras veces, quien se pone como objeto de la situación humorística es el propio personaje, ya que su incredulidad con respecto a sus propias sensaciones apelan a la consecuencia “lógica” —una alucinación— que albergaba la experiencia. Al mismo tiempo, y por contraste con esta “lógica” que despliega toda una serie de procesos “deductivos” que buscan facilitarle al personaje una explicación sobre sí mismo —negando la experiencia—, la idea de que lo sentido al comulgar es en realidad el nacimiento de su espiritualidad se alinea con sus nociones relativas a que el Inconsciente apela al repertorio simbólico más profundo para expresar sus mensajes. Porque para Levrero conviven perfectamente los esquemas del psicoanálisis junguiano con la religiosidad —en tanto sistema simbólico—, como muestra la experiencia cuyo sentido solo termina de completarse a partir del símbolo que terminan de configurarla y hacerla reconocible:

Yo había tomado la hostia de su mano, y me la había llevado a la boca [...] La había tragado y seguía meditando, o tratando de meditar, pero todo se había vuelto nebuloso en mi mente, ocupada en su totalidad por algo algodonoso pero no del todo blanco, sino con algunas zonas grisáceas. Fue en ese momento que me rozó el ala de un ángel. En el pecho. En el plexo solar, quizás. Más que el ala, la pluma del ala. El contacto físico más sutil que se pueda imaginar; incluso algo menos que físico, como de una materia enormemente más sutil que la materia más sutil

¹⁰⁸⁹ *Ibíd.* p. 557.

que conocemos. En el momento lo formulé así; el ala de un ángel, y nunca encontré una fórmula mejor para expresarlo. Y luego, nada más.¹⁰⁹⁰

Una vivencia intransferible, aquello “indecible” que la literatura solo puede atreverse a rondar, dejando tantas incertidumbres como certezas a partir de la formulación verbal que se constituye en símbolo espiritual del sujeto. Y apelar al humor es la manera que el narrador encuentra de eludir la peligrosa posibilidad de que su texto se constituya en la exposición de una verdad revelada: una estrategia que no impide que lo dicho sea íntimamente cierto, pero que asume la imposibilidad de transmitirle la experiencia a aquel que no lo haya vivido personalmente y no lo conozca. De hecho, en lugar de intentar persuadir al lector a través de deducciones o argumentaciones que le demuestren la autenticidad de lo vivido, el narrador recurre al humor para posibilitar que en la lectura causal de su texto convivan junto con sus interpretaciones místicas otras que expliquen los fenómenos perceptivos a partir, por ejemplo, de la locura o el consumo de psicofármacos. El “Epílogo del diario” bien puede funcionar en este sentido, ya que en él se ofrecen una serie de guiños en los que la deducción escéptica a través de la cual el narrador intenta negar lo que ocurre en su interior puede extenderse a varios de los episodios comentados en “El diario de la beca”: los antidepresivos que le producen vértigos,¹⁰⁹¹ particularmente cuando se dispone a cruzar la calle; el fracaso de los nuevos intentos de comunicación telepática con el librero.¹⁰⁹² La idea de que el diario pueda ser leído como una novela, donde los mismos datos pueden ser interpretados de diferentes formas, es especialmente útil para que el narrador venza sus pudores y pueda decir “todo esto lo viví”.

¹⁰⁹⁰ *Ibíd.* p. 558.

¹⁰⁹¹ *Ibíd.* p. 562.

¹⁰⁹² *Ibíd.* p. 564.

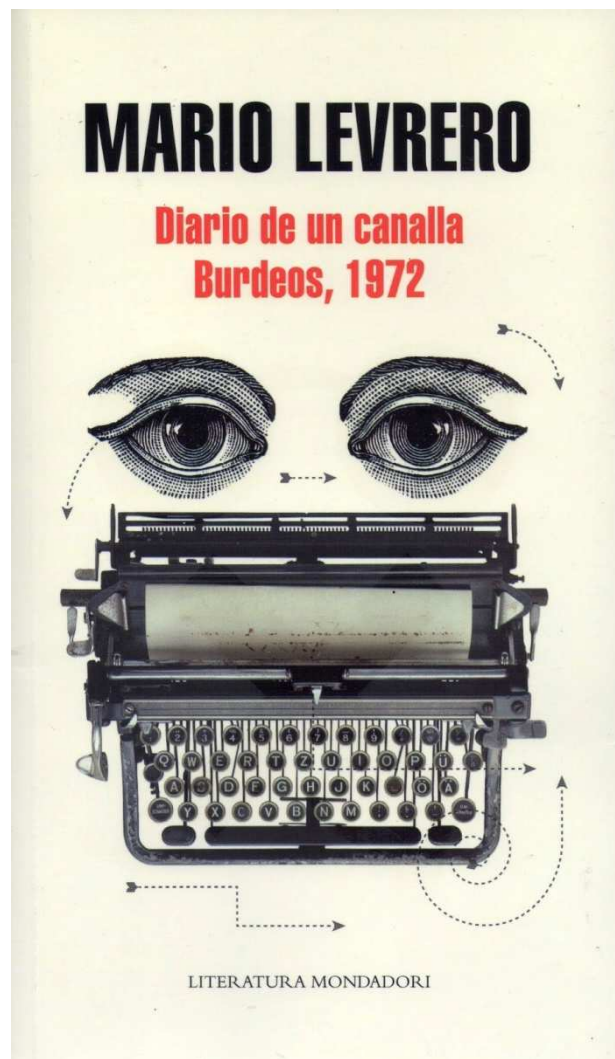
8. Las ciudades de la memoria

Análisis de *Burdeos, 1972*

*Tengo miedo de las noches
que pobladas de recuerdos
encadenen mi soñar.*

*Pero el viajero que huye
tarde o temprano detiene su andar.*

Carlos Gardel, "Volver"



8.1. *Burdeos, 1972: la síntesis levreriana*

Como vimos, el extenso prólogo que anuncia que *La novela luminosa* no podrá ser escrita cumple con una función paratextual muy precisa: instaurar al yo como eje del discurso y difuminar los límites entre ficción y autobiografía. Al mismo tiempo, cumple también con el postulado genérico de todo prólogo que se precie de tal. Es decir: le anticipa al lector qué tipo de texto ha de encontrar. Semejante obviedad solo justifica ser mencionada debido a que en la literatura levreriana las necesidades de comunicar una experiencia de índole espiritual y de establecer un diálogo con el lector —sobre la vida oculta de los intrincados procesos mentales que habitan al escritor— encontrarán en sus últimas obras su momento de eclosión. Esta impronta pragmática de sus textos derivará en un fuerte énfasis en el tono confesional y, también, en el caso de *La novela luminosa*, en una gran preocupación por intentar dotar al lector de un marco interpretativo para esa serie de experiencias que, para ser comprendidas en toda su compleja significación, requieren de una visión del mundo alejada de los criterios hegemónicos en torno a qué es la realidad y cómo se puede acceder a ella.

En *Burdeos, 1972*, en cambio, esta preocupación por transmitir los parámetros sensibles y cognitivos que enmarcan *La novela luminosa* se reduce a una mínima expresión en la que el yo discursivo cuenta sin demasiados pruritos cómo los episodios de la vida cotidiana son experimentados plenamente a partir de una comprensión parapsicológica del mundo. De algún modo, la tantas veces desoída exigencia de Levrero en torno a que su escritura pertenece al “realismo”¹⁰⁹³ —en tanto lo que ocurre al interior del sujeto es tan real y tiene consecuencias al igual que aquello que acontece

¹⁰⁹³ “—Hablabas de cierta relación entre un texto y tu vida personal. ¿Esto debe entenderse como formas autobiográficas de narración?

—Eso depende de tu concepto de ‘autobiográfico’. Yo hablo de cosas vividas, pero en general no vividas en ese plano de la realidad con el que se construyen habitualmente las biografías” en Mario Levrero: “Entrevista imaginaria...” *loc. cit.* p. 1171.

en su exterior— parece encontrar renovadas formas de inscribirse en un marco de lectura singando por el pacto ambiguo que propone toda literatura autoficcional y plantea algunas inquietudes y disconformidades con los modelos autobiográficos anteriores: ¿Es menos digna de ser biografiada la vida que transcurre durante el sueño? ¿La “biografía” puede referirse exclusivamente a esa vida (bio) que tiene lugar al momento de la escritura (grafía)?¹⁰⁹⁴

Es probable que la necesidad de comunicar la realidad de estas experiencias espirituales sea el factor que inclinó la escritura levreriana hacia un registro autoficcional, hacia un diálogo consigo mismo y con el lector. De hecho, la recuperación de algunos pasajes de sus obras iniciales y su inscripción en el marco autoficcional hace que esos intertextos puedan ser no solo releídos en claves diferentes sino que son una muestra de las distintas necesidades que Levrero buscaba satisfacer a través de la literatura y que marcan las etapas de su producción: desde la concreción de las fantasías a través del hilado de imágenes hasta la escritura que se erige como terapia y como diálogo con el Inconsciente del sujeto.

8.2. La autobiografía de los procesos mentales: la autoficción parapsicológica

Este proceso de escritura en el que el sentido de la comunicación queda enmarcado entre los confusos límites de la ficción, el simulacro y la realidad, es lo que, como vimos, Reinaldo Laddaga ha analizado en un conjunto de escritores de la actualidad cuyas obras entablan una vinculación mucho más estrecha con las artes

¹⁰⁹⁴ Si se atiende exclusivamente a la variante de la escritura autoficcional que busca registrar el presente y dotar de existencia a un yo fragmentario y discontinuo, Alfonso de Toro sugiere que el único elemento autobiográfico que tiene este tipo de escritura es aquel que atiende a que el factor *bio* [vida] está exclusivamente validado por el acto de la grafía [escritura] en sí misma. “‘Meta-autobiografía’/ ‘Autobiografía transversal’...” *loc. cit.* p. 213.

contemporáneas que con la tradición literaria.¹⁰⁹⁵ Estos artistas y escritores han desarrollado una mitología personal desde un repertorio íntimo donde el compromiso del espectador forma parte esencial del proceso de la obra que se atestigua ya que, muchas veces, el propio cuerpo o, como en el caso de Levrero, el universo de la psique y las fantasías inconscientes son la obra misma. Como vimos, en la literatura de Levrero se puede hablar de performance a partir de ciertas estrategias pragmáticas que se inscriben en el conjunto de actos de habla que al producirse cambian al emisor y al receptor. Es decir, aquella variedad de actos de habla que J. L. Austin caracterizaba como “perlocutiva”: enunciados que se realizan desde la conciencia de que tendrán una serie de repercusiones específicas sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del destinatario, pero, sobre todo, tendrán consecuencias directas en el emisor de dichas expresiones, modificándolo, cambiándolo.¹⁰⁹⁶

La escritura, entonces, como un “hacer” que tiene consecuencias sobre el propio individuo, el mundo y sus receptores, es algo que en la obra de Levrero se traduce respectivamente en terapia, en la escritura como puerta de acceso al Inconsciente y en la comunicación de una experiencia que supera la comprensión de lo “normal” y que necesita de cierta preparación y complicidad por parte del lector. Estos diálogos del yo consigo mismo así como las interpelaciones al lector permiten considerar la última producción levreriana no ya en la línea tradicional de la autobiografía sino dentro de un marco “performativo” en el que el yo del discurso hace algo “sobre sí mismo” al tiempo que reflexiona sobre la presencia del lector atestiguando dicha experiencia.

Este “espectáculo” literario-performativo, que en el caso de Levrero se manifiesta a través de una escritura en la que el yo se lanza a un complejo proceso de autoanálisis tendiente a desentrañar los mensajes del Inconsciente, tiene, como vimos, una clara

¹⁰⁹⁵ Reinaldo Laddaga: *Espectáculos... op. cit.* p. 14.

¹⁰⁹⁶ J. L. Austin: *Cómo hacer... op. cit.* p. 66.

influencia junguiana que —si obviáramos las grandes distancias que existen a nivel de extroversión— tendría en Alejandro Jodorowsky (otro fervoroso junguiano) y sus prácticas vinculadas a la psicomagia uno de los pocos casos con los que comparar semejante comprensión mística de la expresión artística. “‘Mágico’ no es más que otra palabra para ‘psíquico’”, dice Jung en su libro *El yo y el inconsciente*.¹⁰⁹⁷ Y psíquico, para Levrero, no es más que otra parte, quizás fundamental, de ese universo que se entiende por “realidad”.

8.3. Exilio: idioma y memoria inconsciente

Como buen junguiano, entonces, Levrero estuvo siempre pendiente de ese lado oculto del hombre llamado Inconsciente. Y para Levrero la escritura es la principal estrategia para aplacar y satisfacer a ese misterioso costado del individuo en sus pasiones, anhelos y fantasías, para hacerlo aflorar y fundirlo con el mundo consciente en un “yo integral”. Pero la escritura en Levrero no es solo un medio para recuperar la memoria alternativa sino también un registro de los episodios en que se producen estos complejos procesos psíquicos. Desde aquí, entendiendo la literatura levreriana como una autobiografía de su vida psíquica, el concepto de autoficción (con todas las implicancias del término en tanto biografía de la imaginación, del sueño o bien del universo no fáctico) se torna especialmente pertinente para leer la serie de afloraciones del inconsciente que recorren la literatura de Mario Levrero. En este sentido, *Burdeos, 1972* es un muestrario de estas preocupaciones levrerianas a través de un narrador que reconoce las múltiples y, muchas veces, peligrosas consecuencias que tuvo sobre el Inconsciente el violento trasplante al que lo sometió el metódico y obsesivo yo

¹⁰⁹⁷ C. G. Jung: *El yo... op. cit.* p. 146.

consciente cuando, en 1972, el narrador se trasladó a Francia para vivir junto a su pareja Antoinette y su hija Pascale.

En *Burdeos, 1972* se expresa una vez más esa necesidad levreriana del arte como medio de integrar al yo el mundo inconsciente. En esta oportunidad, la insatisfacción del universo inconsciente surgirá como resultado de la enajenación que supone la vida aislada que el narrador lleva en Francia. Sin poder desplegar la vida artística que “aplaque” al Inconsciente, éste aflorará a través de las formas más violentas e insospechadas, enviando sus removedores mensajes para rescatar al yo... o destruirlo a través de un brote psicótico. Un ejemplo de esta peligrosa desatención sobre la vida inconsciente que experimenta Levrero son las series de nuevas y desconocidas informaciones con que el contexto bombardea esa frondosa y caprichosa memoria inconsciente que Levrero define en su *Manual de parapsicología*:

Nuestra memoria *inconsciente* tiene una enorme capacidad; para algunos, “pantomnesia” (memoria de todas las cosas), para otros “hipermnesia” (memoria extraordinaria); lo cierto es que las experiencias con sujetos en estado de trance demuestran que se recuerda con total nitidez y extraordinaria variedad de detalles cualquier circunstancia vivida [...] así como cualquier cosa leída, escuchada, percibida.

Al igual que la hiperestesia inconsciente, la pantomnesia puede también manifestarse (aflorar a la conciencia) en circunstancias especiales o durante el sueño; pero lo habitual es una pantomnesia *inconsciente*.¹⁰⁹⁸

El episodio más emblemático de estos silenciosos procesos de almacenaje de información es el de la pulsión suicida que experimenta Levrero en Burdeos. Dicho episodio tiene lugar en el baño, sentado en “*le water*”, instancia que aprovecha para practicar su francés con la lectura de *Le monde* —periódico que Antoinette prefiere a *Charlie Hebdo*, ya que en él puede encontrar información referida a profesores, alumnos, y conflictos entre ambos—. Durante esta práctica del idioma francés a través de la

¹⁰⁹⁸ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 20.

lectura, Levrero describe el repentino surgimiento de un talento inconsciente: la xenoglosia¹⁰⁹⁹, la capacidad de hablar y comprender una lengua que no se ha aprendido por una vía consciente:

Estaba leyendo, pues, *Le Monde*, en el cuartito de baño que no era un cuarto de baño, cuando de pronto mi mente se abrió al idioma francés de un modo maravilloso y sin, darme cuenta, empecé a leer de corrido, sin necesidad de traducir mentalmente al español. Es más; parece que me desprendí completamente del español, que encajé totalmente en el francés, y que mi mente, al abrirse al idioma, se abrió a alguna cosita más, porque de pronto tuve una imperiosa y desesperada necesidad de tirarme por una ventana hacia la calle.¹¹⁰⁰

Por tanto, junto con la nueva capacidad adquirida en torno al idioma surge también el impulso de suicidarse. Esto es así ya que del mismo modo que se integró la nueva lengua a través de mecanismos inconscientes que pasaron desapercibidos, esa misma lengua filtró también “alguna cosita más” que al momento de aflorar está muy cerca de arrastrar al personaje a la autoeliminación. Porque la semilla del impulso suicida ha sido sembrada de un modo similar a esas peligrosas voluntades que la publicidad pretende enquistar en el Inconsciente y que Levrero tanto teme y detesta. Es decir, en un momento de distracción, la memoria inconsciente ha integrado una información que emergerá a la superficie en cuanto se accione su detonador particular. Luego de pensar un poco, Levrero rastrea el origen de este arrebato suicida y encuentra que puede haber sido inducido o asimilado de la siguiente forma: “Un artículo de *Le Monde*, leído por esos días, traía una interesante estadística acerca de la incidencia de los suicidios en Francia, según las profesiones. El primer puesto lo ocupaban los profesores de liceo. El segundo, los escritores”.¹¹⁰¹ La información, anticipada en el

¹⁰⁹⁹ “Bajo la denominación de *xenoglosia* (o xenoglosis) clasifica la Parapsicología los fenómenos también llamados ‘glosolalia’ o ‘don de lenguas’, que consiste en hablar o escribir en lenguas extranjeras sin haberlas aprendido conscientemente”, *ibíd.* p. 41.

¹¹⁰⁰ *Burdeos, 1972*, en Mario Levrero: *Diario de un canalla/Burdeos, 1972*, Montevideo, Mondadori, 2013, p. 105.

¹¹⁰¹ *Ibíd.* pp. 106-107.

gusto de Antoinette por *Le Monde* —ya que este periódico incluye información sobre “profesores”—, es integrada por el Inconsciente a través de una lengua que no se domina ni se controla en sus consecuencias psíquicas.

El arrebato suicida tiene un antecedente que el narrador de *Burdeos, 1972* se encarga de desarrollar en detalle. Este antiguo episodio ocurre, también, en un baño: durante un almuerzo en la casa de los padres de un amigo, y también sin razón aparente, Levrero se levanta para ir al baño y al enfrentarse con el espejo no solo no se reconoce sino que se ve a sí mismo como un extraño al que hay que destruir. Mientras busca algún objeto con el que autoeliminarse, el narrador toma conciencia de lo que está haciendo y el impulso cesa. No es casualidad que estos “brotos psicóticos” surjan en momentos de enajenación, momentos en que el Inconsciente se revela ante la serie de censuras e imposiciones a las que es sometido. En ambos episodios, tanto el espejo como el idioma confrontan al narrador con un “otro”, un desconocido que lo avasalla y amenaza con aniquilar las facetas más reconocibles de su personalidad: “Ahora, en *Burdeos*, yo estaba viviendo con dos desconocidos: Antoinette y yo”.¹¹⁰² Y ese otro, construido en *Burdeos, 1972* desde las nuevas rutinas y la nueva lengua, no está dispuesto a colaborar con el proceso de enajenación, tal cual lo refiere Levrero en su *Manual de parapsicología*:

Debe comprenderse entonces que, en un plan de psico-higiene, no podemos recomendar la represión de las facultades inconscientes —lo cual, por otra parte, sólo es posible en forma muy relativa y a un precio muy elevado—, siendo que en estas facultades radica nada menos que la trascendencia del hombre, su creatividad, su genio, su inspiración filosófica, religiosa y artística. Pero tampoco puede recomendarse una manipulación irresponsable del mundo inconsciente, que contiene también los traumas, los impulsos agresivos y destructivos, y todo aquello que el hombre lleva en sí y que debió proyectar fuera de sí inventando la imagen del diablo.¹¹⁰³

¹¹⁰² Mario Levrero: *Manual... op. cit.* p. 106.

¹¹⁰³ C. G. Jung: *El yo... op. cit.* p. 84.

En este caso, el “daimon” levreriano¹¹⁰⁴ se expresa entonces no como la inspiración creadora sino como el “diablo” junguiano, ese otro que aflora producto de la censura y que toma el control con un espíritu salvaje y muchas veces violento:

[...] si no se ‘realizan’ los contenidos inconscientes (precisamente esas fantasías), se convierten en una actividad negativa y en una personificación, lo cual equivale a la autonomía del *animus* y del *ánima*. Sobrevienen entonces anomalías psíquicas; surgen poseídos en todos los grados, desde los afectos de caprichos ordinarios o de ‘ideas’, hasta los efectos de psicosis. Todos estos estados quedan caracterizados por el mismo hecho, o sea: un algo desconocido a tomado posesión de una parte (menor o mayor) de la psique y mantiene imperturbablemente su repugnante y nociva existencia en contra de toda comprensión, en contra de toda razón y toda energía, con lo cual evidencia el poder del inconsciente frente a la consciencia. El individuo está, pues, *poseído*.¹¹⁰⁵

Al igual que para Levrero la publicidad deja alojadas pequeñas bombas de tiempo en el Inconsciente a través de sus mecanismos subliminales, el proceso de adquisición de un nuevo idioma o la convivencia inconsciente con la nueva lengua tienen fuertes consecuencias en los complejos procesos psíquicos de estructuración del yo. Desde luego, tratándose de Levrero, las consecuencias van desde sentirse sobrecogido por impulsos suicidas hasta el humor más cotidiano que puede surgir de una simple caminata por la ciudad. En este último sentido vinculado al humor y al interés lúdico, por ejemplo, funciona esa fascinación levreriana por las lecturas anagramáticas: una forma de leer que, quizás, es una de las muestras más claras de los ejercicios diarios que Levrero realizaba para hacer consciente aquella información que podía estar quedando alojada de manera imperceptible a través de los mensajes encriptados que pudiera haber en los diferentes órdenes que adquirieran las letras de una palabra.

¹¹⁰⁴ “A lo largo de la historia, el hombre ha hablado de musas, genios inspiradores, etc., y los artistas conocen bien ese estado de inspiración en que realizan sus mejores obras, hasta con un sentimiento de “estar poseídos por un ser superior”. En realidad nuestras facultades inconscientes realizan un continuo trabajo muy complejo —y bastante poco estudiado— de computación, elaboración, combinación, dramatización, etc., de todos los datos que llegan a nosotros por distintas vías (normales, extranormales y paranormales). Estas soluciones, invenciones o creaciones del talento inconsciente pueden aflorar o no en la conciencia. A menudo lo hacen sin que nos demos cuenta; llegamos a la solución de un problema ‘por casualidad’, y hasta ‘por error’ o ‘accidente’ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* pp. 20-21.

¹¹⁰⁵ C.G. Jung: *El yo... op. cit.* p. 206.

A estas epifanías producto de la “afloración” del Inconsciente, Levrero las denominaba, como vimos, “irrupciones”, un término que no por casualidad aparece repetidas veces en la edición del libro de C.G. Jung que Levrero maneja en la bibliografía de su *Manual de Parapsicología*. Tomando en cuenta el proceso de hallazgo repentino que se produce en las epifanías religiosas (una revelación exterior que modifica el interior del sujeto), para Jung, la revelación no se produce desde el exterior al interior ni es realmente repentina (por más que así le pueda parecer al sujeto). Lo que ocurre es estos momentos proviene de esa parte oculta del yo que aflora en una circunstancia específica pero cuya emergencia, quizás, sea el resultado de un largo período de trabajo silencioso. En este sentido, en el caso de Levrero y los anagramas, algunos de los procesos descritos en sus columnas *Irrupciones* parecen ajustarse a la perfección a las palabras de Jung:

Me llevó casi cincuenta años descubrir que las siglas de la Compañía Uruguaya de Transporte Colectivo Sociedad Anónima, o sea CUTCSA, siglas que vemos y padecemos diariamente los montevideanos desde que el mundo es mundo, son un anagrama perfecto de CACTUS. No lo descubrí por merito de un razonamiento, sino por una súbita revelación; y es en casos como este cuando me da por pensar cosas extrañas. ¿Dónde estaba ese parte mía que se ocupa de anagramar palabras en todos los viajes anteriores? ¿Qué significa exactamente la expresión *darse cuenta*? ¿Por qué nos gusta creer que somos algo sencillo y fácil de explicar?¹¹⁰⁶

Esta convicción sobre la dificultad no ya de controlar sino siquiera de rastrear los mecanismos de percepción inconscientes vinculados a, por ejemplo, la lectura (y la “hipnosis” como teoría de la comunicación literaria encuentra aquí uno de sus sustentos), forma parte de la comprensión levreriana de esa parte oculta del ser cuya vida y registro del mundo jamás debe desatenderse porque, a su debido tiempo, aflorará.¹¹⁰⁷ En el caso

¹¹⁰⁶ Mario Levrero: *Irrupciones... op. cit.* p. 39.

¹¹⁰⁷ Los largos tiempo de la “afloración” inconsciente o la lenta preparación de las irrupciones tienen en Levrero la marca humorística de un yo consciente y obsesivo que, muchas veces, es menos eficiente para leer y entender el mundo que su par interior: “Fue tal vez a partir de esta anécdota que, al mudarnos al apartamento que ocupamos actualmente en Montevideo, di vuelta de inmediato la marca de los artefactos

de la propia lengua, las emociones que despiertan ciertos mensajes pueden llegar a ser desentrañadas siempre que no se desatiendan los complejos mecanismos por los que el Inconsciente busca expresarse, incluso, a través del humor más chabacano:

Estoy sentado en un murito, esperando. En la vereda de enfrente hay un cartel muy bien hecho que dice: “Soluciones”. Habitualmente, no me interesan los carteles, no les encuentro mayores atractivos; sin embargo, vuelvo una y otra vez a este, aunque podría mirar, y de hecho miro, en otras direcciones. Por fin me doy cuenta de que algo en mí se divierte con algo en el cartel, y vuelvo a mirarlo, ahora con otro espíritu, más inquisitivo. Bastaba con leerlo al revés.¹¹⁰⁸

En *Burdeos, 1972*, sin embargo, el lenguaje no siempre suscita el humor, como ocurre con el ataque de risa surgido a partir de una lectura inconsciente de “falsos amigos” idiomáticos: al pasar por *la rue de Saints Pères*, Levrero se descubre a sí mismo diciendo “Qué raro. Un santo llamado Pérez...”¹¹⁰⁹. Durante su estancia francesa, muchas veces, al igual que la idea del suicidio asimilada a través de la lectura despreocupada del periódico, lo que queda alojado en los resquicios de la mente son sentimientos de angustia y nerviosismo. Así, por ejemplo, le ocurre a Levrero cada vez que al caminar por Burdeos se detenía en una esquina redondeada frente a un cartel verde que señalaba las vías de salida rumbo a dos ciudades vecinas: Angoulême y Périgueux. El temor y la ansiedad que le produce de forma inexplicable estar parado en esa esquina, luego de prestar cuidadosa atención a sus diferentes situaciones anímicas, irrumpe en una explicación que, una vez más, tiene como causa la percepción del mundo que realiza el Inconsciente:

de los baños: SANITUR, y pensé: “Qué raro, una marca creada invirtiendo RUTINAS”. Claro, no estaba mal, porque el uso de los artefactos sanitarios conforma una rutina, pero me parecía poco comercial, muy traído de los pelos. Si la intención era esa, deberían haberle puesto RUTINAS directamente. ¿Para qué darlo vuelta? Pero con esa idea me quede, durante todo este tiempo. Fue recién hace unos días que caí en la cuenta de que probablemente los fabricantes no hayan pensado jamás en la palabra *rutinas*; seguramente han sintetizado dos palabras: Sanitaria Uruguaya ————— pero eso era tan simple que me llevo un año y medio descubrirlo”, *Ibid.* pp. 112-113.

¹¹⁰⁸ *Ibid.* p. 112.

¹¹⁰⁹ Mario Levrero: *Burdeos... op.cit.* p. 173.

En forma subliminal yo recogía el mensaje del cartel como una severa advertencia de peligro [...] Un buen día, parado ahí, observé con cuidado el cartel y me puse a razonar. Inspeccioné el mensaje subliminal, y vi que el factor atemorizante radicaba en la traducción automática de las palabras “Angoulême y Périgueux” que se producía en algún lugar de mi mente: “ángulo peligroso”.¹¹¹⁰

De manera paralela a los peligros de adquisición inconsciente de informaciones no deseadas, como tantas veces en los textos levrerianos, el yo consciente no se muestra apto para el desenvolvimiento en la vida práctica ni, en este caso, eficiente a la hora de dominar la nueva lengua. Estas dificultades, que van arrojando al sujeto a la enajenación, irán siendo presentadas a lo largo de la novela como equívocos muchas veces humorísticos. Este es el caso, por ejemplo, del silencio incómodo que se instala durante una cena en casa de sus suegros luego de que Levrero intentara una frase cuyo verdadero significado le será revelado más adelante por Antoinette: “No hacía falta que dijeras que no te gusta cogerte a los niños”¹¹¹¹. O cuando luego de escuchar una historia que entiende a medias pero que le divierte, acota algo que abruptamente deja muy serio y en silencio a su interlocutor.¹¹¹² En esta misma línea van sus menciones a la imposibilidad de entender los números cuando son dichos por los “burdeleses”,¹¹¹³ o cuando al ir a comprar cigarrillos al kiosco tiene la mala fortuna de comprender una incómoda historia de una clienta sobre las cuestionables costumbres de su marido en el baño y que, en este caso, la imposibilidad de expresarse le impide también una vía de escape o una salida a un momento tan bochornoso.¹¹¹⁴

Tanta es la ansiedad que le produce esta incapacidad para comprender a los otros o transmitir sus propias emociones que las escasas brechas que se abren en la incomunicación resultante del idioma son experimentadas por Levrero con un gran e

¹¹¹⁰ *Ibíd.* pp. 171-172.

¹¹¹¹ *Ibíd.* p. 130.

¹¹¹² *Ídem.*

¹¹¹³ De este modo se llamará a los habitantes de Burdeos durante toda la novela.

¹¹¹⁴ *Ibíd.* p. 128.

intenso entusiasmo. Por ejemplo, a la salida del colegio de Pascale, Levrero escucha a alguno de los padres que van a buscar a sus hijos hablando en español y vive este tipo de momentos como “un alivio para mis oídos y mi cerebro”.¹¹¹⁵ Del mismo modo, una noche en la que también acompañado de Pascale Levrero encuentra un pequeño restaurante concurrido por clientes españoles, la comunicación que surge entre ellos le resulta tan grata que refiere esta experiencia de la siguiente forma: “La algarabía era incesante, y era para nosotros un placer oír hablar en español”.¹¹¹⁶ Pero estos momentos de alivio en los que se descomprime la tensión en la que vive el narrador, estas instancias de comunicación que le devuelven al otro como interlocutor y le devuelven la imagen de sí mismo al poder pensar y expresarse en su idioma, no hacen más que resaltar la enajenación en la que vive sumergido el resto del tiempo, la mayor parte del tiempo.

Porque más allá de estas fisuras en la cápsula en la que parece mantenerlo atrapado el idioma extranjero, quizás el epítome de su incomunicación en Burdeos, de su paulatino aislamiento, es la escena de farsa en la que unos obreros se disponen a instalar un mueble en el apartamento donde vive con Antoinette y que luego de infructuosos intentos de hacerse entender sobre la ubicación que quería para el mueble, desiste y deja que los obreros lo ubiquen donde les parece mejor —para que luego Antoinette haga las gestiones pertinentes para que arreglen el malentendido y reinstalen el mueble.¹¹¹⁷ Esta situación, como se abordará más adelante, emblemática de su percepción extrañada de los “burdeleses”, es también una muestra de la incapacidad

¹¹¹⁵ *Ibíd.* p. 160.

¹¹¹⁶ *Ídem.*

¹¹¹⁷ “[...] Levanté los brazos e hice con las manos una señal para que se detuvieran, y les largué en francés mi discurso bien aprendido para estos casos; que no hablaba bien francés pero que podía entender si me hablaban lentamente (*doucement, s’il vous plaît*). El resultado no fue bueno; en lugar de hablarme lentamente empezaron a gritarme como si fuera sordo, y sobre todo a hacer mímica como si fuera idiota. Parecían dos monos saltando. Uno se obstinaba en gritar ‘bum, bum, bum’ mientras hacía mímica de golpear con un martillo. Lo peor es parecían encantados, felices, Me di por enterado, les di las gracias y la propina correspondiente y, por fin se fueron”, *Ibíd.* p. 129.

para comunicarse y realizar las tareas más sencillas. Limitaciones que lo irán angustiando por la serie de malos momentos que debe atravesar pero de las que, sin embargo, en algún caso crítico será rescatado por su Inconsciente, que no solo asimila informaciones peligrosas sino que también parece dedicar buena parte de sus esfuerzos a granjearse herramientas de defensa. Este es el caso del episodio en el que el narrador se expresa con absoluta competencia utilizando el idioma francés —que supuestamente no domina, por lo menos a nivel consciente— luego de despedirse de su pareja en un andén ferroviario. Es así que después de que el tren parte llevándose a Antoinette y Pascale, el narrador, junto con Rosita —una amiga que ha asumido la difícil tarea de servir de traductora (o “niñera”) del narrador durante la ausencia de su familia francesa— son abordados en el andén por una revisora de billetes. La revisora, descrita como una mujer enérgica y terrible (con brazos como “jamones”), increpa al narrador por no tener el billete que le permite estar en esa zona y éste argumenta la falta del billete en un perfecto francés: “Y ahí hablé en francés; un discurso vehemente que no podría repetir ni bajo la amenaza de un gánster. No tengo idea de qué dije. Sé que en cierto momento mencioné el hecho de que iba a viajar, y que me había arrepentido a último momento”.¹¹¹⁸ Esta súbita capacidad de hablar en francés con total destreza por parte del narrador —un claro fenómeno de xenoglosia—, provoca que Rosita se moleste debido a que cree que ha sido engañada, que la necesidad de una “traductora” es falsa y que quizás se trate de una excusa para intentar algún tipo de acercamiento, posiblemente de tenor sexual. El narrador, en medio de una situación que roza la farsa, se defiende diciendo: “—Rosita, por favor, te juro que no sé una palabra de francés. No sé qué me paso, que me puse a hablar, de los nervios. No sé ni lo que dije. ¡Por favor!”.¹¹¹⁹

¹¹¹⁸ *Ibíd.* p. 130.

¹¹¹⁹ *Ibíd.* p. 135.

De este modo, mientras a nivel consciente se niega la asunción del idioma extranjero —como se verá a continuación, quizás un mecanismo de defensa para proteger la identidad— a nivel inconsciente este proceso es incontrolable y, mayormente, riesgoso para la salud psíquica. En cualquier caso, la capacidad de hablar en francés aflora bajo presión y fisura, de manera espontánea —casi como un acto fallido— la negación del paulatino proceso de cambio y rompe las barreras mentales que el narrador se impone para defenderse de ese “otro” en el que se está convirtiendo. Un “otro” que va relegando su antigua conciencia a una nueva lengua que avanza con un rumor casi de canción en sordina. Porque en *Burdeos, 1972* la lengua que va construyendo a ese “otro yo” ingresará incluso en el mundo de sus preferencias por determinados cantantes y hará que, por ejemplo, Gardel (y al hablar de Gardel en Levrero no es solo hablar de un gusto musical sino de una arraigada clave de identidad) deje su lugar a las paródicas letras de George Brassens, quizás una banda sonora más pertinente para la sensación de personaje de farsa que muchas veces experimenta el narrador levreriano al sentirse un extraño ante los demás y, sobre todo, ante sí mismo.

8.4. Ser otro: el deterioro de la voluntad consciente

Cambiar de nombre es quizás una de las formas más claras de ruptura con la identidad. Sin embargo, que Jorge Varlotta presentara su identidad literaria a partir de sus segundos nombre y apellido (Mario Levrero) supone una propuesta de lectura que, cuando menos, posibilita la identificación entre esa voz discursiva y un yo cuya existencia parece supeditada a esa zona del sujeto habitada por ficciones y recuerdos no articulados, al universo inconsciente que logra emerger gracias a la escritura. Si Mario Levrero es entonces el nombre de esa comunión entre el universo consciente y el inconsciente que se logra a través del estímulo de las fantasías más ocultas (y no de su

censura) por medio de, en este caso, la escritura, entonces, *Burdeos, 1972* es uno de los textos en los que más enfáticamente se tematiza y discute esta concepción del yo.

Para presentar el problema de la identidad en conflicto como producto del nuevo contexto geográfico y los nuevos roles sociales y familiares, Levrero ofrece uno de sus tantos juegos de dobles. Es así que en la novela refiere que en una época previa a su estancia en Francia, Levrero encontró en un periódico la fotografía de un individuo llamado Dupont, quien tenía un increíble parecido físico con él. El artículo en el que aparecía la fotografía se titulaba: “El fenómeno Dupont”. Para poner a prueba dicha semejanza, o quizás reapropiarse de su imagen, Levrero cuenta cómo recortando la fotografía y algunas letras del mismo diario confeccionó un collage que tituló: “El fenómeno Varlotta”.¹¹²⁰ En este punto, el narrador, Mario Levrero, se ve en la necesidad de aclarar la relación entre los nombres Jorge Varlotta (el nombre “oficial”) y Mario Levrero (nombre literario que hace su ingreso en el mundo a través del personaje de Antoinette, quien es la primera persona que comienza a llamarlo así en forma habitual). El caso es que ese Dupont, que prestó involuntariamente su imagen para el collage que realizó Levrero y cuyo “truco” pasó inadvertido para amigos y familiares, servirá de ejemplo de otras “usurpaciones” de identidad que no harán más que traer consigo graves consecuencias psíquicas para el personaje durante su estancia en Burdeos.

Al igual que Varlotta se apropió de la imagen de Dupont, y Levrero se impuso a Varlotta, en *Burdeos, 1972*, Levrero se irá amoldando casi sin quererlo a los roles de padre de Pascale y “esposo” de Antoinette y se apropiará, una vez más, del lugar de otro. Pero la idea de estar usurpando nuevamente una imagen (como en el collage de Dupont), esta vez ocupando el lugar de ese marido que abandonó el hogar, tendrá para el narrador consecuencias contraproducentes. Es decir, a partir del momento en que varias de las

¹¹²⁰ *Ibíd.* p. 167.

personas con las que debe tratar en Burdeos comienzan a llamarlo por el apellido de aquel a quien suplanta, el ex marido de Antoinette, aquel antiguo Varlotta que como un juego robó la imagen de otro deberá prestar ahora su imagen (más bien, todo su ser) al nombre de una persona cuya presencia es aún muy reconocible en las rutinas y costumbres de esa familia. Para dejar bien clara la inquietante sensación de entrar en una especie de trance en el que adopta una identidad que no le pertenece, o que siente como ajena, Levrero decide encubrir el verdadero apellido de la anterior pareja de Antoinette bajo el significativo “Dupont”, al parecer, el nombre de las imposturas:

Antoinette llevaba, como se estila en Francia, el apellido de casada; era, entonces, Antoinette *Dupont*. Las compras las hacía ella con su tarjeta o sus cheques, por supuesto a su nombre. Y cuando yo iba a abrir la puerta a los que venían a traer las cosas, miraban la boleta y me preguntaban, invariablemente: “Monsieur Dupont?”. “Oui”, respondía yo. Qué les iba a explicar... Así, en Burdeos, Jorge Varlotta pasó a ser Monsieur Dupont. Juego de espejos, azar burlón, serpiente que se muerde la cola [...].¹¹²¹

Uno de los aspectos más relevantes de este desplazamiento de la identidad tiene que ver con el ejercicio de la paternidad de Pascale, la hija de Antoinette. Si bien el rol de pareja de Antoinette es el punto más relevante del periplo anímico y psíquico del narrador durante su estancia en Burdeos —aspecto que será abordado en detalle más adelante—, al estilo de lo que se muestra en *El discurso vacío* con el personaje del niño Juan Ignacio, en *Burdeos, 1972* la relación entre Levrero y Pascale servirá para desarrollar una evolución afectiva basada en la exploración y la disputa o, directamente, la confrontación de las voluntades inconscientes de los personajes. Porque en los textos de Levrero, las relaciones con los niños presentan muchas veces algunas de las nociones de integración y pacificación de las fuerzas inconscientes, pulsiones excitables y caprichosas que hay asumir y tratar de trasladar al universo consciente. Por supuesto, la frustración y el enojo forman gran parte de este proceso. Desde el fastidio que le

¹¹²¹ *Ibíd.* p. 170. Las cursivas son mías.

provoca al narrador cargar con los libros de la niña cuando va a recogerla al colegio hasta la situación de permanente disputa en la que viven para aplacar el consumo de dulces de Pascale sirven de ejemplo de la tensa relación entre ambos, donde no faltan las peleas y el llanto, y que se basa en constantes tanteos de la capacidad de resistencia del otro (una vez más, ingresamos en el terreno de la disputa por el “psiquismo familiar”). En el caso particular de Pascale, la niña echará mano del argumento que muy pronto reconoce como el más difícil de asimilar por parte del narrador: el hecho de estar ocupando un lugar y desempeñando un rol que no le pertenece.

En determinado punto de la discusión, Pascale exclamó: “¡Vos no sos mi padre!”. Yo me puse furioso. Dejé caer la cartera al suelo y le di una patada, que desde luego no la movió mucho y más bien me resintió los dedos del pie.¹¹²²

Para complicarlo todo un poco más, y dejar aún más clara la compleja relación entre el narrador y la niña, Levrero va contando pequeños episodios cargados de una inquietante tensión sexual que combinan el malestar y la incomodidad del narrador con la actitud de curiosidad y lento descubrimiento de la sexualidad por parte de la niña (para quien el hecho de que el narrador no sea su padre pone límites menos claros a la hora de aventurarse en el conocimiento del sexo opuesto). Tanto incomoda al narrador esta situación que llama a Pascale “un dolor en el cuello”¹¹²³, cansado de tapan las cerraduras del baño con toallas para que la niña no le espíe, cosa que de todas formas logra y deja saber al lector con un desafiante y pícaro “j’ai vu ton zizi”¹¹²⁴. Esta tensión sexual que reconoce el narrador es la que le permite encontrar los argumentos para persuadir a la niña en situaciones de conflicto. Por ejemplo, luego de una desastrosa cena en la que Pascale pregunta cuándo volverá su padre y el narrador le responde que

¹¹²² *Ibíd.* p. 117.

¹¹²³ *Ibíd.* p. 122

¹¹²⁴ *Ídem.*

“no va a volver”;¹¹²⁵ todo termina en llanto y discusión, el narrador logra convencer a la niña de que deje de comer dulces ya que de esa forma se pondrá “linda”. Junto con esto, lo ominoso cotidiano, la incomodidad, también irrumpe para hacer sentir al narrador un extraño:

Fue un acierto especial decirle que quería verla linda, porque a ella le encantaba seducir, y seguramente su obesidad no le hacía ninguna gracia y era un factor permanente de sufrimiento.

Un día pareció amanecer con fiebre, y su madre le puso un termómetro. No sé por qué razón, en el recto. A los dos minutos Pascale se había levantado de la cama y paseaba canturreando frente a mí, descalza y con el culo al aire, el termómetro asomando.¹¹²⁶

El difícil acercamiento que se produce entre ambos se da entonces desde un juego de seducción basado en la tensión y la disputa. Tanto es así que, en el momento de la despedida, el narrador tratará de consolar a la niña en su tristeza y esta le dará una respuesta muy significativa de su valoración de esa relación basada en el estrés:

—Pero, Pascale— intenté consolarla—, pero... si te traté mal, si te hice llorar [...] —¡Me encanta que me trates mal!— exclamó, abriendo los brazos—. ¡Me encanta que me hagas llorar!¹¹²⁷

Esta sensación permanente de estar usurpando un lugar que recorre su vida íntima y familiar, la incomodidad por participar de una vida que no siente que le pertenezca completamente, son determinantes anímicas que vienen a sumarse al conflicto de enajenación del yo que supone para el narrador estar en un lugar con costumbres y lengua diferente, un mundo que se le presenta como extraño y que lo sumerge en la actitud pasiva de las pesadillas en que no puede determinar qué hacer ni cómo salir.

Este clima de incompreensión que ambienta las escenas cotidianas será un factor de permanente indagación por parte del narrador, que no puede dejar de referirse a esos otros, los “burdeleses”, en un tono de extrañamiento casi burlesco. De este modo, el

¹¹²⁵ *Ibíd.* p. 120.

¹¹²⁶ *Ibíd.* p. 121.

¹¹²⁷ *Ibíd.* p. 122.

pretendido aire de misterio con que un relojero cambia una pila en una serie de dilatados y finos movimientos; la escena onírica en que dos camioneros bailan un vals y provocan que el narrador pase rápidamente de la sonrisa socarrona a la percepción de la dignidad apasionada que habita a los bailarines; la avara meticulosidad con que un hotelero añade un franco a la cuenta del hotel (cobrándole una llamada de emergencia); la brutal apariencia física atribuida a la controladora del andén de trenes; o la contradicción entre el rechazo de los franceses a utilizar “escarbadientes” por considerarlo un utensilio vulgar, para luego pasar a limpiarse los huecos interdentes con los dedos o cualquier otro objeto que tengan a mano, no hacen más que transmitir la fuerte sensación de ajenidad a la que se encuentra expuesto el yo narrativo. Y esta mirada extrañada con la que Levrero describe a los “burdeleses” hace que por momentos estos adquieran un aire casi caricaturesco, volviéndolos seres semejantes a los melodramáticos personajes de *catch* que Roland Barthes tanto admiraba o incluso se recubran en sus gestos de cierta afectación melancólica propia de la estética de películas como *Les Triplettes de Belleville* (2003), del director Sylvain Chomet (1963).

Para Tzvetan Todorov, el hombre desarraigado, separado de su contexto de origen, puede sacar provecho de su dolorosa experiencia ya que es un observador privilegiado que detecta el trasfondo cultural de todo aquello que los habitantes del país de acogida sobreentienden como “natural”.¹¹²⁸ Asimismo, la autopercepción de los propios clichés culturales surge también de su confrontación con un contexto diferente. Tomando en cuenta que la adaptación al nuevo lugar suponga la adopción de una segunda lengua, Todorov considera que para llegar al estadio ideal de la transculturación, hay que pasar antes por una etapa de aculturación en la que la segunda

¹¹²⁸ Tzvetan Todorov: *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998, p. 29.

lengua debe imponerse en forma paulatina hasta constituirse en la herramienta predominante para “hablar” de sí mismo y del mundo.¹¹²⁹

Sin embargo, la idea que Levrero transmite en sus textos en torno al hecho de tener que salir de sus rutinas y de su espacio geográfico y cultural no puede estar más alejada de esta visión enriquecedora que sugiere Todorov sobre la construcción de un nuevo yo. Porque todos los factores de crisis que el pensador búlgaro enumera como una instancia que posibilita la construcción de una nueva identidad son vividos por el narrador levreriano como un peligro acechante, como una realidad irreconocible que por eso mismo reclama un máximo esfuerzo de comprensión y dominio práctico, algo que Levrero sabe tendrá consecuencias nefastas en su Inconsciente (y que éste se vengará de tantas agresiones a su debido tiempo). Ya en textos como “Apuntes bonaerenses” o “Diario de un canalla”, la ciudad extraña (Buenos Aires en el caso de los textos mencionados) se presenta no como una aventura a descubrir sino como un espacio que hay que reducir al mínimo, acotándolo a los márgenes que forman un par de calles entre su casa y el trabajo y que tienen al Obelisco como faro de referencia. Y este desconocimiento de la ciudad y de sí mismo radica en gran parte en los obsesivos mecanismos de adaptación que Levrero se impone y que terminan por enajenarlo, por arrojarlo a una vida que no “se dice” ni “se piensa” a través de la literatura y por lo mismo excita a ese otro que lo habita y que para sacarlo de su embrutecimiento estará dispuesto a recurrir a brotes psicóticos autodestructivos que lo salven del deterioro mental: una crisis psíquica que se manifiesta, por ejemplo, en la creciente obsesión por las revistas obscenas —para Levrero, señal de que el yo ha caído en un temible estado de abulia.¹¹³⁰

¹¹²⁹ *Ibíd.* p. 28.

¹¹³⁰ “Después, cuando empecé a comprar revistas obscenas (ah, esos números viejos de *Follies de Paris et Hollywood*) e historietas infantiles en la feria de los sábados, y antiácidos en la farmacia, empecé a darme cuenta de que las cosas andaban mal”, *Burdeos... op.cit.* p. 114.

Y la enajenación o el vivir como en un sueño autoinducido durante aquella época de su estancia francesa son analizados por Levrero al momento recuperar la memoria a través de la escritura a partir, por ejemplo, de la incapacidad para recordar el apartamento que habitó durante meses en Francia o la precaria independencia que logró conquistar para rondar por un Burdeos onírico en el que, antes que cualquier mapa, se imponen como referencia del espacio las momias que descansan en las catacumbas cercanas a su apartamento; los cangrejos gigantes que como traumas míticos deambulan rozando sus pinzas por las calles de adoquines; las campanillas de las grúas de la aduana de Burdeos sonando toda la noche y horadando el Inconsciente como el segundero de una bomba de tiempo. Y ante esta incompreensión del espacio y ante el sentimiento de ajenidad, surge la necesidad de una comparación o desplazamiento que permita la supervivencia. Es así que la feria que se levanta cerca de su apartamento es comparada con la feria de Tristán Narvaja de Montevideo; el espacio verde con el Parque Rodó montevideano, etc. Pero todo en Burdeos, como él mismo, es parecido pero no igual. Es decir, en algún punto todo resulta “extrañamente familiar”, ominoso. Y el momento en que esta realidad distorsionada se revela y trae consigo la angustia puede ser ejemplificado por la escena en que Levrero se pasea bajo una luna que lo perturba silenciosamente. Una luna que luego, con gran nerviosismo, descubrirá que está “al revés”.¹¹³¹

En este clima de confusión, de sentimiento de otredad con respecto al propio yo y de distancia con un espacio que se muestra como el de los ensueños, tendrá lugar un episodio que derribará su última y precaria sensación de tranquilidad. El momento en que Antoinette, sumida en el máximo estado de trance, el sonambulismo, se muestra también como una desconocida.

¹¹³¹ *Ibíd.* p. 101.

8.5. Antoinette

La relación con Antoinette está marcada por una serie de experiencias extranormales. Al estado de enajenación de Levrero, esa especie de sonambulismo en el que sitúa su salud psíquica (más bien, la “desintegración psíquica”), se suma la crisis sentimental de Antoinette y las profundas consecuencias inconscientes que esta lleva consigo. Ambos, por tanto, se encuentran en un estado de hiperestesia o hipersensibilidad como resultado de la excitación a la que someten a sus respectivos lados ocultos, sus identidades inconscientes. Como resultado de esta excitación surgirá un nivel de comunicación solo posible entre seres muy cercanos y de vínculos muy estrechos, casi místicos, como le gusta suponer al narrador.

El período de baja autoestima que atraviesa Antoinette como resultado del abandono de su marido, y que Levrero se declara incapaz de revertir, tiene en ella una poderosa consecuencia a nivel de su salud mental. En los términos del narrador, Antoinette somatiza¹¹³² esta falta de confianza en sí misma haciendo extensiva su inseguridad a niveles del pensamiento práctico o consciente. El síntoma más claro de esta situación es el súbito y total olvido que padece Antoinette de los conocimientos que debe impartir a sus alumnos, razón por la cual debe dedicar largas horas de estudio a preparar sus clases. El estrés que padece día a día a Antoinette imponiéndose un riguroso sistema de estudio de la asignatura que debería dominar pero que olvidó súbitamente, tiene una consecuencia directa sobre su inconsciente, que se revela ante tantas agresiones, en especial durante el sueño. De hecho, es tal la sublevación de ese otro lado que se siente agredido, que la necesidad de liberar tensión lleva a Antoinette al

¹¹³² “Una acción negativa de la mente, ya sea prolongada o breve e intensa, es capaz de producir casi cualquier enfermedad, y sin duda cualquier síntoma”, Mario Levrero: *Manual... op.cit.* pp. 42-43.

máximo estado de trance: el sonambulismo. En dicho estado, el Inconsciente toma total control de los actos del individuo dada la incapacidad del yo consciente de afrontar determinado tipo de problemas. Según Levrero, este es el estado propicio para que se produzcan eventos de índole extranormal o paranormal:

El grado más profundo del trance se conoce como sonambulismo. El sujeto puede levantarse, caminar y mantener los ojos abiertos. En las experiencias provocadas, el sujeto puede ser influido, sugestionado por el operador, hasta el punto de sufrir alucinaciones (ver objetos que no existen, o no ver objetos que están ante él; y también alucinaciones auditivas, olfativas, etc.). Puede realizar acciones que se le ordenen, ya sea durante el trance (es decir, en forma simultánea a la orden), o ya en estado posterior a la vigilia (lo que se conoce como “sugestión posthipnótica”), aunque el sujeto no recuerde conscientemente estas órdenes. El estado sonambúlico es propicio para lo que hemos llamado prosopopesis, tanto en los fenómenos provocados como en los espontáneos.¹¹³³

El marco en que se produce esta situación es el de la inquietante noche de Burdeos, en la que el narrador percibe las momias y los cangrejos que deambulan por las calles de adoquines, donde ahora descubre que su único contacto con el nuevo mundo es una sonámbula:

Luego oí un murmullo: era Antoinette, que parecía estar hablando. Giré la cabeza hacia su lado de la cama, el derecho, y a la débil luz que entraba por las ventanas, luz de la luna y del farol callejero, la vi con las rodillas apoyadas en la almohada, escribiendo en la pared y recitando su lección.

Sentí el terror de estar ante una sonámbula, sin saber qué hacer, y el terror de darme cuenta de que en realidad Antoinette era una desconocida. Y el terror de saber que allí en Burdeos mi vida dependía totalmente de ella. En realidad, solo hacía dos meses que estábamos juntos. Al llegar a Burdeos y tener que enfrentar inmediatamente su trabajo de profesora en el liceo, se había desmoronado. Recibida hacía tiempo con los más altos honores, poseedor de uno de los más altos títulos en su materia, al llegar a Francia se había olvidado de todo y no hacía otra cosa que estudiar y preparar sus lecciones y morderse las unas, pellizcarse la cara y adelgazar.

Empecé a hablarle suavemente, no tengo idea de qué, con mucho cariño, tratando de que nos e notara el susto. Eso resultó; ella dio un suspiro y volvió a su posición

¹¹³³ *Ibíd.* p. 23.

normal en la cama, sin despertarse. Noté que la tensión se había aflojado y que parecía dormir apaciblemente.¹¹³⁴

Y ese nuevo mundo se presenta tan difícil de soportar para el narrador como para su pareja, por lo que la lucha por la supervivencia les deparará más de un conflicto anímico y de convivencia. Mientras Antoinette atribuye su olvido de las clases a su “estupidez” y no a una enfermedad mental, el narrador comienza a sentirse más y más solo y ve cómo sus reclamos no son atendidos y cómo sus intentos por rescatar a su pareja de la depresión son infructuosos. Según el narrador, la falta de autoestima de Antoinette radica más que nada en la forma en extremo negativa con que juzga su rol como mujer en tanto pareja de un hombre; rol que, por otra parte, depende del narrador, quien se declara incapaz a la hora de poder generar confianza y confirmar las virtudes de su pareja. La negación llega incluso a la censura autoimpuesta de la sensualidad por parte de Antoinette, quien según el narrador se viste como una “vieja”. La contradicción con la imagen sensual que el narrador tiene de su pareja se expresa claramente cuando al llegar a Burdeos, Antoinette cae enferma producto de la ansiedad que le produce el cercano comienzo de clases. Levrero contacta a un médico —haciendo una llamada que un meticuloso hotelero francés se encargará de cobrarle— para quien Antoinette se viste con una sensualidad que, sin embargo, niega día a día, provocando una extraña escena —no exenta de humor— por los celos que le producen los “seguros” favores que según Levrero recibirá ese médico chino¹¹³⁵, otro extranjero que contribuye a la falta de referencias reconocibles para el narrador.

Cuando por fin Antoinette toma conciencia de que su “olvido” no radica en su incapacidad intelectual sino en una enfermedad psíquica, contrariando la solución que sugiere el narrador, quien cree lógico buscar asistencia de un psicólogo, Antoinette

¹¹³⁴ *Burdeos... op.cit.* pp. 103-104.

¹¹³⁵ *Ibíd.* p. 165.

decide consultar a un familiar suyo que es nada más ni nada menos que un obispo. Este personaje, para contribuir al desconcierto que le producen a Levrero los franceses, es descrito con tal ambigüedad que nunca llega a saberse del todo si es un hombre o una mujer.¹¹³⁶ Fiel a su estilo, por medio de estos procedimientos de desindividuación o transfiguración propias del mundo onírico, Levrero concentra en el obispo una serie de características represivas que encajan a la perfección con la sugerencia —casi con tenor de mandato— que le da el obispo a Antoinette para solucionar sus problemas: abandonar a Levrero.¹¹³⁷

En medio de esta situación de inseguridad e inestabilidad (“de desintegración psíquica”) que genera el entorno y afecta de sobremanera su psiquis excitando sus inconscientes, surgirá entre los dos una comunicación basada en los mecanismos de la hiperestesia o la exacerbación de la percepción inconsciente. Según el *Manual de parapsicología*, quien tiene la capacidad hiperestésica, quien está dotado con el don de una gran sensibilidad inconsciente es el sujeto que percibe las emociones y pensamientos del otro.¹¹³⁸ En este caso será Levrero quien se vea permanentemente influenciado por los estados de ánimo de Antoinette.

Un ejemplo de esto es la percepción de una atracción o una fuerza que dice experimentar Levrero y que lo hace acercarse hasta donde está Antoinette, que sería además una evidencia de la fortaleza del vínculo entre ambos. El llamado o el verse impelido a dirigirse al lugar donde Antoinette estudia encuentra al narrador en otra habitación realizando una tarea reflexiva en torno a un esquema filosófico que, según sus palabras, ocupa la suficiente la atención de su yo consciente como para dejar que su “mente secreta” trabaje una idea a partir de la percepción de las señales del mundo. El

¹¹³⁶ “El tío parecía una vieja más bien gorda”, *ibíd.* p. 151.

¹¹³⁷ “Me dijo que la primera medida urgente es que te envíe de vuelta a tu país”, *ibíd.* p. 153.

¹¹³⁸ Mario Levrero: *Manual... op.cit.* p. 37.

resultado en el que desemboca ese llamado parapsicológico es el propio de las más potentes pulsiones inconscientes y tiene una fuerte carga sexual:

Estuve un rato trabajando en una cosa rara que no sé muy bien de qué se trataba; algo como un abstruso sistema filosófico, o psicológico, expresado mediante flechitas que conectaban ciertas palabras con otras. Algo completamente chiflado e inconducente, pero quién sabe en qué estaría trabajando mi mente secreta mientras yo me concentraba en esas cosas. Me aburrí en seguida y di algunas vueltas insensatas por la casa, aunque no había mucho sitio para dar vueltas. Al final me paré a un costado de la silla de Antoinette, como llamado por una fuerza irresistible. Me quedé ahí, quietito. Sorpresivamente, ella dejó su libro, giró el cuerpo hacia mí y comenzó a bajarme muy lentamente el cierre metálico del pantalón. Tan lentamente que, cuando lo hubo bajado hasta el final, mi sexo erguido saltó fuera del pantalón y, con la precisión de un acto muy ensayado de trapeceistas circenses, fue a parar exactamente en sus labios.¹¹³⁹

Según el narrador, esta escena es una muestra de la fuerte vinculación que existe entre ambos y, sobretodo, de la gran repercusión que Antoinette tiene sobre la sensibilidad del inconsciente de Levrero. En este mismo sentido, si se toman en cuenta las palabras de Marcial Souto en el prólogo de *Burdeos, 1972*, Levrero experimenta este estrecho nivel de comunicación con Antoinette a través de una hipersensibilidad inconsciente incluso antes de ser presentados. Al referir el primer encuentro entre Antoinette y Levrero en un cóctel de la Alianza Francesa de Uruguay, Souto desarrolla la historia según las propias palabras con que Levrero le dio cuenta de esa reunión:

Hacía frío y durante toda la noche se había quedado en la zona más agradable de la sala, de espalda a una pared que tenía instalada una estufa. Al terminar la reunión había mirado en esa dirección y descubierto que aquello no era una estufa sino una mujer. La mujer, de la que se había enamorado perdidamente, se llamaba Marie France [Antoinette], trabajaba en la embajada francesa y estaba a punto de volver a su país. Unos días más tarde me la presentó y los dos me anunciaron que pronto se irían a vivir juntos a Burdeos.¹¹⁴⁰

La experiencia supera una simple explicación metafórica en torno a la fogosidad que le transmite esa mujer en términos de sensualidad. Mejor dicho, sí se refiere al calor

¹¹³⁹ Mario Levrero: *Burdeos... op.cit.* pp. 125-126.

¹¹⁴⁰ Marcial Souto: "Prólogo", en Mario Levrero: *Diario de un canalla/Burdeos, 1972... op.cit.* p. 8.

que desprende esa mujer, pero no como una metáfora de la sensualidad sino como una energía propiamente dicha —resultante de una fuerte pulsión inconsciente— recibida una vez más, por la percepción hiperestésica de Levrero. A este tipo de episodios, de hecho, Levrero los describe en su *Manual de parapsicología* como fenómenos extranormales de telergía, es decir, la acción de la mente y su universo inconsciente sobre el mundo físico (el propio cuerpo o los demás objetos). En este caso, al fenómeno de producción de calor se lo define como “termogénesis”:

La producción inusual de calor, o *termogénesis*, es otro de los efectos de la telergía. Se habla de sujetos en trance a quienes se ha debido “apagar” con baldes de agua. También se ha producido algún incendio (por ejemplo, en una papelera) por acción de la telergía transformada en rayos concentrados de calor.¹¹⁴¹

Es decir, desde el primer momento, Levrero dio a su relación con Antoinette una explicación basada en su forma de comprender el mundo desde sus convicciones parapsicológicas pero, sobre todo, una explicación fundamentada en su forma de prestar atención y rastrear la manera en que sus sentidos leían a las personas de su entorno y cómo estas interactuaban con su “Espíritu” a partir de mensajes no siempre perceptibles a nivel consciente. Y el diálogo y el ascendiente de los procesos psíquicos de Antoinette sobre Levrero son enormes. De hecho, la sustitución de Gardel por Brassens, ese Brassens que será el único amigo de Levrero en Burdeos¹¹⁴² y que cada tanto la pícara Pascale tararea en una de sus tantas incómodas insinuaciones¹¹⁴³, se producirá en Montevideo debido a lo mucho que influyen las emociones de Antoinette en Levrero. Por tanto, ese lento pasaje hacia la conversión en un “otro” ajeno y extraño, ese proceso que agrede y aprisiona a esa individualidad cuyos gustos construyen la identidad más primaria y oculta, comienza incluso antes del viaje.

¹¹⁴¹ Mario Levrero: *Manual... op.cit.* p. 51.

¹¹⁴² Mario Levrero: *Burdeos... op.cit.* p. 138.

¹¹⁴³ “También en la vos de Pascale nos llegó algunas veces otro estribillo de Brassens: ‘Ah, ah, ah, putain de toi’”, *ibíd.* p. 139.

Dicha sustitución tiene lugar cuando Levrero quiere participar a Antoinette de algo tan íntimo como es para él la música de Gardel. Es así que el narrador intenta compartir con Antoinette su fascinación por el cantante y dispone todo para escuchar juntos un disco. Aunque, de inmediato, algo no anda bien:

Pero antes de que se oyera la voz de Gardel, ya la música sonaba notablemente empobrecida. Fruncí el entrecejo. Después empezó a cantar Gardel..., o algo que debió ser Gardel, pero no lo era. “Se habrá fundido la pastilla”, pensé. Lo que se oía era de una pobreza tal que daba lástima. Antoinette estaba seria y la expresión era de perplejidad. ¿Dónde estaban las maravillas prometidas? Aquello sonaba como los viejísimos discos acústicos de cantantes de ópera, como Caruso, o algo peor.¹¹⁴⁴

Sin embargo, la explicación de este repentino deterioro de la calidad de la música no se debe a ningún tipo de desperfecto en el tocadiscos, como constata con sorpresa el narrador, quien no puede dar crédito a lo que oye. El motivo del cambio, de hecho, no radica ni en el disco ni en la música sino en la nueva percepción que tiene el oyente de “eso” que escucha. Y lo que escucha Levrero, en esta oportunidad, está influenciado por la emociones de Antoinette, que se enfrenta por primera vez a esa música desconocida:

Esa experiencia me dio el primer indicio de que la percepción es algo que se construye; que lo que vemos, de algún modo lo creamos, pero que la representación del objeto está muy lejos de ser el objeto. Lo mismo con lo que oímos. Y comprendí también que la mente de uno no es una caja cerrada e impenetrable: yo había oído a Gardel desde la percepción que de Gardel tenía Antoinette en ese momento. Esos fenómenos suelen darse, sobre todo cuando está por medio el amor.¹¹⁴⁵

El episodio descrito por Levrero entra entonces en los términos de una “hiperestesia indirecta del pensamiento sobre su inconsciente excitado”.¹¹⁴⁶ Es decir,

¹¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 140. La comparación con la ópera no es menor, ya que a lo largo de *La novela luminosa* son muchas las menciones al desprecio que le produce esta música.

¹¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 141.

¹¹⁴⁶ “Para resumir este punto importante, diremos que la lectura del pensamiento es un fenómeno extranormal de conocimiento, por medio del cual una persona (el dotado) hace conciencia del pensamiento de otra, captando mediante uno o varios sentidos hiperestesiados los reflejos de todo tipo asociados al pensamiento de esa otra persona e interpretándolos inconscientemente. El pasaje a la

cuando existen vínculos tan estrechos como los de Levrero y Antoinette, es posible que para uno se hagan no solo perceptibles las emociones del otro sino que se sugestionen mutuamente los estados de ánimo. De hecho, Levrero va más allá de la capacidad de la sensibilidad inconsciente de percibir, por ejemplo, gestos involuntarios de malestar por parte de Antoinette ante la música o bien palabras no emitidas pero sí articuladas y recibidas por el oído inconsciente. Y ese “más allá” es una situación de comunicación parapsicológica posible en las personas con fuertes vínculos afectivos: “Los casos espontáneos se dan con mayor frecuencia entre personas ligadas afectivamente (hermanos, esposos, madre-hijo), y a menudo cuando una de las personas está en situación de riesgo o en un estado particular de emotividad”.¹¹⁴⁷

Esta posibilidad, que para Levrero sería una confirmación del amor —a pesar de la pérdida de un amplio sector de su propia sensibilidad en favor de la asimilación de las emociones ajenas—, lo guía también a la conclusión de que no existe “realmente” ningún objeto material, sino la percepción que se construye de este. Una percepción que, en el caso de Gardel, es mediada —y validada en su noción de calidad— a través de la comunidad social en la que surgió y donde se desarrolló su valoración como obra de arte. La misma comunidad donde recibió Levrero dicha imagen de la obra de Gardel, a partir de singulares y personalísimas experiencias vitales:

Así que Gardel nunca fue Gardel. Hay un débil indicio material de que alguna vez hubo alguien que se hizo llamar Gardel y que crió fama de cantante excepcional. Pero de eso no queda nada más que ese débil indicio material, más un enorme mito, una gigantesca construcción colectiva. Y personal, porque Gardel, para mí, es esa voz que sale disco [sic] pero también es la guiñada de mi tío Hugo, joven y peinado a la gomina, cuando de la radio salía la voz de Gardel; y una infinidad de experiencias subjetivas más.¹¹⁴⁸

conciencia, o afloración de este material inconsciente, sólo es posible en estado de trance [...]”, Mario Levrero: *Manual... op.cit.* p. 37.

¹¹⁴⁷ *Ibíd.* p. 61.

¹¹⁴⁸ Mario Levrero: *Burdeos... op.cit.* p. 141.

La idea de la difusión del mito o la fama de Gardel generando una opinión colectiva que se traslada de generación en generación de forma, quizás, incuestionada es planteada por el narrador en paralelo a la noción del recorrido familiar que atraviesa el mito hasta convertirse en una experiencia subjetiva e individual, una seña de identidad. Todos estos elementos que conformaron y mediaron su percepción son de súbito alterados en presencia de Antoinette, de una observadora extraña a las convenciones que le devuelve una novedosa mirada (“audición”) de Gardel y de sí mismo —de hecho, una imagen tan extraña de sí mismo que le será muy difícil recuperar su antigua sensibilidad. Porque la paulatina pérdida de la personalidad que acosa a Levrero en Burdeos, el deterioro de los rasgos constitutivos del yo comenzó a gestarse en aquella lejana tarde en que el narrador y Antoinette escucharon por “primera vez” a Gardel. Y este es un proceso que se hará extensivo a la serie de pérdidas y desarraigos que supone el traslado a Francia y la adquisición del nuevo idioma —o, más bien, en términos del narrador, es él quien es “absorbido” o adquirido por el idioma francés.

La experiencia supone la asunción de un mundo de señales y mensajes que se filtran en el inconsciente de una manera que no puede ser dominada y donde Antoinette es la principal fuente de esas emisiones. Esta idea del sujeto como un susceptible receptor cuyos sentidos se ven bombardeados todo el tiempo por informaciones de la más diversa índole trasciende a la explicación de la audición de un disco de Gardel; constituye una visión del mundo que recorre la narrativa levreriana desde un punto de vista que no puede ser emparentado sencillamente con las tradicionales nociones de construcción de una voz exótica o un yo literario original que se distancia del sentido común y ofrece una interpretación desde el “extrañamiento”. Porque la visión levreriana está organizada en un sistema o paradigma cuyo centro podría resumirse en la “parapsicología”. A partir de aquí, la tan mentada “rareza” levreriana surge como una

metódica forma de sentir y pensar organizada a partir de una neurótica obsesión por rastrear la influencia del mundo en el pensamiento y del pensamiento en el mundo:

Esto que digo y pienso puede ser cierto, y puede no serlo. Antoinette podía ser musicalmente sorda. La transmisión de mente a mente, o de alma a alma, pudo haber tenido fallas. Yo pude haber tenido fallas en la decodificación del código, probablemente binario, con que se transmite el pensamiento o una vivencia. Yo mismo pude haber tenido en ese momento un trastorno cerebral, generado por la emoción de tener a Antoinette en mi casa y a mi lado. Como sea, ese día perdí a Gardel.¹¹⁴⁹

Y Gardel será recuperado cuando el narrador dé por terminada su experiencia francesa y decida regresar a su país. El reencuentro no está exento, una vez más, de un nivel de percepción inconsciente que aflora de pronto y confronta al narrador con aquellas emociones adormecidas o con ese ser que trabaja en silencio tratando de salvarlo de la crisis por la que atraviesa. Al caminar por una feria, aquella tan parecida a la montevideana, Levrero reconoce, entre un montón de discos apilados en desorden, un reborde de una portada de disco donde todo el universo subjetivo (“*mi tío Hugo, joven y peinado a la gomina, cuando de la radio salía la voz de Gardel*”¹¹⁵⁰) aflora desde la memoria inconsciente —la pantomnesia— y sale a la superficie modificando la percepción:

Y de inmediato tuve un sobresalto, una palpitación, cuando debajo de otros discos asomaba apenas la esquina superior de otro, y en ese trocito se veía un fragmento de lo que parecía ser una cabeza, y esa cabeza tenía pelo, y el pelo estaba peinado tirante, como con gomina, y tenía algo muy pero muy familiar. Me agaché y extraje el sobre con el disco y sí, ahí estaba el Mago, sonriente, canchero. Compré el disco y me fui disparado hacia mi casa, subí a toda la velocidad que me daban las piernas esos cuatro pisos por la escalera empinada, entré al apartamento, fui directamente al tocadiscos, coloqué el disco, y con una ansiedad indecible esperé la respuesta a la pregunta: Gardel, ¿habría vuelto a ser Gardel? Sí. Surgió la voz de siempre, la emoción de siempre. Era nuevamente mi amigo Gardel. Comprendí que mi tiempo en Burdeos se había agotado.¹¹⁵¹

¹¹⁴⁹ *Ibíd.* p. 142.

¹¹⁵⁰ *Ídem.*

¹¹⁵¹ *Ibíd.* p. 143.

Con la recuperación de Gardel, de su sensibilidad anestesiada, Levrero recupera también su voluntad y su determinación de poner fin a la situación de angustia en la que está viviendo.

8.6. El puente de los fantasmas

De entre las experiencias que se describen en *Burdeos, 1972* el episodio del puente Alejandro III ofrece la posibilidad de ser comprendido como un fenómeno paranormal (ya no extranormal), atendiendo a la definición de estos eventos que ofrece Levrero en su *Manual de parapsicología*. Como vimos, las experiencias de percepción o conocimiento parapsicológicas que afloran desde el inconsciente se diferencian de los fenómenos paranormales a partir de las condicionantes distintivas de que el sujeto no comparte un mismo tiempo ni un mismo lugar con aquello del mundo que se despierta a su conocimiento y percepción. Es decir, si en los fenómenos extranormales existen circunstancias físicas que posibilitan la explicación de la percepción inconsciente, en los fenómenos paranormales, en cambio, el conocimiento surge a partir de formas de “comunicación” entre el sujeto y el mundo que son imposibles de ser explicadas no ya por los patrones surgidos del paradigma de conocimiento científico vigente sino por las premisas de conocimiento alternativo que sostiene la parapsicología.

Como vimos, a estos fenómenos de conocimiento paranormales Levrero los define como episodios de *psi-gamma*. Este concepto surge de la noción de *psi*, que toma su nombre de la primera letra de la palabra griega “psikhé” y que Levrero entiende como “alma” o “mente”, ya que el “alma” o la “mente” es tanto el lugar donde se produce el fenómeno paranormal como la facultad que lo hace posible. Asimismo,

gamma, toma su nombre de la primera letra de la palabra griega “gnosis”.¹¹⁵² Es decir, un conocimiento que surge en la mente o el alma, sin explicación racional.¹¹⁵³

Esta afloración de un conocimiento, esta percepción de algo imposible, se produce en estado de trance o de gran excitación del Inconsciente (de “desintegración psíquica”). Este es el estado en el que se encuentra Levrero al llegar a la ciudad de sus mitos: París. El gran ascendiente de esta ciudad sobre Levrero, desde la asociación de aquella tienda de su infancia (London-París) en la que su padre desaparecía durante horas generándole una angustiosa sensación de abandono, hasta la comprensión de la urbe como un lugar de origen al que regresar, se expresa con fuerza mística en el momento de cruzar el puente Alejandro III.¹¹⁵⁴

Antes de abordar el análisis de este pasaje, conviene destacar que este episodio ya había sido narrador anteriormente en uno de los textos del libro *Todo el tiempo*, “La cinta de Moebius”, como se ocupa de dar a entender con cierta vaguedad el narrador de *Burdeos, 1972*: “Una vez incluí el episodio, muy abreviado, en algún relato o novela”.¹¹⁵⁵ A las reminiscencias autobiográficas que el crítico Pablo Rocca rastreó en los relatos de *Todo el tiempo* y le sugirió a Levrero en una conocida y ríspida entrevista, el escritor contestó:

En la “Cinta de Moebius” aparecen referencias a multitud de parientes; no a hermanos, que por suerte no tuve. Ese relato fue escrito con la intención inicial de ‘fabricarme un nuevo pasado’, partiendo de algunas referencias autobiográficas, y allí los personajes que compusieron buena parte del mi mundo infantil fueron caricaturizados y recreados, aunque respetando las vivencias propias de aquel entonces. La idea era que si podía cambiar el pasado, también cambiaría automáticamente el futuro; creo que tuve éxito.¹¹⁵⁶

¹¹⁵² Mario Levrero: *Manual... op.cit.* p. 61.

¹¹⁵³ *Ibíd.* p. 62.

¹¹⁵⁴ Levrero dice al respecto de esto: “Su incidencia [la de su padre] en mis primeros años fue más bien negativa, por la angustia que me producía su ausencia” Pablo Rocca: “Formas del espionaje: Mario Levrero responde un cuestionario” en Ariel de Rosso (selección y pról.): *La máquina de pensar... op.cit.* p. 90.

¹¹⁵⁵ Mario Levrero: *Burdeos... op.cit.* p. 175.

¹¹⁵⁶ Pablo Rocca: “Formas del espionaje...” *op. cit.* p. 92-93.

Es decir, el texto no busca registrar un pasado a nivel autobiográfico ni tampoco novelar una serie de eventos rastreables. Antes bien, la necesidad de ficcionalizar el pasado tiene una función terapéutica, de autofiguración del yo desde la memoria y la imaginación. Al mismo tiempo, plantea un tipo de estrategia escritural y artística que pretende comunicar una experiencia “mística” –algo que siempre es motivo de una compleja reflexión metaliteraria en gran parte de su producción y siempre supuso una cuidadosa atención por parte de Levrero. La vivencia mística que Levrero hacía ingresar en la resignificación de su pasado en “La cinta de Moebius” es desarrollada de la siguiente forma:

De pronto me encontré en un lugar, que después supe que se llamaba Puente Alejandro III, donde sentí algo especial. Fue una combinación del lugar y del momento, una luz extraña, un aire muy amable, y ese puente, metálico y verdoso, con sirenas que tocaban la trompeta, ángeles y pescados metálicos, y debajo y a lo lejos corría el Sena, con brillos dorados, y me llegó algo desde una distancia remota, desde un sitio antiguo, un recuerdo que no podía ser recuerdo, como si me hubieran invadido espíritus nostálgicos y muy viejos, que comenzaban a vivir en mí, a agitarse y a recordar, a gozar del aire y de la luz. Me apoyé contra la baranda verdosa del puente y me puse a llorar a gritos; no podía soportar todo aquello que bullía dentro de mí y me excedía. Mis padres se alarmaron, me preguntaban qué me pasaba, y yo seguía llorando y llorando, con un llanto distinto, no me dolía nada, eran solamente ganas de vivir mucho y allí, de habitar ese momento para siempre, de ser feliz, muy feliz, siempre. Luego, viendo el desconcierto de mis padres, comencé a reír; reía sin parar, y lloraba un poco al mismo tiempo.¹¹⁵⁷

En *Burdeos, 1972*, en cambio, la elección estética o artística, el vehículo comunicativo que Levrero escoge para transmitir su experiencia parte de una autofiguración de los procesos inconscientes, de las complejas formas de ficcionalización a través de las cuales el yo investiga en la memoria. Es decir, el contexto en el que se plantea el episodio cambia: en *Burdeos, 1972*, el episodio se instala en un clave abiertamente autoficcional y las pautas de lectura que le son

¹¹⁵⁷ Mario Levrero: “La cinta de moebius”, en *Todo el tiempo, op. cit.* pp. 162-163.

sugeridas al lector son diferentes a las de sus anteriores exploraciones literarias anteriores. De hecho, incluso la serie de protocolos (que tantas idas y contramarchas le depararon en “El diario de la beca” de *La novela luminosa*) a través de los que aborda el tema de las “experiencias luminosas” en otros registros autoficcionales da paso a una clara inscripción en un texto en el que el yo del discurso se muestra muy directo a la hora de expresar una de esas vivencias de percepción que tiene lugar en su mente, en su “Espíritu”:

Ya desde el primer momento me produjo una emoción extraña, porque a los lados tenía unos parapetos con cubierta de cobre o bronce oxidado, verdoso, en sí mismo algo bello y al mismo tiempo respetable porque transpiraban antigüedad; y porque estaba adornado con figuras, también verdosas de óxido, que bien podría tratar de encontrar en Internet para ser precisos pero no: las recuerdos como peces, y angelitos que tocaban trompetas, y mujercitas con túnicas vaporosas, y caballitos de mar. Pensé: “En este punto exacto habría debido detenerse la civilización”. Ahí, parado, apoyado en aquella baranda verdosa, mi vista se perdió a lo lejos, atravesando ese aire transparente y etéreo, atravesado por brillos juguetones de los rayos del sol que subían por el río, y de pronto, desde allá lejos, hubo algo impresionante que avanzaba velozmente hacia mí. Yo ya estaba sintiendo que por fin estaba donde siempre había debido estar; que ése era mi lugar en el mundo, que yo pertenecía a ese lugar, que en ese momento, por fin me había encontrado conmigo mismo. No hubo nada visible, ni tangible, pero esa legión de espíritus —una legión de antepasados— venía desde allá lejos, la sentía venir, a toda velocidad; y había voces como entonando un canto caótico y sutil, como un lejano rumor de multitud que sólo yo podía oír, y “oír” no es la palabra; y sentía que venían por mí, y a mí, y llegaron muy pronto y se me fueron metiendo adentro, todos ellos, y eran cientos y miles y millones, y eran muy viejos, muy viejos, y me daban la bienvenida, me querían me reconocían y me pedía que los reconociera, y desbordaron, no cabían adentro, y di un grito y se transformó en llanto, un llanto casi aullado, convulso, de placer y dolor, de iluminación y agradecimiento, de... Entre lágrimas vi la cara espantada de Antoinette y vi la cantidad de gente que pasaba a nuestro lado con expresión de asombro; y entonces me empecé a reír, a carcajadas, tosiendo, hipando, moqueando, sin dejar de llorar, mientras le hacía señas a Antoinette de todo estaba bien, todo estaba muy bien.¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁸ Mario Levrero: *Burdeos...* p. 177-178.

Si se comparan ambos pasajes, el de “La Cinta de Moebius” y *Burdeos, 1972*, la principal distinción que quizás sea pertinente señalar tiene que ver con que la reutilización intertextual de un texto previo en otro cuyo entorno textual es diferente supone, cuando menos, una resignificación. Esto no es un mero prurito terminológico sino que si bien la relación dialógica entre los textos levrerianos permite rastrear una voz, un tono y una simbología individual, una serie de temas y obsesiones personalísimas, posibilita también comparar las diferentes resoluciones estéticas con las que abordó el difícil problema de comunicar aquello que tenía lugar en su “Espíritu”. Esto supone que el hecho de que se biografíe los procesos mentales, sus irrupciones inconscientes, desplaza rápidamente cualquier tendencia metodológica que se apoye en el biografismo, por lo menos en su sentido clásico. Porque tanto en la “Cinta de Moebius”, donde lo que se busca es reinventar el pasado como forma de terapia psíquica, como en *Burdeos, 1972*, donde se transmite la vivencia desde una comprensión parapsicológica del mundo, el material de ambos textos se basa en el presente anímico del sujeto del discurso que halla en la escritura literaria una forma de dialogo con su Inconsciente.

Porque quizás la forma de orientar la lectura de ambos pasajes deba prestar menos atención a los factores biográficos que a los elementos intertextuales. Y en este sentido, una vez más el *Manual de parapsicología* ofrece una fértil posibilidad de acceder a la comprensión singular de este episodio que Levrero escribió y reescribió para transformarlo en un hito del repertorio íntimo que construyó su producción artística y que tiene entre sus fines la terapia, el diálogo con ese ser oculto a la conciencia del individuo y la comunicación de una experiencia de índole paranormal —ya que se está ante un episodio en los que la percepción surge más allá del tiempo.

En cuanto al tiempo, el estudio de los materiales del pasado nos permite situar la eficiencia de psi-gamma dentro de lo que se ha dado en llamar “plazo existencial”

(o “plazo corto”) al que corresponden doscientos años, cien años hacia el pasado y cien hacia el futuro. Este plazo se relaciona con un conocimiento que el sujeto pudiera adquirir de sus abuelos (o contemporáneos de ellos), sumado a su propia experiencia y a lo que pudiera adquirir por precognición, de la mente de sus nietos (o contemporáneos de ellos).¹¹⁵⁹

Es decir, los vínculos con el lugar y su historia se dan a través de la información que obtenida a partir del repertorio familiar. En “La cinta de Moebius”, Levrero parece utilizar el episodio como forma de reinención de un pasado ubicado en su infancia y donde la relación con sus padres es una parte fundamental. En *Burdeos, 1972*, este vínculo familiar está asimilado en el episodio —sus padres también están presentes allí, haciendo de “puente” con la historia y la sensibilidad de los ancestros de ese lugar— pero deja el lugar protagónico a la emergencia de su identidad de adulto, a la nueva vida familiar que construye con su pareja, permitiendo así que la descripción se concentre en las implicancias del fenómeno sobre el individuo: en las pautas de percepción inconsciente de un episodio que el sujeto del discurso asume en todo su componente místico. De algún modo, *Burdeos, 1972* viene a decir con muy pocas y directas palabras aquello que “El diario de la beca” dilatava en explicaciones de una cotidianeidad abúlica como forma de matizar el tono “revelado”: “esto ocurrió en mi alma y, por lo tanto, es *real*”. Precisamente, el terreno de la autoficción (los sueños y los entramados de la psique) desde el cual la performance despliega su única pretensión de autenticidad.

¹¹⁵⁹ Mario Levrero: *Manual... op. cit.* pp. 69-70.

9. La mística de lo cotidiano: la escritura como performance.

Conclusión

Hilar una red de imágenes y dejar que el lector se debata en esa telaraña hasta que las fantasmagorías nacidas en los sueños lo venzan, lo hipnoticen. Esta podría ser una síntesis de las “trampas psíquicas” a través de las cuales el primer Levrero buscaba lograr la comunicación de lo “indecible”, de los contenidos inconscientes que se escondían en su alma y que irrumpían no ya en su conciencia sino en la de su lector, que los recibía como si le hubiesen sido transmitidos telepáticamente. Una experiencia producida en las esferas más profundas del ser y plasmada en la escritura era así vehiculada a través de un texto que suscitaba otra experiencia, la de la lectura.

Su período autoficcional, sin embargo, es un proceso que parte de una estrategia diferente: la errancia a través de la escritura como forma de recorrer las moradas interiores del recuerdo, como forma de ir a la caza del yo. Pero este camino, cuyo destino es transmitir efímeras experiencias que constituyen el sentido de toda una vida, se bifurca y se interrumpe, desaparece por completo y debe ser improvisado. Mostrarse a sí mismo en el desconcierto de verse perdido o en el repentino hallazgo de algo que quizás sea más importante que el objetivo inicial que se había planteado al comienzo de su periplo supone hacer del proceso de la escritura a la vez su propio tema. Pero también el proceso de su lectura ingresa en el texto si se toma en cuenta la manifiesta incomodidad de ese guía que se sabe desorientado e intuye que el lector puede haber encontrado ya no solo el rumbo sino las exactas razones del extravío. Un preciso tecnicismo podría definir esto rápidamente como metaliteratura (o, para muchos, “antinovela”), pero sirviéndose de él restaría aun arriesgar una interpretación sobre la idea de hacer de la literatura una acción que se ejerce sobre el propio yo y cuyas consecuencias alcanzan a quien atestigua ese proceso creativo.

La literatura como performance, como acción que se desarrolla desde el presente de la escritura, ofrece entonces la oportunidad de comprender la obra autoficcional levreriana en el marco de las escrituras del yo que trasmutan experiencia en conocimiento, que abordan lo vivido y le dan un significado. Y lo vivido es menos un evento histórico capaz de ser rastreado que la percepción del mundo que tiene el sujeto, la serie de dinámicas de interpretación —conscientes e inconscientes— a través de las cuales el individuo se aproxima a la realidad: algo que no es exclusivamente exterior ni interior al ser, sino que se resuelve por medio del repertorio simbólico al que recurre el individuo para completar el universo (dotándolo de significado y de entidad, de *realidad*). Una participación que resume también el rol del lector en la obra de Levrero, ya que su literatura es una experiencia que ha de ser completada.

En este sentido, los espacios vacíos del discurso que debe llenar el lector se originan a partir, principalmente, de dos mecanismos pragmáticos de elisión de ciertos temas: por un lado, el común a gran parte de las escrituras del yo, que se basa en tratar lo más íntimo y removedor con una distancia que permita atravesar las propias barreras sentimentales (y que surge de la plena confianza en que el lector es capaz de intuir las dolorosas consecuencias de lo que allí se le muestra); por otro, el humor, como discurso que necesariamente delega en el lector la conclusión de la información que se le ha presentado previamente, por lo general, contradictoria con las expectativas generadas (que son las del propio Levrero, sus propios anhelos los que se ven frustrados).

Tomando en cuenta el primero de estos mecanismos pragmáticos, ¿cuáles son esos temas íntimos tan característicos de las escrituras del yo a los que Levrero apenas se acerca cuando ya los está abandonado? La soledad en el exilio, las rutinas embrutecedoras de la sociedad contemporánea, los problemas para conquistar un lugar propio dentro del espacio familiar, el abandono del hogar, la culpa por las necesarias

traiciones a los seres queridos que supone ser fiel a sí mismo, un repentino e inesperado amor que surge cuando ya estaban asumidas las renunciaciones de la vejez, el duelo por encontrarse solo nuevamente y por las muertes que lo rondan, confrontándolo con la experiencia definitiva en la que está enraizada a toda escritura del yo: la ineludible soledad ante la muerte. Pero como todo esto suena demasiado trágico, tan solemne y trascendental que parece más propio de los héroes dotados de una sensibilidad superior que del “hombre común” —quien luego de tomar conciencia de estos asuntos decide revisar su correo o salir a comprar pan—, es que Levrero recurre al humor.

Y el centro de su humor es también el yo: la farsa de persecución en la que se convierte su experiencia de adopción de un ave en medio de la soledad del exilio; los ídolos marginales que muy pronto terminan por ridiculizar su convicción de que la locura es una noble forma de escapar a las construcciones sociales; la conquista de la intimidad dentro del ámbito familiar que deriva en las más insólitas estrategias a través de las cuales impone sus fobias y manías a quienes lo rodean... Y es precisamente a través de esta estrategia que hace convivir lo humorístico con lo trágico que Levrero prodiga otra serie de confluencias: la de lo mundano con lo trascendental, la de lo cotidiano con lo místico.

Esta posibilidad de vivir la espiritualidad en lo cotidiano conlleva también una relectura del vínculo tradicional entre el arte y lo sagrado. Porque, en Levrero, la denominada alta cultura y la cultura popular participan del esquema de recepción del “fruidor” posmoderno —aquel que no se decanta por una postura apocalíptica ni integra cualquier manifestación artística de modo acrítico—. Un posicionamiento desde el cual Levrero rechaza con naturalidad la televisión (cuando menos, la grilla de programas de entretenimiento uruguayos) o la presencia invasiva de la publicidad en los medios al tiempo que, con igual naturalidad, encuentra en un tango de Gardel, en un cómic o una

novela de ciencia ficción las experiencias que le devuelven un recuerdo olvidado del alma o le permiten suscitar el ocio que fisura las barreras de la enajenación —ese ocio que rehumaniza el tiempo, en el que anida la necesidad de crear, de escribir y que, consecuentemente, abre la puerta a la recuperación de la espiritualidad en medio de las rutinas diarias—.

Pero para identificar la presencia de lo místico en lo cotidiano es necesario desarrollar una forma de estar en el mundo, una manera de percibir que trascienda los sentidos y acerque al sujeto a esa realidad que, en las rutinas de las hormigas, los acordes melancólicos de un tango o en el encuentro de un racimo de uvas olvidado durante el verano puede llegar a suscitar la irrupción de lo divino. Para lograrlo, el sujeto habrá de iniciar un proceso de autoconocimiento que modificará su forma de relacionarse consigo mismo, con sus culpas y sus miedos hasta asumirse en su identidad luego de integrar al yo aquello que se oculta y que, precisamente, la literatura puede hacer emerger. Y la consecuencia directa de esta nueva relación con el yo es también una nueva vía de percibir las relaciones en la que el sexo es, quizás, la forma más intensa de “desintegración psíquica”, de renuncia y de entrega en la fusión con otro y con el universo. Llegados a este punto, nuevamente, peligra resumir la dualidad de la literatura levreriana al “tono optimista” de un artículo del *Reader's Digest*.

La inflexión que elude este tono, otra vez, viene dada por del humor. Porque en Levrero, como si no fuera lo suficientemente “profano” reunir mística y sexo, la comunicación humorística logra un tipo de empatía con el lector a la hora de transmitirle contenidos íntimos —incluso, inconscientes— que no podría ser asimilada de otra forma y que presenta “efectos pragmáticos” que funcionan de modo análogo a los del encuentro sexual. Sexo, mística y humor pueden resumir escuetamente el funcionamiento de la nueva “trampa psíquica” a través de la cual la literatura

autoficcional de Levrero busca transmitir sus experiencias más allá de la voluntad del lector, de sus conscientes reparos y reticencias frente a la cosmovisión alternativa de la realidad que se le ofrece.

En auxilio de esta apreciación puede citarse un episodio desarrollado en “El diario de la beca”. Una vez que la relación entre el narrador y Chl entra en una etapa donde las relaciones sexuales son puestas de lado (no por voluntad del protagonista), se refiere un anécdota en la que, sentados a la mesa de un bar, Levrero le pregunta a Chl por la enfermedad de un conocido en común. Chl no recuerda la índole de la enfermedad, que afecta el “extremo inferior del tubo digestivo”¹¹⁶⁰ de la persona en cuestión, por lo que el protagonista busca cómo hacerse entender mientras come, para lo que recurre a un gesto realizado con el dedo mayor de su mano. Luego de un momento de cavilación en el que Chl busca atribuir significado al gesto, una risa incontenible los sobrecoge a ambos durante largos minutos. Ya en la calle, de regreso al apartamento de Levrero, éste le dice a Chl: “Bueno, después de todo, tuvimos nuestros orgasmos”.¹¹⁶¹ Más adelante, el narrador desarrollará la teoría —plenamente freudiana— que sustenta este comentario: “Yo llegué a la conclusión de que Chl, como muchas, muchas mujeres, capta intuitivamente el significado psicológico de contar chistes y se da cuenta de que es en realidad una forma de penetración sexual. La risa equivale al orgasmo”.¹¹⁶² La risa, entonces, como algo que se induce en el otro y se desata independientemente de su voluntad, logra la empatía indispensable para comunicar lo íntimo, lo doloroso y, también, lo místico.

Por supuesto, el humor también sirve para explicitar en el discurso las posibles objeciones que se le podrían plantear a la forma de ver el mundo del narrador. Porque integrar las críticas a los clichés de la propia personalidad constituye una de las

¹¹⁶⁰ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 117.

¹¹⁶¹ *Ibíd.* p. 119.

¹¹⁶² *Ibíd.* p. 275.

prerrogativas de las escrituras del yo: escribir sobre uno mismo no garantiza una mayor “autoridad” con respecto al tema, antes bien, se presta al riesgo de quedar rehén de las propias construcciones. Cabe mencionar otra instancia pragmática de las escrituras íntimas, quizás no del todo deseada por los escritores: que el lector pueda desmontar de forma más eficiente las ficciones que el escritor despliega en torno a su “yo”, que lo descubra en los mecanismos de su autocomplacencia. En este sentido, las constantes interrupciones y la incapacidad de Levrero para abordar ciertos temas son señales de este dificultoso proceso que ha de emprender el yo. Y la risa interviene para permitirle al escritor adentrarse en su intimidad, pero también para matizar el alcance de esa verdad que se le ofrece al lector y que busca ser erigida como una “verdad personal”, subjetiva.

Desde otro punto de vista, sin embargo, la definición de Gerard Genette de la autoficción como una “autobiografía vergonzosa” podría ajustarse perfectamente al titubeo de más de cuatrocientas páginas que Levrero necesita para presentar “La novela luminosa”. Pero lo que hay en los textos autoficcionales de Levrero no es vergüenza por lo que pueda pensar el lector de sus convicciones parapsicológicas, incluso de sus miserias íntimas vinculadas a sus problemas para relacionarse con el mundo. El espectáculo del yo no va con la timidez. Antes bien, sugiere la necesidad exhibicionista de un narcisismo desbordado —algo que el propio narrador asume como posibilidad—. Por tanto, la autoficción podría ser entonces el “género” idóneo, necesariamente ambiguo, a través del cual definir las declaraciones levrerianas de una verdad que se sabe íntima, nacida de la forma de percibir la realidad y cuyo origen está más enraizado en las ficciones y símbolos de universo onírico que en la biografía que se elabora como un acta en base a fechas de nacimiento y demás derroteros civiles. Y cómo leer su obra puede partir también del concepto de autoficción: inútil someter a una constatación

fática lo allí se cuenta, ya que se trata principalmente de pensamientos y sensaciones; innecesaria también la toma de partido a favor o en contra de sus creencias “parapsicológicas”, ya que el discurso no se propone persuadir en torno a ellas. La complicidad del lector es necesaria sí para pactar con el gesto escritural performático a través del cual el narrador se lanza a la exploración de las moradas interiores, con la declarada autenticidad de los territorios o espacios que Levrero descubre en su viaje: algunos sueños, varios encuentros más allá de los límites del ser y un puñado de experiencias efímeras que dotan de significado a su existencia y forman parte de su verdad más íntima.

10. Bibliografía

10.1. Mario Levrero. Primeras ediciones y otras ediciones citadas

Levrero, Mario: *Gelatina* [relato], Montevideo, Los Huevos del Plata, 1968.

_____ : *La ciudad* [novela], Montevideo, Tierra Nueva, 1970.

_____ : *La máquina de pensar en Gladys* [cuentos], Montevideo, Tierra Nueva, 1970.

_____ : *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* [novela. primera edición firmada con el nombre de Jorge Varlotta], Buenos Aires, Equipo Editor, 1974.

_____ : “Almas en subasta” (*El llanero solitario*) [historieta firmada con el nombre de Jorge Varlotta], en *Tinta*, n° 1, Rosario, abril 1977, pp. 2-3.

_____ : *Manual de parapsicología* [texto de divulgación], Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1978.

_____ : *París* [novela], Buenos Aires, El Cid Editor, 1979, en <http://ateo-inteligente.com/Busateo/Biblioteca/L/L/Levrero,%20Mario%20-%20Paris.pdf> (consulta realizada 10/01/15).

_____ : “Parapsicología: una ciencia frente a los prejuicios” [artículo periodístico], diario *La Mañana*, Montevideo, 31/08/1980.

_____ : *El lugar* [novela], En Revista *El Péndulo*, n° 6, Buenos Aires, enero 1982.

_____ : *Todo el tiempo* [cuentos], Montevideo, Banda Oriental, 1982.

_____ : *Aguas salobres* [cuentos], Buenos Aires, Minotauro, 1983.

_____ : *Caza de conejos* [relatos breves integrados], Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986.

_____ : *Ya que estamos* [novela], en Revista *Sinergia*, n° 11, Buenos Aires, 1986.

_____ : *Los muertos* [cuentos], Montevideo, Ediciones de Uno, 1986.

_____ : *Santo varón* [historieta dibujada por Edgardo Lizosaín. Firmada con el nombre de Jorge Varlotta], Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1986.

_____ : *Fauna/Desplazamientos* [novelas], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

- _____ : *Espacios libres* [cuentos], Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1987, en <https://es.scribd.com/doc/22828514/LEVRERO-MARIO-Espacios-Libres> (consulta realizada 03/01/15).
- _____ : *El sótano* [relato], Buenos Aires, Punto Sur, 1988.
- _____ : *Los profesionales* [historieta dibujada por Edgardo Lizosaín], Buenos Aires, Punto Sur, 1988.
- _____ : *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* [novela firmada con el nombre de Mario Levrero], Montevideo, Arca, 1992.
- _____ : *El portero y el otro* [cuentos y otros textos], Montevideo, Arca, 1992.
- _____ : “Entrevista imaginaria con Mario Levrero” [autoentrevista], en *Revista Iberoamericana*, n° 160-161, Pittsburgh, 1992, pp. 1167-1177.
- _____ : *Dejen todo en mis manos* [novela], Montevideo, Arca, 1994.
- _____ : *El alma de Gardel* [novela], Montevideo, Trilce, 1996.
- _____ : *El discurso vacío* [novela], Montevideo, Trilce, 1996.
- _____ : *Irrupciones* [dos volúmenes que recopilan las columnas publicadas semanalmente en la revista *Posdata* entre los años 1996 y 2000], Montevideo, Cauce Editorial, 2001.
- _____ : *Los carros de fuego* [cuentos], Montevideo, Ediciones Trilce, 2003.
- _____ : *La novela luminosa* [novela], Montevideo, Alfaguara, 2005.
- _____ : *El discurso vacío*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2006.
- _____ : *La novela luminosa*, Buenos Aires, Mondadori, 2010.
- _____ : *Manual de parapsicología*, Montevideo, Irrupciones Grupo editor, 2010.
- _____ : *La máquina de pensar en Gladys*, Montevideo, Irrupciones Grupo Editor, 2010.
- _____ : *Caza de conejos*, Barcelona-Buenos Aires, Libros del Zorro Rojo, 2012.
- _____ : *Fauna/Desplazamientos*, Buenos Aires, Mondadori, 2012.
- _____ : *Diario de un canalla/Burdeos, 1972* [novelas], Montevideo, Mondadori, 2013.
- _____ : *Irrupciones*, Montevideo, Criatura Editora, 2013.

10.2. Estudios y crítica sobre Mario Levrero

Aguirre, Osvaldo: “Levrero, el escritor misterioso”, en *Quimera. Revista de literatura*, n° 289, España, pp. 18-21.

Appratto, Roberto: “Diario de Levrero”, en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, Montevideo, n° 10, 2008, pp. 133-135.

Astutti, Adriana: “Escribir para después: Mario Levrero”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, pp. 201-222.

_____ : “Ejercicios de caligrafía: Mario Levrero”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 13-14, Universidad de Rosario, diciembre 2007 - abril 2008, pp. 1-9, citado de www.celarg.org (consulta realizada 02/13/2010).

Bernardi, Gabriela: “Muchos dicen que soy un maniático” [publicado originalmente en *El país cultural*, n° 431, Montevideo, 06/02/1998], en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 145-149.

Berti Eduardo y Warley, Jorge: “La literatura es como las palabras cruzadas” en *El porteño*, n° 60, Buenos Aires, 1986, pp. 68-70.

Blixen, Carina: “Variaciones sobre lo raro”, en Valentina Litvan y Javier Uriarte (eds.): *Cahiers de LI.RI.CO*, n° 5: *Raros uruguayos: nuevas miradas*, París, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2010, pp. 55-72.

Bonino, Jorge; Bruno, Alberto y Galione, Juan Antonio: “Un tercer estado” [originalmente publicado en la Revista *Café a la Turca*, n° 3, Montevideo], en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 136-144.

Bottini, Ernesto: “Mario Levrero: Caza de conejos”, *El Imparcial*, España, 04/08/13, citado de <http://www.elimparcial.es/noticia/126675/Los-Lunes-de-El-Imparcial/-Mario-Levrero:-Caza-de-conejos.html> (consulta realizada 29/01/15).

Campana, Pablo: “Las fases de Levrero”, *Inti: Revista de literatura hispanoamericana*, n° 45, Providence, 1997, pp. 209-303.

Casciari, Hernán: “El trabajo y el ocio”, revista *Orsai*, n° 10, Barcelona, 2012, p. 50.

Corbellini, Helena: “Condimentos a la sazón”, en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 87-90.

_____ : “Los detectives lujuriosos: Varlotta, Levrero y el género policial”, revista *[sic]*, n° 3, Montevideo, 2011, pp. 43-50.

- _____ : “La trilogía luminosa de Mario Levrero”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 4/5, Montevideo, 2011, pp. 251-264.
- _____ : “Mario Levrero: las traiciones del soñante” en Jorge Ruffinelli (dir.): *Revista Nuevo Texto Crítico*, n° 16-17, Universidad de Stanford, 1995-96, pp. 19-34.
- Cosse, Rómulo: “Levrero: del relato breve a *La novela luminosa*”, en *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008.
- Cristal, Martín: “Los dos Levreros”, en <http://latempestad.com.mx/view/blog.php?id=104> (consulta realizada 15/12/14).
- De Castro, Joao Cezar: “Los muertos: ¿imposibilidad de la crítica literaria? Apuntes para una lectura ‘fisiológica’ de Mario Levrero”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp.): *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, Montevideo, Rebeca Linke, 2014, pp. 173-184.
- De Rosso, Ezequiel: “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, pp. 141-164.
- Domínguez, Carlos María: “Un escritor en los paraísos virtuales de la imaginación” [publicada originalmente en el semanario *Búsqueda*, Montevideo, 19/09/1996], en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 132-135.
- _____ : “Levrero para armar” en semanario *Brecha*, Montevideo, 12/05/89, pp. 22-23.
- _____ : “Y había que escribir o volverse loco” en revista *Crisis*, n° 60, Buenos Aires, 1988, pp. 45-48.
- Duizeide, Juan Bautista: “El que susurra en la oscuridad”, suplemento *Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 24/02/02, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-42-2002-02-25.html> (consulta realizada 29/01/15).
- Echeverría, Ignacio: “Levrero y los pájaros” (posfacio) en Pablo Silva Olazábal: *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 93-102.
- Enrique Estrázulas: “Los talleres del eterno rigor” [publicada originalmente en el diario *El día*, Montevideo, 26/03/77], en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 11-14.
- Ferreiro, Alejandro: “Preguntándole a quien hizo las preguntas”, *Lento*, n° 3, Montevideo, 2013, pp. 55-65.
- Ferrer Rey, Lorena: “(Re)descubriendo a Mario Levrero: unos cuentos fuera del canon”, en Miguel Soler y María Teresa Navarrete (eds.): *De lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Roma, Aracne, 2013, pp. 209-306.

- Filer, Malva E.: “Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero”, en: Derk W. Flitter, Trevor J. Dadson y Patricia Odber de Baubeta (eds.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Volumen VI. Estudios hispanoamericanos I, Madrid, Instituto Cervantes, 1995, pp. 182-190, citado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_027.pdf (consulta realizada 15/02/2010).
- Flores, Laura: “Mario Levrero y sus espacios libres” [Reseña], *Revista Iberoamericana*, nº 160-161, University of Iowa, 1992, pp. 1209-1212.
- Fuentes, Pablo: “El relato asimétrico” [publicado originalmente en *Sinergia*, nº 11, Buenos Aires, 1986, pp.49-55.], citado de la versión digital de la edición de Mario Levrero: *Espacios Libres*, Puntosur editores, Buenos Aires, 1987, pp. 155-161, en <https://es.scribd.com/doc/22828514/LEVRERO-MARIO-Espacios-Libres> (consulta realizada 03/01/15).
- Gandolfo, Elvio: “Prólogo” de *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, 1992, pp. 5-15.
- _____ : “La hipnosis del arte” [publicado originalmente en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 15/04/1979] en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 15-20.
- _____ : “El lugar, eje de una trilogía involuntaria” [publicada originalmente en *El péndulo*, nº 6, Buenos Aires, enero de 1982], en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 21-23.
- _____ : “Nota Pos-liminar”, en *París*, Buenos Aires, El Cid editor, 1979, p. 65, en <http://ateo-inteligente.com/Busateo/Biblioteca/L/L/Levrero,%20Mario%20-%20Paris.pdf> (consulta realizada 10/01/15).
- Gelles, Soledad: “Una lectura de ‘Los muertos’ de Mario Levrero”, en Jorge Ruffinelli (dir.): en Jorge Ruffinelli (dir.): *Nuevo Texto Crítico*, nº 16-17, Universidad de Stanford, 1995-96, pp. 73-80.
- Laddaga, Reinaldo: “Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, pp. 223-236.
- Mántaras Loedel, Graciela: “Mario Levrero: escribir para ser”, en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, nº 10, Montevideo, 2008, p. 95-103.
- Martínez, Luciana: “Mario Levrero, la ciencia y la literatura”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, pp. 165-190.
- _____ : “Mario Levrero: una lectura desde el problema del realismo”, ponencia incluida en las *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura española, latinoamericana y argentina, Mar del Plata*, 7, 8 y 9 de

noviembre de 2011, citado de <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/martinezl.htm> (consulta realizada 20/02/15).

- _____ : “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”, en Alberto Giordano (ed.): *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*, Rosario, 2010, pp. 33-57.
- Matus, Álvaro: “El laberinto de la personalidad. Entrevista a Mario Levrero (1940-2004)”, *Revista UDP*, n° 5, Santiago de Chile, julio 2007, pp. 95-98.
- Mondragón, Juan Carlos: “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, pp. 61-78.
- Montoro Martínez, Noelia: “La alquimia de la creación en Mario Levrero” en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, n° 10, Montevideo, 2006, p. 115-123.
- Núñez, Matías: “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 4/5, Montevideo, 2011, pp. 301-314.
- _____ : “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero. La literatura como performance”, en Carolina Bartalini (comp.): *Literatura y margen I: Mario Levrero*, Buenos Aires, Eduntref, 2015 (en prensa).
- Olivera, Jorge: “Una máquina deseante para construir la escritura: una lectura posible de *Desplazamientos* y *Ya que estamos*”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp.): *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, Montevideo, Rebeca Linke, 2014, pp. 115-131.
- _____ : “Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, Madrid, 2010, pp. 331-347.
- _____ : *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2008.
- Oreggioni, Alberto: *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* [Vol. L-Z. Entrada “Varlotta, Jorge”, a cargo de Milton Fornaro], Montevideo, Banda Oriental, 2001, pp. 288-290.
- Pereira, Luis: “Yo nunca he escrito nada que no haya vivido”, *La hora cultural*, Montevideo, 17/12/1988, pp. 4-5.
- Pérez, Martín: “Cada día escribe mejor”, suplemento *Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 11/03/12, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4601-2012-03-11.html> (consulta realizada 29/01/15).
- _____ : “Mario Levrero: *El discurso vacío*. El calígrafo de sí mismo”, suplemento *Radar (Página/12)*, Buenos Aires, 23/07/06, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2163-2006-07-23.html> (consulta realizada 15/12/14).

- Polleri, Felipe: “Me acuerdo”, prólogo a *Irrupciones*, Montevideo, Criatura Editora, 2013, pp. 7-12.
- Queireilhac, Soledad: “Los diarios luminosos”, *ADN Cultura (La Nación)*, Buenos Aires, 06/09/13, citado de <http://www.lanacion.com.ar/1617189-los-diarios-luminosos> (consulta realizada 02/03/15).
- Rama, Ángel: “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, en *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca, 1972, pp.220-245.
- Rivadeneira, Blas Gabriel: “París como escenario del crimen”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp.): *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, Montevideo, Rebeca Linke, 2014, pp. 28-43.
- Rocca, Pablo: “Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, pp. 79-113.
- _____: “Bibliografía”, en Mario Levrero: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, Montevideo, Arca, 1992.
- Ruffinelli, Jorge: “Mario Levrero, Alice Springs y la verdad sobre la imaginación”, en Jorge Ruffinelli (dir.): *Nuevo Texto Crítico*, n° 16-17, Universidad de Stanford, 1995-96, pp. 59-72.
- Saurio: “Espacios libres. Reportaje a Mario Levrero”, en http://www.laideafija.com.ar/larevista/especiales/levrero/LEVRERO_reportaje.html (consulta realizada 20/02/15).
- Silva, José Ignacio: “Un hombre solo”, Revista *Intemperie*, citado de <http://www.revistaintemperie.cl/2013/10/15/diario-de-un-canalla-burdeos-1972-mario-levrero/> (consulta realizada 12/0/12/14).
- Silva Olazábal, Pablo: “Insumos para la conquista de un territorio. Levrero y el inevitable hombre blanco”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp.): *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, Montevideo, Rebeca Linke, 2014, pp. 85-102.
- _____: “Levrero, el secreto mejor guardado”, en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 05/12/14, citado de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Levrero-secreto-mejor-guardado_0_1261673839.html (consulta realizada 10/03/15)
- Siscar, Cristina: “Las realidades ocultas” [publicado originalmente en *El péndulo*, n° 15, Buenos Aires, 1987], en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires, Mansalva, 2013, pp. 40-46.
- Verani, Hugo: “Conversación con Mario Levrero”, en Jorge Ruffinelli (dir.): *Nuevo Texto Crítico*, n° 16-17, Universidad de Stanford, 1995-96, pp. 7-17.
- _____: “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad”, *Hermes Criollo*, n° 10, Montevideo, 2006, pp. 125-132.

- _____: *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, 1996.
- Vergara, Pablo: “Querido ~~diario~~ lector. Escritura, forma, novela en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp.): *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, Montevideo, Rebeca Linke, 2014, pp. 164-172.
- Vicini, Ana: “No podemos fallar” [entrevista a Edgardo Lizosaín], en revista *Tónica*, 26/06/2013, citado de <http://revistatonica.com/2013/06/26/no-podemos-fallar/> (consulta realizada 20/02/15).
- Zambra, Alejandro: “Cuaderno, archivo, libro”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 83, Santiago, 2013, citado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/rt/prinFRIENDLY/26988/29340> (consulta realizada 10/05/14).

10.3. Sobre literatura uruguaya

- Achugar, Hugo: “¿*Comme il faut?* Sobre lo raro y sus múltiples puertas”, en Valentina Litvan y Javier Uriarte (eds.): *Cahiers de LI.RI.CO*, n° 5: *Raros uruguayos: nuevas miradas*, París, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2010, pp. 17-28.
- _____: *La balsa de la medusa*, Montevideo, Trilce, 1994.
- Aínsa, Fernando: *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1990)*, Montevideo, Trilce, 1996.
- _____: *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002.
- Alzugarat, Alfredo: *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2007.
- Barnabé, Jean-Philippe. “La invención de una fórmula. El yo novelesco de Felisberto Hernández”, Ana Inés Larre Borges (ed.): *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 4/5: *Escrituras del yo*, Montevideo, 2011, pp. 178-193.
- Blixen, Carina: “El perdón, un camino intrincado y oscuro”, *El País Cultural*, Montevideo, 21/02/15, en <http://www.elpais.com.uy/informacion/perdon-camino-disimil-intrincado-oscuro.html> (consulta realizada 21/02/15).
- _____: “Felisberto Hernández y una media ilusión”, Ana Inés Larre Borges (ed.). *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 4/5: *Escrituras del yo*, Montevideo, 2011, pp. 194-205.

- _____ : “Alicia Migdal: escribir en ‘un cuarto propio’, en el boletín *Papeles de Montevideo*, nº 2: *Aproximaciones a la literatura posterior a 1985*, Montevideo, Trilce, 1997, pp. 34-52.
- _____ : “Prólogo” en Álvaro J. Risso (ed.): *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología (1957-1995)*, Montevideo, Linardi y Risso, 1996.
- _____ : “Prólogo”, en *Extraños y extranjeros: Panorama de la fantasía uruguaya actual*, Montevideo, Arca, 1991.
- Brando, Oscar: “La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)”, en el boletín *Papeles de Montevideo*, nº 2: *Aproximaciones a la literatura posterior a 1985*, Montevideo, Trilce, 1997, pp. 10-33.
- Campodónico, Miguel Ángel: “Una posible generación y por lo menos dos corrientes”, en revista *Noticias*, 27 de febrero al 4 de marzo de 1980, Montevideo, p. 55.
- Cano, Virginia: “*Injuria* o la escatología erótica de los cuerpos”, revista *Gamma*, nº 49, Buenos Aires, 2012, pp. 348-350.
- Chiappara, Juan Pablo: *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2011.
- Cosse, Rómulo: *Fisión literaria: narrativa y proceso social*, Montevideo, Monte Sexto, 1989.
- De los Santos, Federico: “Escribir sobre el espejo”, Revista *El Boulevard*, Montevideo, 16/04/13, citado de <http://elboulevard.com.uy/informes/158-escribir-sobre-el-espejo.html> (consulta realizada 03/02/15).
- Dalmagro, María Cristina: *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2009.
- Escanlar, Gustavo: “Mis vidas como ex”, edición digital de *Malpensante*, nº 112, 2010, en <http://lamula.pe/barra/elmalpensante.com/4> (consulta realizada 15/07/2011).
- _____ : *Disco duro*, Montevideo, Fin de Siglo, 2008.
- _____ : *No es falta de cariño*, Montevideo, Aymara Editorial, 1997.
- Escanlar, Gustavo, Rosario González y Carlos Muñoz: “Arte en la lona. Un *cross* a la mandíbula”, en *Cuadernos de Marcha*, nº 31, Montevideo, 1998.
- Fernández, Juan Ignacio: “Papá”, *El País cultural*, Montevideo, 11/08/06, pp. 4-5.
- Hernández, Felisberto: “Diario del sinvergüenza” [Prólogo de Julio Cortázar. Selección y notas de José Pedro Díaz], en *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Maslíah, Leo: “Autorreportaje”, en <http://www.leomasliah.com/autorreportaje.htm> (consulta realizada 20/04/15).

- Mella, Daniel: “La muerte de un actor”, en *Lento*, nº 12, Montevideo, 2014, pp. 55-60.
- Moraña, Mabel: *Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, Editorial Monte Sexto, 1988.
- Núñez, Matías: “Gustavo Escanlar: de las revistas subterráneas a la autoficción digital”, ponencia presentada en las I Jornadas Internas de Investigación “Cuestiones críticas” de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 21 de julio de 2011.
- _____ : “Lanzadera sorda”, en *Brecha*, Montevideo, 22/01/2010, pp. 37-38.
- Paparamborda, Matías: *El luchador invisible*, Montevideo, Hum, 2007.
- Penco, Wilfredo: “Diez relatos, un epílogo, y el fantasma de una generación”, *Revista Noticias*, 27 de febrero al 4 de marzo de 1980, Montevideo, pp. 54-55.
- Piaggi, Mariceli: “A Mario”, en *El roble de Diego*, Montevideo, Artefato, 2006, pp. 107-109.
- Rama, Ángel: *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.
- Rivero, Patricia S.: “Encuentro con Mario”, en *Ánima: el encuentro de las almas*, Montevideo, Artefato, 2006, pp. 7-9.
- Sanchiz, Ramiro: “*Diaspar*, Roberto Bayeto, Víctor Raggio, Claudio Pastrana, Allan Cole y otros. A la décima potencia”, en <http://lecturassrasantes.blogspot.com.es/2014/01/diaspar-roberto-bayeto-victor-raggio.html> (consulta realizada 20/01/14).
- Sosa San Martín, Gabriela: *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano*, Montevideo, Estuario, 2014.
- Torres, Alicia: “Prólogo”, en Matías Núñez: *Yugoslavia*, Montevideo, Banda Oriental, 2014, pp. 5-9.
- Trigo, Abril: “Leo Maslíah: *Kamikaze* de la cultura popular uruguaya”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 30, Lima, 1989, pp. 105-116.

10.4. Sobre autoficción y escrituras del yo

- Alberca, Manuel: “En las fronteras de la autobiografía”, en *II Seminario: Escritura de literatura autobiográfica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pp. 53-75.
- _____ : “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en Hermosilla Álvarez M. A. y C. Fernández Prieto (eds.): *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad*

de *Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004, pp. 235-256.

_____ : “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, nº 7/8, Mendoza, 2005/2006, pp. 115-127.

_____ : *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Amícola, José: “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, *Memoria Académica*, vol. 12, La Plata, Universidad de la Plata, 2008, pp. 182-197.

_____ : *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

Arroyo, Susana: *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género* [tesis doctoral], Madrid, Universidad de Alcalá, 2011, citado de <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/16941> (consulta realizada 05/10/14).

Bolón, Alma: “Los años de Annie Ernaux: autobiografiando el mundo”, *H enciclopedia*, citado de <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Alma%20Bolon/Annie%20Ernaux.htm> (consulta realizada 29/08/14).

Bou, Enric: “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, nº 182-183, Madrid, 1996, pp. 123-135.

Casas, Ana (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012.

Catelli, Nora: *La era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

_____ : *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

Coetzee, John Maxwell: “Introducción”, en Robert Walser, *El ayudante*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2014, pp. 17-29.

Vincent Colonna: “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012, 85-122.

Crown, Sarah: “Is auto-fiction strictly a boys’ game?”, *The Guardian*, Estados Unidos, 2010, citado de <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/sep/24/auto-fiction> (consulta realizada 29/08/14).

De Man, Paul. *Escritos Críticos (1953-1978)*, Madrid, Visor, 1996.

De Toro, Alfonso. “‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo”, *Estudios Públicos*, nº 107, Santiago de Chile, 2007, pp. 213-307.

- Didier, Béatrice. “El diario ¿forma abierta?”, en *Revista de Occidente*, nº 182-183, Madrid, 1996, pp. 39-46.
- Dobrovsky, Serge: “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, pp. 46-64.
- _____ : *Fils*, París, Gallimard-Folio, 2001.
- Eakin, Paul John. *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Freixa Terradas, Pau: “Witold Gombrowicz, un precursor de las literaturas del yo”, *Ñ. Revisa de Cultura*, Buenos Aires, 08/08/14, citado de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Witold-Gombrowicz_0_1190281006.html (consulta realizada 10/01/15).
- Gasparini, Philippe: *Est-Il je? Roman auobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- _____ : *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- _____ : *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011.
- _____ : “El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, nº 13/14, Rosario, 2008, pp. 55-63.
- González Álvarez, José Manuel: *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peter Lang, 2009.
- Gracia, Jordi: “La novela sin enredo”, *El País*, Madrid, 13/03/2004, citado de http://elpais.com/diario/2004/03/13/babelia/1079139019_850215.html (consulta realizada 10/11/14).
- Gusdorf, Georges: *Les écritures du moi. Lignes de vie I*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.
- _____ : “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Anthropos*, nº 29: *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, 1991, pp. 9-17.
- Herrera, Mónica: “El entorno, la memoria y la identidad”, en <https://arielenlinea.files.wordpress.com/2010/07/14identidad.pdf> (consulta realizada 10/02/15).
- Hutcheon, Linda: *Narcissitic Narrative: The Metafictional Paradox*, Bristol, J. W. Arrowsmith Ltd., 1980.

- Jay, Paul: *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*, Madrid, Megazul, 1993.
- Lecarme, Jacques: “L’autofiction: un mauvais genre?”, en *Autofictions et cie*, RITM, Université de Paris X, 6, 1993, pp. 227-249.
- Lejeune, Philippe: “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Selección: Ángel G. Loureiro; Introducción: Paul John Eakin), Magazul-Endymion, Madrid, 1994.
- Loza Aguerrebere, Rubén: “El placer de leer”, consultado en <http://www.elpais.com.uy/opinion/placer-leer.html> (consulta realizada 26/08/14).
- Minardi, Adriana: “Lecturas de la clausura/cartografías de la libertad. Subjetividad y diseño del progreso en *Paralelo 35* de Carmen Laforet”, en María Carmen Porrúa (editora): *Sujetos a la literatura. Instancias de subjetivación en la literatura española contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, pp. 69-78.
- Miramontes, Ana M.: *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector* [tesis doctoral], Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2005, en http://d-scholarship.pitt.edu/6997/1/ETD_Miramontes.pdf (consulta realizada 19/02/15).
- Missana, Sergio: “25 años sin Thomas Bernhard. En los suburbios del infierno”, *El País Cultural*, 24/10/14, citado de <http://www.elpais.com.uy/cultural/suburbios-infierno-thomas-bernhard.html> (consulta realizada 04/11/14).
- Molloy, Sylvia: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Molero de la Iglesia, Alicia: “Figuras y significados de la autonovelación”, citado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> (consulta realizada 10/11/14).
- Montoya, Pablo: “Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario”, texto leído en la apertura del Coloquio “La sátira en América Latina” organizado por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, citado de <http://www.omnibus.com/n40/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln40/articulos/narrativa/fernando-vallejo-demoliciones-de-un-reaccionario.html> (consulta realizada 03/11/14).
- Moreno, María: “La internacional argentina”, suplemento *Radar (Página/12)*, 05/11/2006, citado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3366-2006-11-05.html> (consulta realizada 06/09/14).
- Ospina, William: “Vallejo”, diario *El Espectador*, Colombia, 06/09/14, citado de <http://www.elespectador.com/opinion/vallejo-columna-515132> (consulta realizada 03/11/14).
- Pauls, Alan: “Las banderas del célibe”, prólogo de *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El ateneo, 1996.

- _____ : “El fondo de mis fondos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, n° 13/14, Rosario, 2008, pp. 47-54.
- Pereda, Rosa María: “Francisco Umbral: ‘Entre la crónica del presente y la memoria del pasado estoy yo’”, *El País*, Madrid, 25/05/1982, citado de http://elpais.com/diario/1982/03/25/cultura/385858801_850215.html (consulta realizada 31/05/15).
- Plaza, José María: “El acontecimiento. Estremecedor relato sobre un aborto”, *El Mundo*, 19/06/2001, citado de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/06/19/anticuario/992886702.html> (consulta realizada 29/08/14).
- Pozuelo Yvancos, José María: *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- _____ : “Autobiografía: del tropo al acto del lenguaje”, en Hermosilla Álvarez M. A. y C. Fernández Prieto (eds.): *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004, pp. 173-182.
- Rigioni, Mirtha Laura: “La exclusión y la guerra en relatos de Goytisolo, Muñoz Molina y Semprún” en María Carmen Porrúa (editora): *Sujetos a la literatura. Instancias de subjetivación en la literatura española contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008, pp. 91-108.
- Rodríguez Fischer, Ana: “Prólogo”, Rosa Chacel: *Obra completa*. [Vol. IX. Diarios. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra (eds.)], Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004, pp. 7- 13.
- Sarlo, Beatriz: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Sibila, Paula: *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

10.5. Bibliografía general

- Acosta Gómez, Luis A.: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- Achugar, Hugo y John Beverley (comp.): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima-Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992.

- Aínsa, Fernando: *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, 2006.
- Aira, César: *Cómo me hice monja. La prueba. El llanto*, Barcelona, Mondadori, 1998.
- Alazraki, Jaime: *En busca del Unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.
- Althusser, Louis: *Aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, Nueva visión, 1974.
- Anderson, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Anzaldúa, Gloria: *Borderlands. La frontera. The new Mestiza* [1988], San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.
- Audi, Robert (ed.): *Diccionario de Filosofía*, Akal, Madrid, 2004.
- Austin, J. L.: *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* [1º ed. *How to Do Things with Words*, 1962, de las conferencias dictadas en 1955], Barcelona, Paidós, 1982, citado de: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf> (consulta realizada 25/03/14).
- Babbha, Homi: *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge 1994.
- Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*, Buenos Aires-México DF, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- _____ : *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires-México, Paidós, 2009.
- _____ : *Mitologías*, México DF, Siglo XXI, 1999.
- _____ : *Barthes, par lui même*, París, Seuil, 1975.
- Baudouin, Charles: *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1946.
- Baudrillard, Jean: *La ilusión vital*, Madrid, Siglo XXI, 2010.
- Becerra, Eduardo: “Introducción”, en Salvador Elizondo: *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Cátedra, 2000, pp. 9-80.
- Bell Lemus, Gustavo: “Cosme o una introducción al siglo XX de Barranquilla”, *Revista Huellas*, nº 4, Barranquilla, 1981, pp. 26-29.
- Bellatin, Mario: *Lecciones para una liebre muerta*, Madrid, Anagrama, 2005.

- Black, Stephen A.: “The claw of the sea-puss: James Thurber’s sense of experience”, en *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, n° 3, Wisconsin, 1964, pp. 222-236.
- Bonito Oliva, Achille: *El arte hacia el 2000*, Madrid, Akal, 1992.
- Bourdieu, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002.
- Bubobna, Tatiana: “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)”, en Iris María Zavala (coord.), *Bajtín y sus apócrifos*, Barcelona-San Juan de Puerto Rico, Anthropos-Universidad de Puerto Rico, 1996.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [1990], Barcelona, Paidós, 2007.
- Calinescu, Matei: “*Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*”, Madrid, Tecnos-Alianza Editorial, 1991.
- Caprio Fernando: “Noches de Hungría” [tango], Buenos Aires, 1942, citado de <http://www.sonletras.com/julio-jaramillo/noches-de-hungria> (consulta realizada 20/04/15).
- Carrillo Martín, Francisco: “La literatura como performance: Mario Bellatin y Severo Sarduy”, *Revista Hispanoamérica*, n° 115, Maryland, 2010, pp. 37-47.
- Casanova, Pascale: *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier: *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2004.
- Chacel, Rosa: *Obra completa*. [Vol. IX. Diarios. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra (eds.)], Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004.
- Chávez, Ricardo, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi: “Manifiesto Crack”, revista *Lateral*, n° 70, Barcelona, 2000, citado <https://es.scribd.com/doc/64919561/Manifiesto-Crack> (consulta realizada 08/03/15).
- Chénétier, Marc: *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*, Madrid, Visor, 1997.
- Courtés J. y Greimas, J. A.: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París, Hachette, 1979.
- Da Cruz, Pedro: “La artista Paula Delgado y otra mirada sobre el cuerpo. ‘Cómo sos tan lindo’ se exhibe en el nuevo EAC”, *El País*, Montevideo, 17/07/2010, citado de <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/09/18/la-artista-paula-delgado-y-otra-mirada-sobre-el-cuerpo-como-sos-tan-lindo-se-exhibe-en-el-nuevo-eac/> (consulta realizada 12/02/15).

- De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano. Las artes del hacer I*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000.
- De Jesús, Santa Teresa: *Las moradas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, citado de la *Revista observaciones filosóficas*, Madrid, p. 5, consultado en <http://www.observacionesfilosoficas.net/sociedadespectaculo.htm> (consulta realizada 20/01/13).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2002.
- Di Maggio, Nelson.: “Mario D’Angelo, el cuerpo como metáfora”, *La Red 21*, 31/10/2005, <http://www.lr21.com.uy/cultura/193237-mario-d%C2%B4angelo-el-cuerpo-como-metafora> (consulta realizada 06/03/12).
- Dizeo, Enrique: “Que se vayan” [tango], Buenos Aires, 1929, citado de <http://www.todotango.com/english/music/song/938/Que-se-vayan/> (consulta realizada 28/04/15).
- Doležel, Lubomir. “Mimesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Eagleton, Terry: *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.
- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990.
- _____ : *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Eco, Umberto y T. Sebeok (eds.): *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona, Lumen, 1989.
- Edel, León: *Vidas ajenas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Ernaux, Annie: *La vergüenza*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Even-Zohar, Itamar. *Teoría de los polisistemas*, Tel Aviv, Ediciones de la Universidad de Tel Aviv (e-book), 2007-2011, consultado en http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf (consulta realizada 03/01/13).
- Enzensberger, Hans Magnus: “Las aporías de la vanguardia”, revista *Sur*, n° 285, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1963, pp. 1-23.
- Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Fernández Porta, Eloy: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice 2007.
- Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía* [Tomo I], Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

- Ferré, Juan Francisco: “La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación”, en Juan Francisco Ferré y Julio Ortega (selec. y pról.): *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007, pp. 7-21.
- Fish, Stanley: *Is there a text in class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- Fló, Juan y Peluffo Linari, Gabriel: *Los sentidos encontrados*, Montevideo, Ediciones de Brecha, 2007.
- Foster, Hal: *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- _____ : *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001.
- _____ : *Hermenéutica del sujeto*, Madrid, La Piqueta-Endymion, 1994.
- _____ : *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992.
- _____ : *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Franklin, Bob et. alia: *Key Concepts in Journalism Studies*, Londres, Sage Publications, 2005.
- Freud, Sigmund: “El chiste y su relación con el inconsciente”, en Sigmund Freud: *Obras completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 1029-1167.
- _____ : “Psicopatología de la vida cotidiana”, en Sigmund Freud: *Obras completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. pp. 755-931.
- Frye, Northrop: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Fuentes Rodríguez, Catalina: *Lingüística pragmática y Análisis del discurso*, Madrid, Arco, 2000.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.): “Prólogo”, en *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona, Mondadori, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- García Landa, José Ángel: *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, citado de http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/ard/3.3.Discurso.html (consulta realizada 02/01/15).
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____ : *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

- _____: *Paratexts. Thersholds of Interpretation* [1987]. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- _____: *Metalepsis*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2006.
- Golden, Kenneth L.: *Science Fiction, Myth, and Jungian Psychology*, New York, The Edwin Mellen Press, 1995.
- González, Juan Carlos y Anita Gramigna: “El antropólogo como aprendiz. A propósito de Carlos Castaneda y Las enseñanzas de don Juan, cuarenta años después”, *Gazeta de Antropología*, nº 25, 06/06/2009, en http://www.ugr.es/~pwlac/G25_28JuanCarlos_Gonzalez-Anita_Gramigna.html (consulta realizada 09/03/15).
- González Boixo, José (ed.): “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”, *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid-Frankfurt-México DF, Vervuet, 2009, pp. 7-23.
- González Rodríguez, Luisa María: “La subversión del género policíaco en *The enigma* de John Fowles” en *Babel A.F.I.A.L.*, nº 17, Vigo, 2008, pp. 59-75.
- Grice, Herbert Paul: “Lógica y conversación”, en Luis Migue Valdés Villanueva (ed.): *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 511-530.
- Grishakova, Marina; Marie Laure Ryan (comp.): *Intermediality and Storytelling*, Berlin-New York, Walter de Gruyter GmbH & CO. KG, 2010.
- Gutiérrez Girardot, Rafael: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador: *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Literature and Culture*, Christchurch, Cybereditions, 2001.
- Hutcheon, Linda: “Beginning to Theorize Posmodernism”, en Joseph Natoli y Linda Hutcheon (eds.): *A Postmodern Reader*, Nueva York, State University of New York, 1993, pp. 243-272.
- Ingarden, Roman: *La obra de arte literaria*, México DF, Taurus, 1998.
- Iser, Wolfgang: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- Jackobson, Roman. “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 395.
- Jalón, Mauricio: Reseña de "Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar" de J. M. Coetzee, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XXVII, nº 100, 2007, pp. 531-534, consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265019653031> (consulta realizada 25/08/14).

- Jameson, Fredrich: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Jitrik, Noé: “Prólogo”, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, UBA, 1997, consultado en http://www.robertexto.com/archivo19/atipicos_intro.htm#Pr%C3%B3logo (consulta realizada 12/01/15).
- Jodorowsky, Alejandro: *Psicomagia*, Madrid, Siruela, 2004.
- Jung, Carl Gustav: *La interpretación de la naturaleza y de la psique*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1994.
- _____ : *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.
- _____ : *El yo y el Inconsciente*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1950.
- Kristeva Julia. *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.
- Laddaga, Reinaldo: *Estética del laboratorio. Estrategia de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- _____ : *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Laing, Ronald David: *El cuestionamiento de la familia*. Barcelona-Buenos Aires-México DF, Paidós, 1986.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1986.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”, consultado en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (consulta realizada 20/01/13).
- Lyotard, Francois. *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Mandelbrot, Benoít: *The Fractal Geometry of Nature*, New York, W. H. Freeman & Company, 1983.
- Mancuso, Hugo R.: *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Manrique, Jorge: *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Manzoni, Celina: “Introducción”, en *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*, Jaén, Alcalá Grupo Editorial, 2009, pp. 7-22.
- Marías, Javier: *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Marías, Julián: *El método histórico de las generaciones*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1949.
- Martín Cerezo, Iván: *Poética del relato policial (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

- Martín Juan Pastor y Ovejero Bernal, Anastasio: “Michel Foucault, un ejemplo de Pensamiento Postmoderno”, *A Parte Rei: Revista de filosofía*, nº 46, 2006, citado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/pastor46.pdf> (consulta realizada 03/03/14).
- Martínez, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Mejía Rivera, Orlando: *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*, Manizales, Universidad de Caldas-Centro Editorial, 2002.
- Mignolo, Walter: *Historias locales/Diseños globales*, Madrid, Akal, 2003.
- Moog Grünewald, María. “Investigación de las influencias de la recepción”, en Manfred Smeling: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984.
- Mora, Gabriela: “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)”, *Revista Chilena de Literatura*, nº 42, Santiago de Chile, 1993, pp. 131-137.
- Moreno, Fernando Ángel: *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions, 2010.
- Morris, Brian: *Religión y antropología: una introducción crítica*, Madrid, Akal, 2004.
- Mukarovsky, Jan: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Núñez, Matías: “La vida como obra de arte: la concepción modernista del artista en la obra de Manuel Díaz Rodríguez”, *Revista de Investigaciones Literarias*, nº 16, Caracas, 2008, pp. 21-33.
- Olivera Manzzini, María José: “Dr. House: el héroe infame del biopoder”, en *Prohibido Pensar. Revista de ensayos*, nº4: *Cuidar/Curar*, Montevideo, 2014, pp. 126-127.
- Ortega, Julio: “El hombre que ríe”, *El país*, Madrid, 08/01/2008, citado de http://elpais.com/diario/2005/01/08/babelia/1105144752_850215.html (consulta realizada 08/11/14).
- Ortega y Gasset, José: *El tema de nuestro tiempo* [1938], Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Palti, Elías José: “Metahistoria de Hayden White y las aporías del ‘giro lingüístico’”, revista *Isegoría*, nº 13, Madrid, 1996, pp. 194-203.
- Pastor, Daniel: “Introducción”, en William Burroughs: *El lugar de los caminos muertos*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 9-50.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Pessoa, Fernando: *Libro del desasosiego*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- Pratt, Marie Louis: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Londres, Indian University Press, 1977.

- Rama, Ángel: *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975.
- Rainov, Bogomil: *La novela negra*, La Habana, Arte y Literatura, 1978.
- Reyes, Graciela: *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- Rorty, Richard: “Relativismo: El encontrar y el hacer” en J. Palti: *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Ruiz, Laura: *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.
- Ruprecht, Louis A.: “The mystic in the ryde: J. D. Salinger’s religious fiction”, Religion Dispatches, University of Southern California, 08/03/2010, citado de <http://religiondispatches.org/the-mystic-in-the-rye-jd-salingers-religious-fiction/> (consulta realizada 10/01/15).
- Salinger, Margaret A.: *El guardián de los sueños*, Madrid, Editorial Debate, 2002.
- Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Sebald, W. G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- Semprún, Jorge: *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Silva, Pilar: *El Bosco y la pintura flamenca del siglo xv*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2011.
- Sontag, Susan: “W. G. Sebald: el viajero y su lamento”, citado de <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsontags1.html> (consulta realizada 26/08/14).
- Spivak, Gayatri Chakravorty: “Can the Subaltern Speak?” en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois, University of Illinois Press, 1988.
- Todorov, Tzvetan: *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998.
- _____ : “Tipología de la novela policial” [en *Poétique de la Prose*. París, Seuil, 1971, pp. 55-65] Citado de la traducción de Silvia Hopenhayn en edición en https://www.academia.edu/8749676/Tipologia_de_la_novela_policial_-_Tzvetan_Todorov (consulta realizada 20/02/2015).
- Tornero, Angélica: “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser”, en *Anuario de Letras Modernas*, volumen 13, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 159-172.
- Torres Sánchez, María Ángeles: *Estudio pragmático del humor verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999.

- Trabado, José Manuel: *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Ediciones de la Universidad de León, 2002.
- Trouillot, Michel-Rolph: *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.
- Van Dijk, Teun A.: *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Vattimo, Gianni: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Vinca Masini, Lara: “Los artistas del siglo XX”, en Giulio Argan: *Arte moderno*, Madrid, Akal, 1992, pp. 603-630.
- White, Hayden: *Metahistory*, Maryland, The John Hopkins University Press, 1973.
- Zecca, Emiliano: “El fotógrafo, la mujer y el cáncer”, *Portal 180*, 23/01/2011, http://www.180.com.uy/articulo/16545_El-fotografo-la-mujer-y-el-cancer (consulta realizada 06/03/2012).

Anexo I. “El llanero solitario”¹¹⁶³

En la siguiente historieta escrita y dibujada por Mario Levrero (firmada como Jorge Varlotta) vemos algunos breves ejemplos de la utilización de los cambios en el diseño del significante como forma de hacer ingresar nuevos significados que aportan información sobre el modo en que se realiza la expresión. En este sentido, los gritos son representados con mayúsculas (“¡ARRE, PLATA!”; “ADÁÁAAN!”) o se pasa a la letra cursiva para representar la autoridad con que la serpiente realiza su promesa a Eva: “No morirás!”. Este uso de la dimensión visual del texto escrito para connotar nuevos significados —típico de la historieta— queda representado por el duelo entre el payador griego y el egipcio, donde el alfabeto griego es respondido a través de jeroglíficos (suscitando nada menos que la contingencia entre el folklore gauchesco y los hitos fundacionales de la civilización en el Mediterráneo). El desenlace humorístico resulta así del contraste entre el extrañamiento que producen esos signos incomprensibles (que sugieren los cambios idiomáticos) y el absoluta entendimiento que manifiesta el personaje de la serpiente (que instala la inesperada “normalización” de toda la situación). Al igual que en estos casos, en *El discurso vacío*, la materialidad de la escritura —la variaciones visuales del significante pero también su continuidad o su interrupción— aporta nuevos significados que el lector debe interpretar pragmáticamente.

¹¹⁶³ Jorge Varlotta (Mario Levrero): “Almas en subasta” (*El llanero solitario*) en *Tinta*, n° 1, Rosario, abril 1977, pp. 2-3.

TINTA Presenta

ALMAS EN SUBASTA

Jorge Varlotta

Con la participación
estelar de:

El Llanero Solitario

Drusilla Penny

Eva

Jesse James



MMA
QUIERO CASARME
CON EL
LLANERO
SOLITARIO!



NO, LUCHA!
POR, QUI
JUNT
Y
ES
FEC
PARA
LO
ABO.



ADIOS,
LLANERO
SOLITARIO!



¡ARRE,
PLATA!



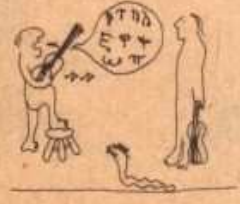
¡ARRE,
PLATA!



TERCERA VEZ
EN LA LEMANA
QUE ME DIO
LA TRONPA



PARECE QUE
HAY PAYADA
ENTRE TAMBO EL GRIEGO
Y LINQUE EL EMPERO



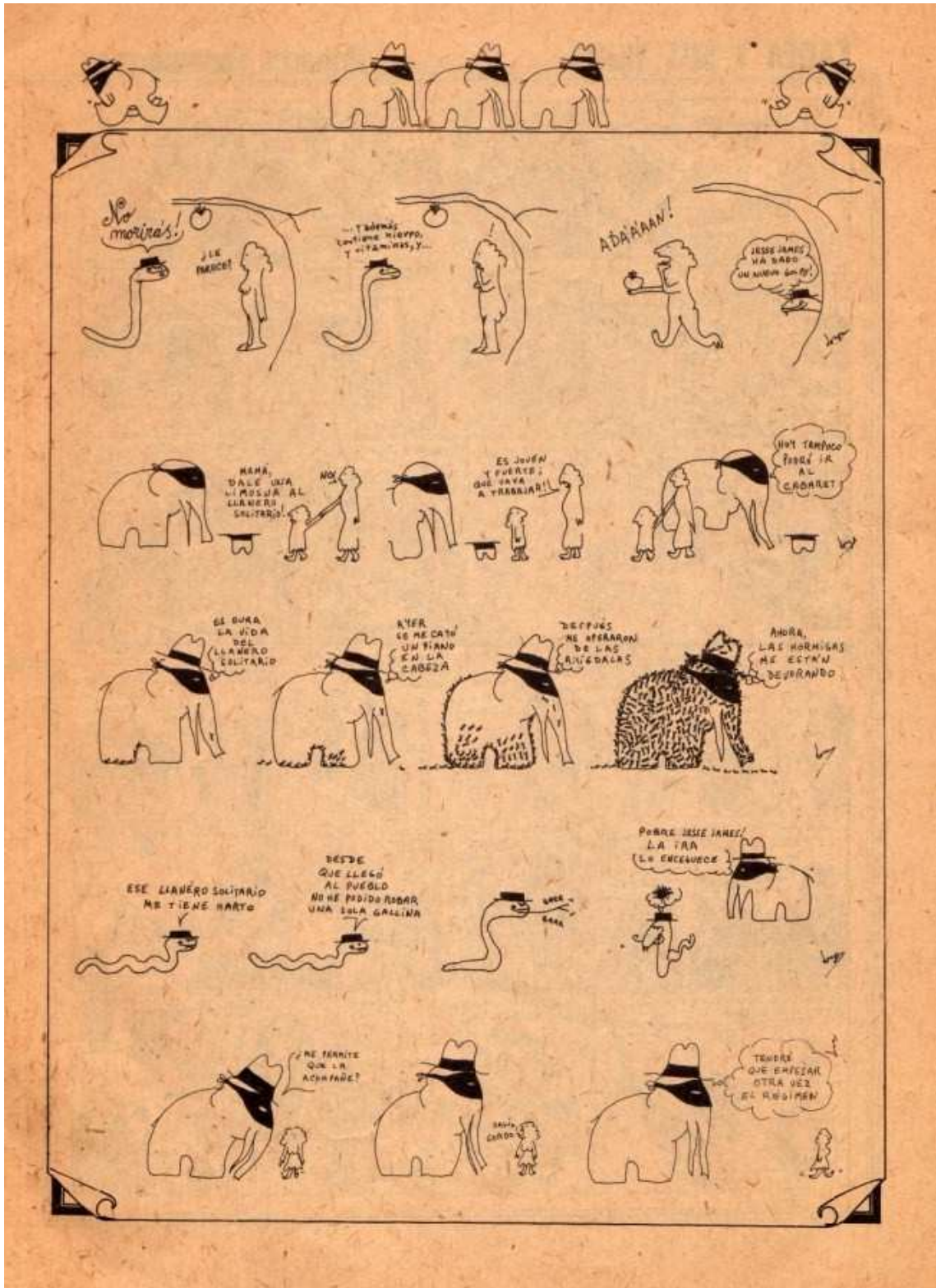
¡TUD
EY
W T



¡TUD
EY
W T



¡RETRUCE BIEN
EL CAUCO.



Anexo II. Clasificación de fenómenos según el *Manual de parapsicología*.

FENÓMENOS EXTRANORMALES			
SUBJETIVOS	OBJETIVOS	MIXTOS	
HIPERESTESIA DIRECTA	TELERGÍA	RADIESTESIA	
PERCEPCIÓN DERMO-ÓPTICA	ECTOPLASMA	PSICOGRAFÍA O PSICOFONÍA	
TRASPOSICIÓN DE LOS SENTIDOS	TIPTOLOGÍA (TELERGÍA INVISIBLE)	XENOGLOSIA	
CORRELACIÓN PSICOSOMÁTICA	FOTOGÉNESIS	SOMATIZACIÓN	
ACCIÓN HIPERESTÉSICA DE TELERGÍA	TERMOGÉNESIS	TIPTOLOGÍA (GOLPETEOS)	
CUMBERLANDISMO	MOMIFICACIÓN		
CUMBERLANDISMO SIN CONTACTO	TELECINESIS		
HIPERACUSIA	ECTOPLASMIA		
HIPERESTESIA INDIRECTA DEL PENSAMIENTO	ECTOCOLOPLASMIA		
HIPERESTESIA SOBRE EL INCONSCIENTE EXCITADO	FANTASMOGÉNESIS		
	TRANSFIGURACIÓN		
	HILOCLASTIA		
	MATERIALIZACIÓN		
FENÓMENOS PARANORMALES			
PERCEPCIÓN EXTRASENSORIAL MÁS ALLÁ DE LÍMITES DE ESPACIO Y TIEMPO			
PSI-GAMMA CONOCIMIENTO		PSI-KAPPA MOVIMIENTO	
SUBJETIVAS	MONICIÓN	PSICOCINESIS (TELE-KINESIS)	
	CLARIVIDENCIA (VER UN CUADRO FÍSICO)		
	TELEPATÍA (VER UN ACTO PSÍQUICO)		
	LECTURA DEL PENSAMIENTO		
	TRANSMISIÓN DEL PENSAMIENTO		
	TELEPATÍA EN "L"		
	TELEPATÍA SOBRE INCONSCIENTE E.		
	SUGESTIÓN TELEPÁTICA		
	HIPNOSIS TELEPÁTICA		
SUBJETIVAS-OBJETIVAS	SOMATIZACIÓN Y SUGESTIÓN TELEPÁTICAS		

Anexo III. Por las moradas oníricas

Date: Tue, 4 Feb 1997 13:44:29 -0300 (SAT)
Subject: Gabriela, como estas????

Hermanita, que pesadilla! Se ve que estuve toda la noche tratando de comunicarme. Soñe que te habian secuestrado unos tipo horribles, y yo investigaba sin resultado. Incluso entre en la casa de uno de ellos, mientras el dormia, pero se despertó y no pude revisar todo. El tipo tenia marcas de arañazos en el cuello, sobre las que se habia pasado tinte de yodo. Despues trate de convencer a uno de sus ayudantes, un tipo tan desagradable como el principal, mientras bajabamos en el ascensor, pero tampoco conseguia nada. (Finalmente caminaba y caminaba por caminos desiertos, en los que solo habia palmeras y palmeras. Pasaban autos, pero era como si pertenecieran a otra dimension; a los efectos de mi ~~situacion,~~ yo estaba solo. Y caminaba y caminaba. Sabia que tenia que encontrar algo parecido a un CONVENTO (una construccion de ladrillos, antigua) y cuando finalmente la encontraba, el lugar habia sido atacado y habia gente herida).Ufffff!

Ahora vine directamente a la computadora y quise ver si habia algun mensaje, pero adinet no da seniales tampoco. Calculo que este es otro de esos dias dificiles. Ufffff!

(Yo le decia a ese ayudante que tenian que soltarte, que yo te queria mucho, que eras muy importante para mi).

(Se ve que estuve tratando de negociar con esos virus).

En fin.
Hago girar mis pulgares.

C.G.

At 12:50 AM 25/02/97 -0300, you wrote:

Para Levrero lo que ocurre en los sueños es tan real como los cotidianos avatares por los que el individuo debe atravesar durante la vigilia provisto del esquema consciente de explicaciones del mundo (incluso, hasta más “real”, si se toma en cuenta su concepción de lo “real” como aquello a lo que el sujeto se acerca desde la intimidad más genuina). Un ejemplo de la utilización de los contenidos oníricos como “material argumental” de sus ficciones puede ser presentado rápidamente si comparamos este correo del 4 de febrero de 1997 que Levrero le envió a Gabriela Onetto (1963) (el personaje de Ginebra en *La novela luminosa*) con la irrupción titulada “El secuestro de Ginebra”.

Si tomamos en cuenta el comienzo de la acción *in media res* de la irrupción “El secuestro de Ginebra”, las coordenadas argumentales y de trama responden a las que Levrero describe en el correo, pero no solo por la similitud temática ni por el ordenamiento cronológico de los eventos sino porque el ingreso abrupto en la situación de conflicto instala al lector en la incómoda sensación de malestar que aqueja al protagonista, en el espacio súbitamente ominoso de las pesadillas:

Mi amiga Ginebra había sido secuestrada por unos maleantes, o al menos yo lo sospechaba de un modo tal que prácticamente era una certeza. Los maleantes eran por lo menos dos; si formaban parte de una organización mayor, cosa que era posible, yo lo ignoraba. Uno era claramente el jefe, un sujeto muy desagradable tanto por su aspecto como por sus maneras. El otro era mucho más corpulento y vestía siempre con ropas oscuras, y su apariencia era amenazadora; sin embargo, el más peligroso era el jefe; con el otro yo podría tal vez encontrar alguna remota fórmula de negociación, pero el jefe parecía por completo inaccesible. Mi angustia por el destino de Ginebra iba creciendo a cada momento, y me paseaba nerviosamente por las cercanías de la casa del jefe, donde sospechaba que la tenían prisionera.¹¹⁶⁴

¹¹⁶⁴ Mario Levrero: *Irrupciones... op. cit.* p. 210.

Asimismo, la paulatina descripción del espacio de la pesadilla responde al angustiante proceso de descubrimiento e identificación del lugar donde está secuestrada Ginebra: un convento.

Se trataba de la sede de una comunidad religiosa, algo así como un convento, y yo sabía que tenía paredes de ladrillos y era muy antigua. En ese lugar encontraría gente dispuesta a ayudarme; y para llegar allí no podía hacer otra cosa que caminar y caminar, siguiendo el rumbo que me fijaba el cantero. Carecía de referencias objetivas; sólo tenía la convicción de que el convento estaba en esa zona, pero nada más que porque la zona donde estaba el convento tenía, según me habían dicho, ciertas características similares, como las palmeras y el piso de tierra y el pasto, y las escasas edificaciones.¹¹⁶⁵

Precisamente, los detalles conocidos y buscados (la antigua pared de ladrillos) se funden con la ominosa sensación de seguir avanzando hacia algo ante lo cual el protagonista se sabe impotente. Nada más pesadillesco —y típico del cine de horror— que el sentimiento “extrañamente familiar” de dirigirse al encuentro con un desastre para el cual uno será incapaz de encontrar solución:

Al fin vi a lo lejos una pared muy grande, antigua, de ladrillos, y reconocí el convento con todos los detalles que me habían dado; pero al mismo tiempo, a medida que me acercaba, tal vez por algo que se sentía en el aire, algo intangible pero convincente —como por ejemplo un silencio demasiado profundo, anormal—, yo iba adquiriendo la certidumbre de que había habido una lucha, que toda la gente del convento había sido herida o muerta; supe que muchos estaban muertos, casi todos los que habían vivido allí, y que al llegar habría de encontrarme con dos o tres heridos, muy malheridos, y tendría que ocuparme de ellos, aunque poco o nada sería lo que yo pudiera hacer, ya que las heridas eran muy profundas y ellos habían perdido y seguían perdiendo mucha sangre.¹¹⁶⁶

El sentido de toda esta información “inconsciente” puesta al servicio de una narración puede ser rastreado a partir de las ideas de Levrero en torno a las posibilidades de comunicación que surgen en los sueños: “Se ve que estuve toda la noche tratando de comunicarme”. En este sentido, la idea de levantarse a chequear su buzón de correo electrónico con la expectativa de encontrar una respuesta a ese

¹¹⁶⁵ *Ibíd.* p. 215.

¹¹⁶⁶ *Ibíd.* p. 216.

“mensaje onírico” no es más que la demostración de la naturalidad con que Levrero asumía estas formas de comunicación: “Ahora vine directo a la computadora y quise ver si había algún [sic] mensaje, pero adinet no da señales [sic] tampoco”. El significado del sueño, por tanto, es abordado por Levrero a partir del repertorio simbólico a través del cual su Inconsciente manifestaba su preocupación —y la angustiante sensación de impotencia— por la enfermedad de su amiga (según Gabriela Onetto, una empeñada gripe): “(Yo le decía [sic] a ese ayudante que tenía [sic] que soltarte, que yo te quería [sic] mucho, que eras muy importante mi [sic]). (Se ve que estuve tratando de negociar con esos virus)”.

Esta difundida idea de Levrero en torno a las posibilidades de comunicación a través de los sueños, que ingresa en *La novela luminosa* lentamente hasta desplegarse con absoluta naturalidad, ha servido de inspiración para los homenajes que se le han realizado en forma póstuma. En este sentido, en la conmemoración de los diez años de la muerte de Levrero, un colectivo asociado a sus talleres realizó una actividad organizada por la escritora Gabriela Onetto en la que se leyeron textos cuya consigna era la siguiente:

LEVRERO EN EL PAÍS DE LOS SUEÑOS

Este 30 de agosto se cumplen 10 años de la desaparición de Mario Levrero. Hay, sin embargo, un Levrero que no se dio por enterado de su muerte física, y es el que siguió apareciendo en los sueños de mucha gente durante esta década. Como si continuara transitando por una biografía paralela y probablemente inmortal. Para celebrar lo que significó conocerlo (como maestro, afecto y/o escritor, según el caso), comenzamos esta "novela onírica colectiva" con sus aventuras en el país de los sueños. Mario tenía una condición fuertemente arquetípica que lo hacía aparecer con frecuencia en las involuntarias obras nocturnas del inconsciente ajeno, y además le encantaba tener reporte de ello; para él, los sueños eran tan importantes como el aire que respiraba. Creo que este experimento le hubiera interesado, incluso por la curiosidad de ver sus apariciones en las psiquis ajenas. En este proyecto, queremos juntar todos los sueños que sus autores quieran compartir en los que Levrero haya aparecido; las únicas condiciones es que sean auténticos (no ficciones de apariencia onírica) y que hayan sido soñados luego de su muerte (no con anterioridad). Haberlo conocido personalmente o no es irrelevante: más allá de otras consideraciones, el valor del sueño como tal es el

mismo. Se pueden mandar varios, si se tienen: no hay "cuotas por autor" o camarillas, todos interesan y se consideran episodios del mismo personaje protagónico.¹¹⁶⁷

La recepción productiva, esa forma de intertextualidad que surge de la lectura de una obra que mueve a escribir a partir de ella, a continuarla, encuentra una de sus manifestaciones más desafortunadas en esta “biografía paralela y probablemente inmortal” propuesta desde el homenaje —porque es poco decir que es una lectura que reacciona pragmáticamente a la performance de la literatura levrieriana—. Y las prerrogativas de la propuesta, que se alinean con la espectacularización de la figura de autor que despliega su obra autoficcional, responden al esquema a través del cual las artes contemporáneas funden arte y praxis vital, artificio y verdad. Porque esta “novela onírica colectiva” tiene como condición esa autenticidad incontrastable propia de la autoficción, la de las verdades íntimas: “las únicas condiciones es que sean [sueños] auténticos (no ficciones de apariencia onírica) y que hayan sido soñados luego de su muerte (no con anterioridad)”. La condición de precisión temporal de la convocatoria —“que hayan sido soñados luego de su muerte”— no hace más que enfatizar, a través de su intención de erigirse como “biografía postmortem” (y no debe pasar desapercibido el alcance de este oxímoron), otra de las convicciones levrierianas: la posibilidad de trascender a la muerte a través del arte. No de otra cosa se trata, por ejemplo, la idea que recorre *El alma de Gardel*, que supone que aquellos que escuchan la música de Carlos Gardel y se emocionan y la sienten agitar su alma retienen en la tierra al alma del cantante (y solo para ofrecer una caprichosa coincidencia más, Levriero firmaba sus correos a Gabriela Onetto con las iniciales C. G.). No de otra cosa se trata el pasaje de *La novela luminosa* que refiere a una conversación con Chl sobre Thomas Bernhard: “Ojalá después que yo me muera, alguna vez dos personas como nosotros se encuentren en algún boliche del

¹¹⁶⁷ El texto completo de esta convocatoria así como los textos que registran los sueños pueden consultarse en el sitio: <https://adioslevriero.wordpress.com/> (consulta realizada 27/11/14).

mundo y hablen de mí de esa forma'. Esa manera de sobrevivirse en el arte. Parecía como que Bernhard estaba ahí, sentado a la mesa con nosotros [...]".¹¹⁶⁸

Por tanto, a partir de la importancia que daba Levrero al mundo onírico a la hora de dialogar con su universo inconsciente, y de la recurrencia en su literatura de ciertas estrategias narrativas basadas en la reconstrucción de escenas vinculadas a los sueños, la lectura productiva que implica este tipo de actividades no solo extiende el diálogo intertextual a un fenómeno de diálogo pragmático (algunas personas soñadas por Levrero, y que aparecen como personajes de sus textos autoficcionales, hacen ahora de Levrero un personaje de sus propias narraciones autoficcionales, de sus diarios oníricos) sino que supone una espectacularización de su literatura y su visión del mundo y el sujeto. Es decir, sus ejercicios de performance literaria y exploración del inconsciente son respondidos a través de estrategias similares; su comprensión parapsicológica de los fenómenos de percepción o de las implicancias psicoanalíticas relacionadas con el arte, a su vez, suscitan textos que rondan el universo onírico. Sin pretender hacer coincidir la autofiguración del yo de la obra levreriana con la imagen de su figura de autor que construye este tipo de actividades, resulta interesante constatar las semejanzas y diferencias, cuánto de cliché tienen las lecturas mitificadoras y qué tanto sustento encuentran en una obra que, sobre todas las cosas, asume un carácter espiritual para la comunicación literaria. Y que, en términos de una "pragmática metafísica", recibe su consecuente respuesta espiritual.

Pero la figura de autor que construyó Levrero lo alcanzó en vida y terminó por imponerse definitivamente a Jorge Varlotta. Un maestro generacional —que no sin malicia algunos prefieren denominar "gurú"— que era visto y leído desde la imagen del artista que debe lidiar a través del arte con los profundos asuntos del alma humana. Por

¹¹⁶⁸ Mario Levrero: *La novela... op. cit.* p. 133.

ejemplo, así describe Patricia S. Rivero, alumna de sus talleres, su encuentro con Levrero antes de integrarse a sus cursos:

Voy a encontrarme finalmente con Mario, no conozco su casa y la voy buscando [...] Me intimidó hablar con Mario, recordando que al final de cuentas él era un escritor y yo estaba ahí por tener pretensiones de serlo. Ahora me sentía más pretenciosa que nunca, cómo podía yo osar en tamaña tarea, eso era para gente como Mario, alejada del mundo de las sensaciones, que no le interesa si el lugar que habita es lindo o si se está cayendo a pedazos, que hace su propio mundo interior sin que le importe lo que está pasando afuera, en el mundo de los mundanos como yo.¹¹⁶⁹

Asimismo, algunos de los textos autoficcionales que apelan a la construcción de una “biografía onírica” presentan elementos intertextuales con los símbolos más conocidos de Levrero. Un ejemplo, en este sentido, lo constituye el texto “A Mario” (2006), de Mariceli Piaggi, que remite al final de la novela *París*, en el que el protagonista se muestra incapaz de emprender el vuelo que lo alejaría definitivamente del mundo.¹¹⁷⁰ En el caso del texto de Piaggi, al final el protagonista sí emprende ese vuelo:

En ese momento entró por la ventana una ráfaga de viento y me arrebató los papeles de de la mano. Los vi irse dando vueltas, haciendo piruetas, brillando a la luz del sol. Más adelante, un poco más lejos, vi a Mario volando entre los edificios; la camisa y los pantalones inflados; los pocos pelos, alborotados. De la

¹¹⁶⁹ Patricia S. Rivero: “Encuentro con Mario”, en *Ánima: el encuentro de las almas*, Montevideo, Artefato, 2006, pp. 7, 10. Como se puede apreciar, el título de la obra de Rivero es profundamente levreriano.

¹¹⁷⁰ “Miro hacia abajo, hacia la calle, y siento vértigo. Luego miro hacia la noche, y el vértigo se acentúa. Intento desplegar las alas. Fue como si intentara mover las orejas; apenas logré un levísimo movimiento, producido sin duda por el desplazamiento de otros músculos de la espalda. Intento otra vez, inútilmente. No sé desplegarlas. La vez anterior lo habían hecho solas, en forma automática, al ser precipitado en el vacío, ahora, cuando trato de hacerlo en forma voluntaria, no puedo.

Vuelvo a mirar hacia abajo. Los carabineros son apenas visibles, algo blancuzco y pequeño. Debo saltar. Debo volver a provocar esa situación que obligue a mis alas a abrirse. El vértigo me cubre la frente de sudor, y me tiemblan las manos y las piernas. No puedo saltar. Tengo miedo. Desde la distancia, sigue llegando el sonido de los disparos.

—Debo hacerlo —dije en voz alta, y afirmé las manos en el borde del parapeto y me ayudé a subir allí, de rodillas. Intenté ponerme de pie pero los músculos no me obedecían; el miedo me paralizaba—. ¡Vamos!—me grité—. ¡Salta! ¡Salta! ¡Salta!

Y me reí. Me atacó un pánico feroz y salté, pero no hacia la calle, sino hacia el piso de la azotea. Cincuenta centímetros. Me lastimé las rodillas, y me quedé allí, acurrucado en el suelo, riéndome de mí mismo, llorando”, Mario Levrero: *París... op. cit.* pp. 62-63.

espalda, misteriosamente, le había salido algo que, a la distancia, me parecieron dos alas blancas.¹¹⁷¹

Otro ejemplo de la interacción pragmática de la obra de Levrero involucra a uno de sus “personajes”, Juan Ignacio Fernández (1981), el hijo de su pareja Alicia (el responsable de un buen número de las interrupciones que se registran en *El discurso vacío*). Fernández, director de cine y escritor, no solo ofrece la oportunidad de releer varios pasajes de la obra levreriana a la luz de algunos de sus propios textos sino que, incluso, ofrece una especie de “continuidad argumental” de la obra de Levrero: una expresión que se justifica si tomamos en cuenta que la coincidencia entre autor-narrador-personaje supone también la asimilación de la vida como historia o novela, incluso como película. En este sentido, en la film autoficcional *Las flores de mi familia* (2012), Fernández presenta la tensión cotidiana que surge entre su abuela y su madre (Alicia) cuando esta se plantea comenzar una nueva relación de pareja (y el “psiquismo familiar” entra en una nueva dinámica de disputa). A su vez, si consideramos el aporte de Fernández a la “biografía onírica” de Mario Levrero, podemos ver el alcance de la fusión de la imagen pública y la privada así como contraponer otras visiones a la mirada que Levrero daba de su entorno: “Cuando Jorge [Mario Varlotta Levrero] murió estuve varios meses con el sentimiento, tal vez inevitable, de no haberle dicho todo lo que lo quería. Entonces empecé a tener una serie de sueños en que él me visitaba”.¹¹⁷² En una exacta asimilación de los procedimientos levrerianos para abordaje de los contenidos oníricos, el texto concluye: “Y mientras la foto se va elevando, vuelvo a mirarla y ahora el niño soy yo y el que está a mi lado es Jorge. Me desperté gritando ‘Papá’”.¹¹⁷³

¹¹⁷¹ Mariceli Piaggi: “A Mario”, *El roble de Diego*, Montevideo, Artefato, 2006, p. 109.

¹¹⁷² Juan Ignacio Fernández: “Papá”, *El País cultural*, Montevideo, 11/08/06, p. 4.

¹¹⁷³ *Ibíd.* p. 5.

Los intertextos oníricos no se agotan aquí, la novela *El luchador invisible* (2007),¹¹⁷⁴ de Matías Paparamborda, la evolución de la relación entre Levrero y Juan Ignacio también es espectacularizada:

Acabo de despertar llorando de un sueño. En ese progresivo despertar, que duró minutos, pude invocar no solo el recuerdo del sueño —y la explicación de por qué lloraban mis ojos de ese modo—, sino también una sucinta comprensión de su posible simbolismo. En él estaba con mis amigos Juan, Martín y Pablo; Martín, Pablo y yo le estábamos haciendo una entrevista a Juan sobre su padre muerto [...] El padre de Juan era escritor [...] Nos disponíamos a seguir con la entrevista con las nuevas premisas [hablar de la relación sentimental entre Levrero y Juan] pero Juan seguía insistiendo en que era complicado hablar en esos términos, y ahí fue que me empecé a angustiar. Pensé *¿Por qué no querés decir que él es tu padre?*¹¹⁷⁵

Pero, afortunadamente, también hay narraciones autoficcionales que deconstruyen la figura de autor que desplegó Levrero a través de su obra (y que suscita tantas “lecturas productivas”, cada vez más cercanas no solo a los contenidos levrerianos sino que, incluso, en una proximidad estilística que amenaza con volverse epigonal). Como desmontaje de la figura mítica, entonces, puede considerarse la crónica que el escritor Daniel Mella (1976) hace de su encuentro con Levrero, a quien consideraba tan bueno que “ni siquiera calificaba como uruguayo”,¹¹⁷⁶ a quien consideraba tan “loco” y tan “sabio”¹¹⁷⁷ que podía llegar a ser para él lo que Don Juan había sido para Carlos Castañeda:

¹¹⁷⁴ “*El luchador invisible* de Matías Paparamborda es el itinerario sensible de un hijo ante la agonía de su padre. Hecha de la búsqueda de los recuerdos y la recuperación de las emociones sumergidas pero latentes durante jornadas de silenciosa compañía ante la muerte, la escritura se vuelve un intento de averiguación sobre los propios resquicios del afecto y el dolor [...] Con una clara raigambre en la ya amplia tradición autoficcional de este país, esta obra le debe a Levrero las breves intuiciones escriturales en torno a la búsqueda sobre la materia de las propias emociones, y nada más, el resto es tan original como la desgarrada serie de pesquisas que la voz de este texto se impone para conocerse”, Matías Núñez: “Lanzadera...” *loc. cit.* p. 37.

¹¹⁷⁵ Matías Paparamborda: *El luchador invisible*, Montevideo, Hum, 2007, pp. 39-40.

¹¹⁷⁶ Daniel Mella: “La muerte...” *loc. cit.* p. 57.

¹¹⁷⁷ “Todo el mundo repetía que le llevaba cuatro horas prepararse para salir de su apartamento, que contaba los minutos entre cigarro y cigarro y tenía poderes telepáticos y creía en universos paralelos y había tenido hijos y los había dejado tirados. Era un loco y un sabio y yo no sabía si ubicarlo junto con los escritores rotos, porque su literatura, si bien desprendía una cosa densa, no era cínica ni triste ni rabiosa” *Ibid.* p. 58. La diferencia de la obra de Levrero con la de los “escritores rotos” a los que hace mención Mella (Onetti, Bukowski, Baudelaire, Kafka, Hemingway, Lowry y Pessoa, entre otros), la falta de

No recuerdo mucho de nuestra conversación. Yo estaba absorto en al que iba más allá de las palabras que cruzábamos. Estar en su presencia era estar en presencia de la Literatura; era eso lo que se respiraba en esa cocinita donde compartíamos café. Parecía dueño de un conocimiento raro, frágil, demasiado caro. En un momento pensé que estaba viviendo uno de mis posibles —mi futuro más temido—, aunque pertenecíamos, como el mismo me lo había hecho notar ni bien entré, linajes diferentes: yo era un elfo de casi dos metros, él un duende. Lo agarré en un mal día. Había algo de cosa arrasada en la lentitud con que hablaba y fumaba y pensaba. Si en algún lugar había albergado la esperanza de encontrarme con un mentor, la descarté por completo en menos de media hora. De hecho, empecé a descartarla ni bien Levrero me abrió la puerta con la bragueta a medio cerrar y el pantalón salpicado, el pulóver lleno de migas, la barba enmarañada, todo el peso de la gravedad en los hombros. Me fui de ese breve encuentro sabiendo que sería el último y que prefería seguir relacionándome con la obra de Levrero y con la ficción que me había armado de él.¹¹⁷⁸

Este contraste entre la “persona real” y la ficción del autor y su obra, contradicción que nace también de una “lectura pragmática”, ofrece la oportunidad de una conclusión enraizada en la ambigüedad de la autoficción y su entrecruce de pactos, en su capacidad performativa y su pretensión de asir a través de la escritura del presente a un yo que solo existe al momento de escribirse y que, en la conciencia de su devenir hacia la muerte, parece decir: “Este soy, aquí y ahora, a través de la literatura”.

cinismo y rabia en las modulaciones de su visión del mundo podrían ser entendidas en la línea de la lectura que hemos propuesto en este trabajo, donde el dolor y el humor se complementan para expresar las confluencias de lo terrenal y lo espiritual; donde ninguno de los sobrados motivos que encuentra el sujeto del discurso para quejarse del mundo impide el reconocimiento de las propias falencias. Porque la reconciliación “cómica” que puede interpretarse de la obra de Levrero tiene su origen en que el contraste entre lo espiritual y mundano (muchas veces, una contradicción que alcanza la hipérbole humorística) es, al mismo tiempo, la prueba más clara de la convivencia entre lo cotidiano y lo místico.

¹¹⁷⁸ *Ibíd.* p. 58.

Anexo IV. Entrevista a Mario Levrero por Christian Arán (19/02/2004)¹¹⁷⁹

Mario Levrero [ML] - La forma de estar en el mundo del artista. Yo creo que tiene que ver con el tipo de personalidad que Jung llamaría introvertido e intuitivo. Vos ves los extrovertidos estar en el mundo, cómo se conectan, como el mundo exterior, directamente, reciben el estímulo y los responden, son muy eficaces y activos. Eso por lo general. No, no llegan a ser buenos artistas, no tienen personalidad artística. La conexión, la percepción, la forma de ligarse con el mundo exterior en el artista, no es una respuesta, por lo general, una respuesta inmediata a los estímulos, sino que el estímulo llega, es procesado en el inconsciente, atraviesa una serie de elaboraciones y después viene la respuesta, o sea que hay una elaboración. [Pausa] ¿Te dice algo eso?

Entrevistador [E] - Me hace acordar a mi hermano, pero ta [risas]. ¿Y en qué realidad se vive?

ML - Y en la de cada uno. [Larga pausa] Ves en el caso del escritor, aparte de tener esa modalidad digamos del artista, tiene algo más que es... digamos algo más próximo a la filosofía, no sé si es por la intervención de la palabra en el proceso, pienso que en el artista plástico, por ejemplo es más inmediato, esa elaboración da un resultado más rápido, más sencillo, digamos. En el escritor que tiene la parte de esa elaboración de la percepción hay una interrogación intelectual, una preocupación filosófica, el escritor tiene mucho de filósofo, por eso los filósofos por lo general son muy buenos escritores, la relación con el mundo, la forma de estar en el mundo no es simple, sino muy compleja y siempre con una interacción intelectual, reflexiva y meditativa. Entonces eso para mí es determinación. Porque no escriba una persona, por muchas razones puede no escribir, pero es un escritor que no escribe si responde a esas características.

E - ¿Es medio jodido eso?

ML - Eh... depende.

E - ¿A vos te costó mucho?

ML - [Hacerlo] en la práctica es mucho más difícil, si tu respuesta a los estímulos es mucho más lenta, requiere todo un proceso y siempre que hay reflexiones hay dudas, ves todos los aspectos de una cosa, pesás todo antes de tomar una decisión, muchas veces no tomás ninguna decisión, no alcanzás a ver todas las posibilidades. Entonces la vida práctica se hace mucho más difícil, pero te da algo a cambio que para mí es valiosísimo.

E - ¿Qué es?

¹¹⁷⁹ Con la intención de elaborar un manual —que finalmente no llegó a concretarse— a partir de los talleres literarios de Mario Levrero, Christian Arán (quien fue tallerista) le realizó dos entrevistas. Fragmentos de la primera entrevista, del 29 de enero de 2004, fueron publicados por Pablo Silva Olazábal en la *Revista Ñ*, donde se da cuenta del objetivo de estas conversaciones: “El proyecto era sistematizarlos [los consejos, ejercicios y líneas de acción empleados en el taller virtual] en un libro con una redacción clara y accesible para su difusión más allá del ámbito de los alumnos”, Pablo Silva Olazábal: “Levrero, el secreto mejor guardado”, en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 05/12/14, citado de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Levrero-secreto-mejor-guardado_0_1261673839.html (consulta realizada 10/03/15). La segunda entrevista realizada el 19 de febrero de 2004, que transcribimos aquí gracias a la generosidad de Christian Arán, es completamente inédita.

ML - Es la posibilidad de crear una relación con uno mismo que, me imagino que es mucho más plena que la relación que tienen los extrovertidos, como un ensanchamiento del yo que se comunica con otras áreas del ser de las cuales en general no se tiene consciencia y ni siquiera saben que existe. En una palabra poder establecer un diálogo con la propia alma. Y bueno, la literatura es un producto secundario de todo esto.

ML - No te duermas.

E - No, no me duermo; lo que pasa que en realidad a mí todo este tema... no sé... uno trata de buscarle una cosa práctica a las acciones como en realidad...

ML - ¿Cómo, cómo?

E - No sé... ¿Vos no trataste toda tu vida salir de ahí? ¿De entrada aceptaste esa situación, esa forma de estar...? No tenés ni un problema cotidiano, ni un yo que sé, de cómo te mantenés, a la forma de relacionarte con gente que te rodea, cuando en realidad... eso, cuando estaba pensando, estaba pensando en que...

ML - No, toda la vida de uno es un aprendizaje.

E - ¿Nunca quisiste tomar otra forma y decir bueno no se puede mantener una vida como práctica en determinado momento y creativa en otro?

ML - No, yo te hablo de esquemas, de extremos, nunca las cosas son tan puras, siempre es una mezcla de todo. Habla de casos extremos.

E - Vos te manejaste en el medio.

ML - Las cosas no son blanco y negro, siempre son matices de gris. Toda la vida es un aprendizaje acerca de uno mismo, el autoconocimiento que es no se termina nunca porque el ser es muy vasto, tiene capas y capas y capas... Y uno va haciendo su filosofía de acuerdo a lo que va descubriendo de sí mismo con ayuda sin ayuda, los distintos medios y vas haciendo tu camino reconociéndote el que sos, no es cuestión de decir "bueno, no me gusta ser como soy y voy a ser de otra manera" sino ver cómo es uno realmente y poder ser, ejercer lo más plenamente posible lo que uno es.

E - ¿El taller ayuda a ese conocimiento? El otro día a veces escuchaba a Baricelli, que hablaba en la forma en cómo veía las cosas a partir del taller.

ML - Sí, yo creo que sí...

E - ...o sea dispara un poco... conectarse así con...

ML - Sí, el taller implica una actividad espiritual creo que toda actividad espiritual promueve todo tipo de cosas en las personas que estén. La actividad espiritual implica estar en una tarea que se mueve digamos en un nivel de consciencia que se mueve en otro plano del habitual, entonces, si vos te encerrás en una habitación, te proponés una concentración para hacer determinado trabajo. Ahí no sos el que anda por la calle esquivando los autos, entonces eso permite poner en juego instancias del ser de uno que no son las habituales y es como si en esos momentos de concentración en un trabajo estético, artístico, es como si se viera la realidad desde un plano un poco más elevado, tenés una percepción más afinada de las cosas.

E - ¿Pero [no sos más sensible] al sufrimiento? Ahí cuando estás en ese... Por qué la gente que yo conozco cuando crea... gente melancólica... gente con todo unas cosas... que... es todo un trauma el proceso creativo que...

ML - Es que son como trabajos de parto, embarazo y parto. Implica un sufrimiento pero también una satisfacción. [Pausa] Lo que pasa es que vos te pones a escribir seriamente, entregar a un texto, a una novela por ejemplo... es un poco como si te mudaras y salís del plano habitual de lo que es tu vida cotidiana y te metés, en algo que podríamos llamarlo un espacio virtual donde se pone en juego la imaginación, la imaginación ligada a la memoria y todos los recursos creativos. Entonces eso te roba un poco de lo que es la realidad cotidiana, te crea dificultades para las cosas prácticas y todo lo demás porque tu mente está puesta en otro lado, tu interés se desplaza de lo cotidiano hacia un espacio virtual digamos, ahí estás como secuestrado para una cantidad de actividades. Las cosas de todos los días a veces se te vuelven muy difíciles o imposibles, no tenés tiempo ni ganas de atenderlas, estás en otra, sos otra persona... Eso hablando desde la normalidad como trabajamos nosotros, desde la literatura no profesional, digamos. También están los tipos que ganan plata con eso en los países donde se puede ganar plata y trabajan como empleados de sí mismos, todos los días cumplen un horario, escriben lo que tienen que escribir, es su forma de trabajo, pero lo que tratamos de hacer nosotros es una forma de expresión auténtica, no un medio de vida.

E - Y vos cuando escribís ¿te ponés adelante la computadora?, o vas con la necesidad de escribir, o tenés algún...

ML - Bueno, pero cuando yo escribía más no había computadora, tenía máquina de escribir y en ciertas épocas escribía a mano. Depende del texto que sea, algunos textos exigen que escribas a mano y no a máquina, no sé por qué.

E - ¿Hasta el día de hoy te pasa?

ML - Sí, tal vez los textos más reflexivos te exigen escribir a mano porque te da más tiempo para la reflexión, más pausado. La máquina de escribir, o más todavía una computadora, te acelera, entonces por ejemplo yo escribo muchas más palabras cuando escribo en la computadora y pueden ser más espontáneas, digamos, pero no siempre son tan sustanciosas. Un poco de verbosidad. Escribiendo a mano que es más laborioso te da tiempo para ir formando mejor las imágenes y los pensamientos, sobre todo cuando hay reflexión de por medio.

E - Y cuando tenés que escribir algo te sentás y lo escribís, no hay nada que te frene...

ML - Y procuro que no haya, a veces no puedo, por razones prácticas. Cuando yo escribía escribía, o sea escribía muy a menudo y tenía una producción muy intensa, una novela en diez días, en quince días. Ahí estaba en una situación donde como era más joven y no tenía tantas exigencias podía prescindir de una cantidad de cosas que ahora no puedo prescindir, no tenía heladera, no tenía calefón, no tenía una cantidad de cosas que ahora me son imprescindibles porque estoy viejo y necesito alimentarme de determinada manera, descansar de determinada manera. Incluso tenía mucha libertad en ese sentido de las cosas prácticas y pasaba concentrado mucho tiempo. ¿Esto a qué venía?

E - Un poco había sido los frenos. Cómo era el sentarte a escribir, estabas hablando de un momento previo...

ML - Y bueno, este tipo de literatura depende de la inspiración, entonces escribo cuando tengo necesidad de escribir, escribía cuando tenía necesidad de escribir y ahora a veces tengo esa necesidad de escribir pero en el momento no puedo porque tengo otras cosas que hacer. Por un lado tenía una verdadera compulsión porque a veces me surgían muchas imágenes, muchas historias para contar, había mucho material...

E - ¿Y es todo lo que publicaste o hay cosas que quedaron por ahí?

ML - No, está prácticamente todo publicado.

E - Y para escribir una novela en quince días, ¿dormías?, ¿cuántas horas dormías?

ML - No, dormía sí, pero...

E - Pero había...

ML - Dormía, comía, iba al baño...

E - ¿Y después todo el tiempo escribías?

ML - Sí.

E - Alcanzabas un estado de concentración mayor o era como una euforia o algo...

ML - Ya te digo, es mudarse, uno cambia de personalidad. El yo se asocia con una parte del inconsciente para crear ese espacio virtual desde donde se escribe. Ese es un proceso que no conviene interrumpir porque después tal vez no podés lograr la misma conexión. Entonces si tenés la mente puesta en eso todo el tiempo, las cosas salen bastante rápido.

E - Y ahora cuando escribiste las últimas cosas que escribiste...

ML - No corresponden al mismo modelo, estoy en otra situación.

E - Entrás, salís.

ML - Sí, y no tienen la misma fuerza, momentos, esporádicamente se hace bien la conexión, y en otros momentos no.

E - Y para llamar a las musas, ¿hay algo que hagas? Música...

ML - A las musas no hay que llamarlas, vienen solas.

E - No hay nada que pueda desvelarte, quedarte hasta tarde, no...

ML - La cosa es que yo nunca, nunca dije: tengo que escribir.

E - ¿Ni cuando un texto está por la mitad?

ML - Y cuando estás por la mitad sí, hay que terminarlo, pero cuando tenés el impulso, cuando el impulso es auténtico, crea en el inconsciente una imagen, una situación, algo que quiere manifestarse, eso genera todos procesos por sí mismos, si no le ponés obstáculos salen solos. Es una necesidad del inconsciente, lo único que uno puede hacer es favorecerlo eso nada más, ponerse al servicio.

E - Ponerte al servicio es aislarte...

ML - Te ponés a trabajar en eso y no te importa otra cosa. [Pausa] Yo creo que eso le pasa a todo el mundo que está en lo creativo.

E - ¿Y de joven como lo llevabas? ¿Tenías que defender un poco eso frente al mundo exterior o cómo... "ahí está Menganito perdiendo el tiempo"?

ML - Siempre están los padres y los parientes y toda la gente que molesta porque quiere regular tu vida o los vecinos, por ejemplo. Yo para los vecinos era un tipo sospechoso porque no sabían bien qué era y adónde iba y que hacía y todo eso cesó mágicamente cuando publiqué mi primer librito. Entonces me situaron: ¡Ah! es un escritor. Y quedaron todos muy satisfechos, incluso mis padres. Porque la gente es así, tenés que situarte, ponerte una etiqueta, mientras no saben qué sos...

E - ¿Y a vos te dio seguridad el primer libro en algo? ¿O ya tenías la seguridad? O nunca dudabas de...

ML - ¿De qué?

E - De lo que estabas haciendo, de esa visión que los demás tienen de lo que hay que hacer.

ML - En general no le doy mucha bolilla a los demás, me perturban, me preocupan, me molestan, pero íntimamente no me siento responsable ante los demás. Pero sí, por mí mismo me molestaba estar tan pendiente de la literatura y...

E - Porque te sacaba de cosas...

ML - ...de la filosofía y todo eso, porque yo esperaba un resultado práctico, más interesante. De repente porque creí que todo eso componía una forma de anormalidad. Necesité mucho estímulo de parte de gente mayor que yo para poder ir aceptando, pero me llevó mucho tiempo aceptar que yo era escritor. Cuando lo acepté ya no era escritor.

E - ¿A qué edad lo aceptaste?

ML - Cuarenta y algo...

E - ¿Y ahí ya había publicado la mayoría?

ML - No sé pero siempre peleaba contra eso, entonces, al final y me resigné y dije ta, la cosa es así me tocó una cosa difícil, y bueno, qué voy a hacer...

E - ¿Y los mayores eran amigos? O eran...

ML - Amigos...

E - Vinculados al arte.

ML - O algún terapeuta.

E - Bueno, vamos para otro lado.

ML - Sí, pero dejame decir una cosa... que todo proceso vivido ha sido muy complejo, no es tan simple como yo lo estoy contando, ¿viste?, millones de idas y vueltas de puntas por acá y por allá... en una entrevista así no se puede...

E - ¿Escribiste de esto alguna vez?

ML - No me acuerdo.

E - En "La novela luminosa" ves algo...

ML - Puede ser que haya algo, sí, pero quiero decir que para describir todo ese proceso de años no lo podés sintetizar en una frase o en un párrafo.

E - Tengo dos discos.

ML - Varios volúmenes te harían falta. Vos tenés dos discos pero yo no tengo la memoria como para recrear día por día de toda esa época...

[...]

E - ¿Era muy traumática esa época?

ML - ¿Qué quiere decir "traumática"?

E - Conflictiva... depresión, no sé.

ML - Ah, sí, de todo. Conflictos, angustia, depresión.

E - ¿Eso frenó cuando te aceptaste?

ML - Se atenuó, se atenuó mucho. La edad ayuda, ¿no?

E - ¿Y vos vivías solo en esa época?

ML - Y por temporadas sí, por temporadas no. En esa época estamos hablando de muchos años.

E - De tus veinte.

ML - De los veintiséis hasta ahora.

E - Y la parte alimenticia cómo... Esas cosas de en el día de mañana tengo una familia, cómo la mantengo, porque hay que tener coraje para jugarse, ¿eh?

ML - Hay que ser totalmente inconsciente.

E - Y cómo... lo que necesitabas del día a día, ¿tenías alguna actividad?

ML - Distintas actividades.

E - ¿Vinculabas a lo creativo? ¿O te sacrificabas haciendo algo que no...?

ML - Se dieron una serie de circunstancias que sería largo de detallar por las cuales durante muchos años estuve al borde del desalojo y el lanzamiento de un apartamento que ocupaba, eso significaba que pagaba un alquiler muy, muy, muy bajo y por otra parte tenía, había tenido una librería y cuando la cerré, vinieron los tipos y me dijeron que querían alquilármelo, me lo alquilaban con eso me pagaban muy bien. Tenía derecho además por contrato a subarrendar, eso me duró algunos años. Por otra parte bajaba, no bajaba, no tengo necesidades de grandes gastos, no me interesa mucho adquirir cosas, solo lo imprescindible y a veces menos de lo imprescindible. Ya te digo,

vivía sin heladera, sin esto, sin lo otro, me venía bien porque hay que ir a comprar la carne todos los días al mercado, un ejercicio. Hice todo un equilibrio así muy al borde del abismo y más o menos cuando surgía algún imprevisto, alguna cosa, bueno, a buscar solución para esto. Hubo temporadas en que no ganaba nada, estaba sin un peso tenía que pedirle a unos amigos prestado para pagar la luz y en un tiempo daba clases particulares.

E - ¿De qué cosa?

ML - De cualquier cosa.

E - ¿Por ejemplo?

ML - De cosas que no sabía, como cosmografía, por ejemplo, no sé un pito.

E- ¿Y qué es la cosmografía?

ML- Ahora se llama "astronomía" creo y en aquel momento se llamaba "cosmografía". Entonces si hay un tema que ignoro es eso, pero venía un alumno y me decía "tengo que dar un examen de cosmografía" y "bueno, vení con el libro" y preguntaba "qué es esto, qué es lo otro" y [si cuando se trancaba le preguntaba] "¿por qué te trancás acá?", y estudiábamos cuál era la dificultad, localizaba la dificultad, se la resolvía y seguía adelante y salvaba el examen.

Yo no lo hubiera salvado, pero el tipo sí.

E- [risas] ¿Y vos leías el libro antes?

ML - No.

E - ¿Y de donde lo sacabas para poder...?

ML - Ah, me lo mandaban, yo qué sé... Ya te digo, cuando uno se mueve en cierto plano espiritual, si está concentrado en algo ahí, el Espíritu, estás en contacto con esa parte tuya espiritual está más alta, desde ahí se perciben muchas cosas, no conscientemente. El inconsciente recibe mucha información, entonces muchas cosas parecen resolverse mágicamente, vos precisás algo y alguien te trae... Me acuerdo que yo me había quedado sin plata y viene esta alumna que me debía y me paga en este momento que lo necesito. La cosa es así. Cuando uno se preocupa mucho, cómo va a resolver las cosas, en realidad estás frenando, las soluciones que ya están, que ya fueron vistas por el inconsciente. El inconsciente percibe, se comunica, toca aquí, toca allá y produce resultados, sean económicos o del tipo que sean. Por ejemplo, yo, clásicamente, yo tengo un tema que me empieza a preocupar, empiezo a preocuparme por un aspecto del universo, cualquier cosa. Pasan los días y alguien me trae un libro sobre el tema o voy por una librería de libros usados y veo un libro que está. No sabía que existía pero está sobre ese tema. Es como si las cosas te fueran cayendo en las manos, no como un cuerno de la abundancia que tenés todos los lujos y placeres, pero sí lo que es necesario, lo que es necesario uno lo consigue. Y bueno, si vas por el otro camino y tratás de prever todo, de actuar lógicamente, de tener todo bajo control, creás una gran empresa, todo lo demás... Al final perdés el alma, te llenás de plata, te rodeás de objetos, te rodeás de una cantidad de gente que no sirve para nada y tu vida fue totalmente inútil. En cambio de esta manera yo siento que hay una fuerza, que está en mí y está en el

universo y que están mínimamente comunicadas y que me ayudan en los momentos de dificultad.

E - ¿Lo sentías en esa época esto?

ML - Lo sentía en esa época y lo siento ahora.

E - ¿Pero así, estructurado?

ML - No, esto es la experiencia.

E - De la perspectiva...

ML - Claro, en la perspectiva del tiempo.

E -¿No te generaba ansiedad en esa época, miedo?

ML - Muchísimo, sí. Siempre tuve miedo y siempre tengo miedo. No creo en esas cosas en realidad; digo, no hay una fe que me respalde, no hay una ideología, no hay nada que lo sustente, simplemente te cuento lo que es la experiencia vivida.

E - Últimamente estoy sintiendo a Dios [...]

ML - Mjm. Que en la religión católica le llaman la providencia, creo que esa providencia existe y que esté o no esté afuera de uno está en uno también, en el inconsciente de uno, algo que te... está atento a las necesidades, cuando son realmente necesidades vitales, no a los lujos ni a los caprichos.

E - Recién dijiste que no tenías heladera entonces salías a comprar carne. ¿Vos pasabas encerrado en esa época por una cuestión creativa?

ML - No, estoy mucho más encerrado ahora, me he vuelto muy fóbico pero en aquel tiempo caminaba mucho.

E - Adonde, ¿en Piriápolis?

ML - En todos lados. No, en Piriápolis muchísimo, en Montevideo también. Era un paseo casi regular ir caminando desde acá en Soriano y Río Branco hasta el Obelisco, ida y vuelta

E - ¿Por dónde ibas? ¿Por 18?

ML - 18.

E - ¿Adentro tuyo o mirando cosas?

ML - Adentro y fuera, acordate de esa forma de mirar del introvertido, siempre pasé por adentro antes, antes de llegar al cerebro, a la parte intelectual, hay un cúmulo de sensaciones que se procesan adentro. Entonces por eso siempre soy bastante distraído, porque... yo si manejara habría chocado mil veces, no aprendí a manejar nunca por una salud instintiva, que voy caminando y voy viendo cosas y de repente hay un color que me llama la atención y me quedo mirando ese color o ves algún cartel cualquiera pero, vas como componiendo, como reordenando el mundo, siempre de una manera estética. Eso es un trabajo continuo, pero muy divertido.

E - Y para vincularse con la gente, ¿no te jodía un poco? ¿No te jode?

ML - ¿Qué? ¿Vincularme o la necesidad de vincularme?

E - Las dos cosas. Buscás gente afín y listo.

ML - No busco nada, nunca busqué nada, eso es lo interesante. La gente aparece. No sé, supongo que se va dando una selección espontánea, los que aparecen, bueno me quedo con este y este no, no sé. En un tiempo mi casa era abierta, llegaba todo el mundo y todo el mundo pasaba. Una vez, me acuerdo de haber echado en un arranque de desesperación: conté que había doce personas adentro de mi casa, de las cuales conocía a cuatro solamente. Después, cuando se puso fea la cosa política y vino la dictadura y todo lo demás hubo que empezar a cerrar y actualmente dosifico mucho la visita de la gente y todo lo demás por mis problemas con el sueño y con el tiempo, el tiempo de vigilia es muy limitado por los trastornos del sueño. Entonces no tengo más remedio que establecer horarios.

E - ¿Vos estás durmiendo muchas horas ahora o no?

ML - No muchas pero, a horas inadecuadas...

E - ¿A intervalos?

ML - A intervalos y cosas tipo como acostarme a las ocho de la mañana o dormirme a las ocho de la mañana entonces me acueste igual no duermo hasta la hora que tengo que dormir. Igual duermo ocho horas interrumpidas a veces. Entonces el tiempo útil de vigilia actualmente para lo social es muy pequeño. Vivo mucho en las madrugadas cuando la gente está durmiendo. Y por todo eso tengo que reglamentar mucho el flujo de visitantes. Y también las reuniones de muchas personas me molestan porque no tienen profundidad, nunca podés tener un diálogo profundo cuando hay más de una persona. Por eso trato de reunirme con una sola persona por vez, eso permite más el diálogo de alma a alma, sino todo es muy superficial.

E - Así que de joven tu casa era un punto de encuentro.

ML - Sí, tocaban timbre y yo iba a abrir la puerta...

E - ¿Artistas?

ML - Sonaba el teléfono y atendía... No había contestador automático.

E - ¿Y de qué edad estamos hablando?

ML - 25 o 26 en adelante.

E - Un día típico tuyo a los 25, vamos a ponerle a los 29, mejor, ¿cómo hubiera sido?

ML - ¡Ah! Es difícil, ¿eh?

E - Bueno, de deberes armás un relato.

ML - Sí. Esquemáticamente, de mañana contestar correspondencia, de tarde salir a hacer los mandados y de noche salir a caminar, bastante por estas calles.

E - ¿Qué calles? ¿Adónde vivías a los 29?

ML - Soriano y Río Branco.

E - ¿En ese apartamento ya estabas de tan joven?

ML - Sí, estaba desde los ocho años.

E - ¿Y Piriápolis qué? ¿Eran las vacaciones?

ML - No, en Piriápolis... no exactamente vacaciones, como yo no trabajo no tengo vacaciones. Pasaba períodos. Un fin de semana, una semana, un mes, tres meses, hasta que me aburría del lugar y me volvía, a veces me llamaba Montevideo y tenía que volver. Estando en Montevideo a veces me llamaba Piriápolis y tenía que ir allí.

E - ¿Vos ibas de chico a Piriápolis?

ML - No.

E - Lo descubriste en determinado momento y te gustó.

ML - No me acuerdo, tenía veintipico y mis padres habían alquilado una casita para pasar la temporada y ellos iban la temporada pero la alquilaban por todo el año y entonces una vez que me aburrí mucho de trabajar en la librería que tenía y todo eso. Planté todo y me voy a Piriápolis y me fui a esa casa en invierno. Y ahí hice mis amistades, como el Tola por ejemplo, que fue el que me impulsó a la literatura. El Tola era una especie de cacique de Piriápolis, un tipo extraordinario. Y así en cierto momento pasé a tener dos lugares, Montevideo y Piriápolis, cada uno con sus características, cubriendo cada uno sus necesidades, ciertas necesidades.

E - ¿Y amigos escritores tenías?

ML - No, al principio no, después fueron apareciendo.

E - Porque vos cuando tenés la librería ¿ya escribías? ¿O fue primero la librería? Porque vos eras lector desde joven.

ML - Ah, sí, desde niño.

E - ¿Niño niño?

ML - Sí, y sobre todo lector de novelas policiales desde los diez, 12 años, 12 años más bien.

E - En tu casa se leía, había biblioteca, ¿eso lo sacaste de algún lado?

ML - Un poco sí.

E - ¿Ya lo tenías adentro?

ML - Creo que mi madre lo estimulaba un poco, tengo para agradecerle que me haya hecho conocer a Sherlock Holmes, por ejemplo, de chico. [Pausa] Hay otro factor que fue la curiosidad, sigo siendo insaciablemente curioso, y los libros eran un adelanto, respuesta a muchas de esas curiosidades.

E - ¿Y vos de joven tenías un panorama de lo que iba a ser tu vida?

ML - Para nada.

E - ¿No decías en algún momento tal cosa, en algún momento tal otra?

ML - Nunca tuve, lo que los psiquiatras llaman "proyección de futuro", los psicólogos. No sé, a veces alcanzo a ver hasta el día de mañana pero hasta por ahí nomás. No soy ambicioso.

E - ¿Y la muerte era algo que te torturaba de joven?

ML - Desde siempre, desde niño.

E - ¿Era lo único que veías para delante? Lo único que sabías del futuro era eso. Desde niño.

ML - Lo único cierto.

E - Después lo borramos, pero se nota que no sos ambicioso. Eso es lo más lindo que tiene lo que vos escribís.

ML - ¿Por qué lo borrás?

E - Y... porque es una boludez. [Risas]

ML - Hay muchas boludeces.

E - Pero esto es una zalamería. [Risas]

ML - Pero no hay que engañarse, no soy ambicioso porque soy demasiado ambicioso.

E - Ah, me cagaste la teoría que tenía. [Risas]

ML - Soy un tipo insaciable o sea que, si no doy rienda suelta a lo que es mi tendencia natural sería inimaginable lo terrible que sería.

E - ¿Insaciable en qué sentido? Qué serías un Napoleón...

ML - Y no sé, cualquier cosa horrible que se te ocurra, entonces creo que tempranamente empecé a crear defensas para eso porque veía que mis ambiciones eran inalcanzables porque eran prácticamente totales, abarcaban el universo.

E - Por ejemplo, ¿qué ambición tenías de chiquito?

ML - De chico no me acuerdo. [Pausa] Por ejemplo con la librería que tenía siempre estaba desconforme porque había librerías mejores, por ejemplo, yo quería tener la mejor librería, mi librería era una mierda, siempre luchaba por mejorar en cada cosa: aumentar el stock, aumentar las ganancias. Todo eso totalmente inútil. Para qué, no se sabe. Pero cuando me di cuenta empecé a irme para el otro lado, si no puedo tenerlo todo no quiero tener nada. Eso es más realista.

E - Es un poco extremista también... [risas]

ML - Sí. Así abandonaba, cantidad de cosas que tenía las perdía De todo: máquina fotográfica, filmadora, colecciones enteras de discos, biblioteca.

E - ¿Por qué? ¿Porque no era la mejor colección?

ML - No, por una actitud de desprendimiento. Si tenía que deshacer una pareja por ejemplo no me llevaba nada, o un bolsito con mis calzoncillos. Y ahí quedaban cosas, algunas quedaban para mí, pero me dolía sacarla, se perdían. Cuando me trasladaba de país dejaba las cosas por ahí, algunas se recuperaban después, si volvía y otras que...

E - ¿Pero eso venía de la ambición extrema de tenerlo todo?

ML - Claro, de un desprendimiento.

E - ¿Pero con la escritura vos sos ambicioso? Vos cuando escribís pensás que sea el mejor libro, que sea el mejor escritor, ¿lo pensaste en algún momento?

ML - No, no me parece.

E - ¿Y escribías alguna vez en función o considerándolo que es todo lo que pueda despertar un libro...?

ML - No creo que si pienso eso no escribo, me bloqueo.

E - Pero se usa mucho eso, la gente que escribe piensa mucho en eso...

ML - Pero así le sale, también. Para mí escribir es un diálogo conmigo mismo, una forma de conectarme con mi ser interior que es lo que más me interesa y entonces al poner las cosas por escrito, primero van saliendo cosas que yo no sabía que estaban ahí. Y después esas cosas las voy asimilando, las voy haciendo mías, me voy conociendo más, me voy ensanchando, son como—los relatos, las novelas, son como una puesta al día de mí mismo. Yo no tengo una percepción afinada de mí mismo, no me percibo mucho, no me conozco naturalmente, nunca sé bien dónde estoy ni qué soy, ni quién soy y entonces al escribirlo lo voy incorporando recién por el proceso de escribir me voy formando incluso como persona de esa manera se va creando a través de lo que recibo desde la punta de los dedos, no sé de dónde viene, sale por la punta de los dedos, presionando las teclitas y cuando lo veo escrito, voy asimilándolo. Una forma muy trabajosa, complicada, de hacer consciencia

E - ¿Entonces releés tus libros como un lector?

ML - A veces sí, pero no demasiado. Pero no hace falta. Es el momento de la creación cuando se produce el fenómeno de ampliación del conocimiento.

E - Y en tu experiencia personal, con los creadores que has tratado, ¿no está como prostituido el mundo creativo en función de...?

ML - Totalmente.

E- Sobre todo el del escritor, porque hay gente que dice que es investigadora y figura como escritor porque escribió una investigación o en el taller, cuando uno viene acá con ciertos pruritos y vergüenzas y falsa modestia [...]. Eso lo vivías vos también, pero simplemente lo tuyo es una conexión pura con el arte... ¿no tuviste...?

ML - Sí, después de haber escrito una o dos cosas y cuando empezó la etapa de publicación y todo eso, yo tenía la idea ingenua que tiene todo el mundo, la seriedad de todo ese proceso, y muy pronto me fui dando cuenta que los concursos eran tramposos, que los jurados eran acomodaticios, que todo era absolutamente joda, las editoriales robaban, que no contaba para nada el mérito, el valor intrínseco de lo que tú digas y lo

que está en juego es entre político-económico... Entonces me fui manteniendo aparte apenas si cómo venía la cosa y bueno, ese mundo no es para mí. Pero en algún momento lo vi con los ojos ingenuos como una cosa importante y no lo es para nada.

E - Mucho tiempo fue [...] la publicación que estás hablando, ¿muchos años después?

ML - No, no, bastante rápido.

E - ¿Un escritor se puede perder en eso?

ML - Se pierden todos.