



"El yo que se despliega es un Narciso que se contempla obsesivamente en numerosos y confusos espejos."

La trilogía luminosa de Mario Levrero

Helena Corbellini

*Departamento de Investigaciones
Biblioteca Nacional*



251

En un sueño narrado en *La novela luminosa*, el protagonista declara ser un *escritor maldito*. Ese reconocimiento es pronunciado con un dolor salido “del fondo del alma”, que lo hace “llorar de modo incontenible, inconsolable”. Al despertarse siente “piedad” y “dolor” por los malos tratos que le hace sufrir el *establishment* cultural, al que también denomina “patota literaria” (*LNL*, 92).

El hombre que nació el 23 de enero de 1940 y murió el 30 de agosto de 2004 se llamó Jorge Varlotta. Para convertirse en escritor adoptó la identidad generada por su segundo nombre y el apellido materno. Levrero sostuvo importantes divergencias con quienes detentan la hegemonía cultural, que se manifestaron en rupturas con sus editores, su rechazo a participar en concursos literarios, también explícitas contrariedades hacia el canon universal y una actitud irreverente ante los íconos del prestigio que la crítica le negó hasta que hubo muerto: el único premio a su obra fue el Bartolomé Hidalgo 2006, otorgado por la Cámara del Libro a *La novela luminosa*. Posiblemente todos estos factores condujeron al escritor a vivir en guerra con ese *establishment* patotero que él percibió cuánto lo maltrataba.

En las décadas del 60 al 80, la personalidad de este escritor fundamentalmente escindido entre Varlotta y Levrero había elaborado una doble propuesta artística: el humor –para el que reservaba el nombre de Varlotta– y relatos instrospectivos y fantásticos que firmó como Mario Levrero.

Su consagración como escritor nacional y la consiguiente inclusión en la centralidad simbólica es un fenómeno actual y en expansión. La cuestión de haber producido literatura desde los márgenes, atraviesa el “Diario de la beca”. Es un tema que el narrador se plantea a nivel metadieético, cuando reflexiona sobre el significado de ser escritor. Escribir es una necesidad de su alma que derrama, a la vez, angustia y alivio.

El nombre de Levrero se convierte en un mito por las comentadas extrañezas de su conducta y su apuesta a una literatura que distorsiona la realidad o se entretiene con la vida. Si la producción inicial de Levrero se clasifica como rara o fantástica, luego el autor se entrega al registro minucioso de sus vivencias en diarios o apuntes, donde lo extraño son las percepciones del yo narrador, un sujeto que escapa a las convenciones y se dedica a la construcción sistemática de su singularidad, la sintagmática de su *ser en el mundo*.

Protectores íntimos

En los relatos que el autor estructuró bajo la forma de diario íntimo se detecta el problema de la *luminosidad*, expuesto desde las percepciones que el sujeto autor-protagonista experimenta en su propia psiquis y en relación con el mundo real. Estas experiencias que denomina luminosas ocurrieron en ocasiones en que una trascendencia divina tocó su alma y le dio sentido a su vivir. Los diarios son el ejercicio preparatorio para narrarlas, el prólogo de lo inefable.

Se trata de tres relatos de muy variada extensión: el primero se titula “Diario de un canalla”, está fechado en Buenos Aires entre 1984 y 1986, e integra el volumen de cuentos *El portero y el otro* (1992). El segundo es la novela *El discurso vacío* (1996) –escrita entre noviembre de 1991 y mayo de 1993– y, por último, el “Diario de la beca” –escrito entre agosto de 2000 y 2001–, perteneciente a *La novela luminosa* y que dentro del conjunto del libro es el llamado Prólogo.

Estos tres relatos escritos en el período último de la vida del autor, inscriptos dentro del género del diario íntimo, marcan una singularidad en el conjunto de la obra levreriana. El propio autor, en su “Prefacio histórico” a *La novela luminosa (LNL)*, señala que encuentra vínculos tan estrechos entre su gran novela final y aquellos dos relatos anteriores, que hubiese deseado editarlos en forma conjunta.

Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi “Diario de un canalla” y *El discurso vacío*, ya que estos textos son también de algún modo continuación de *La novela luminosa*. Pero el proyecto me pareció excesivo, y opté finalmente por limitarlo a los textos inéditos exclusivamente [LNL, 22].

¿Cuáles fueron los motivos que lo indujeron a un cambio de género? Abandonó aquellas ficciones enmarcadas en la categoría de lo fantástico para abocarse a la escritura pormenorizada del yo. Luego estos diarios fueron sometidos a reescrituras hasta culminar en productos híbridos.

El tríptico de narraciones aquí estudiado es denominado trilogía luminosa, para así continuar con la nomenclatura propuesta por el mismo Levrero, cuando llamó “trilogía involuntaria”¹ a las *nouvelles La ciudad, El lugar y París*. La unidad

1. “París es el último tramo de lo que he llamado ‘trilogía involuntaria’, integrada además por *La*

de esta trilogía luminosa se fundamenta en la afinidad constructiva temática y formal, forjada con un propósito definido. Al percibir sus vínculos, se aclara la intencionalidad del autor. El estudio de estos diarios permite la comprensión de la poética que Levrero enunció finalmente, la que pone en cuestión el problema de la verdad y la escrituración del sujeto.

En la trilogía luminosa el receptor se enfrenta a una suma de discursos emitidos como “monólogos narcisistas”² en tensión con un contexto real. De esa tensión acontece la lucha del yo por escribirse y constituirse simultáneamente. El resultado se materializa en un legado: transmitir –o el intento por transmitir– la experiencia luminosa a sus lectores.

Al escribir diarios íntimos, Levrero se confiesa a sí mismo y ante sus lectores. Philippe Lejeune ha elaborado la teoría del “pacto autobiográfico”, donde explica que se trata del “*engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité*” (31).

El autor se compromete a decir la verdad acerca de su vida, o lo que desde su subjetividad considera verdadero. En estos textos, el compromiso de verdad está focalizado sobre el propio sujeto. El autor pone en juego la cuestión de lo verdadero y lo falso acerca de lo que narra sobre su existencia. Para Lejeune, la fuerza del pacto autobiográfico queda demostrada porque el texto adquiere estatuto jurídico, ya que es susceptible de ser verificado por una investigación.

Al exponer su vida íntima al conocimiento público, el autor corre el riesgo de atentar contra su privacidad o la de quienes lo rodean. Con este argumento Levrero suprime fragmentos en la novela *El discurso vacío*: “En un trabajo posterior de corrección, eliminé algunos pasajes e incluso alguno de los ‘Ejercicios’ íntegros, a veces como protección de la intimidad propia o de otras personas” (EDV, 6).

En el marco teórico de Lejeune, los diarios íntimos integran las escrituras del pacto autobiográfico. Pero como su superficie textual también es utilizada por la novela, es necesario precisar cuáles son las características propias del diario auténtico, al que califica “cándido”. Este se presenta como un texto que comienza cuando el autor toma la decisión de escribir y luego ignora cómo o cuándo terminará. Al fin, el desenlace puede provenir tanto de un hecho del mundo extraliterario, como de la decisión del autor de interrumpir la escritura. El diario cándido es discontinuo, *lacunal*, alusivo, redundante y repetitivo, sin secuencias argumentales que evidencien un desarrollo narrativo (Lejeune, 66-67).

La trilogía luminosa se despliega ante los ojos como un mar de ideas, emociones, frustraciones, sentimientos, recuerdos, ilusiones y rechazos. En ese mar flotan mujeres amadas, amigos, lapiceras, hojas, libros, una computadora, medicamentos, cigarrillos, milanesas, un pocillo de café, el cubo de Rubik, el sillón “de leer” y

ciudad y El lugar”, M. Levrero, prólogo de *París*, Montevideo: Arca, 1998. Los tres libros fueron por primera vez publicados juntos en *Trilogía involuntaria*, Madrid: Debolsillo, 2009.

2. “Este diario también es una forma de monólogo narcisista, aunque a mi juicio no tiene las mismas connotaciones patológicas del diálogo con la máquina” (LNL, 168).

el “de repatingarse”, los recuerdos y los sueños. Todo se hunde y emerge en ese mar que se parece al de las lágrimas de Alicia en el País de las Maravillas.

Desde una perspectiva pragmática, Lejeune señala que el autor de un texto autobiográfico le demanda a su lector que le crea, y le reclama comprensión, como si el discurso se saliese de la literatura para instalarse en la vida corriente. La autobiografía plantea un campo discursivo no ilusorio, un acto cognitivo real. Levrero acude a estrategias *de verdad* y las derrama a manos llenas. En “Diario de un canalla” afirma: “Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (134).

El discurso vacío avanza desde unos ejercicios caligráficos iniciales. El autor incluso utiliza al tachado de la letra para evidenciar la fidelidad a la versión original: “Reconozco que nuevamente he abandonado estos ~~ejercicios~~ ejercicios por muchos días, en los que anduve ansioso y chiflado” (127).

En *La novela luminosa*, el sábado 5 anuncia: “Aquí comienzo este ‘Diario de la beca’ [...]. El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito” (27). Cuando las páginas del diario llegan a su fin, decide aplicar los nombres verdaderos de las personas/personajes de su obra que no sean afectados en su intimidad empírica por su existencia textual:

Es cierto que me distraje un poco en mis controles sobre Mónica (a quien estúpida-mente he llamado M a lo largo de este diario, del mismo modo que he llamado I a Inés y F a Fernanda, como si hubiera algo pecaminoso que ocultar en mi relación con ellas; no lo hay; solo me sacaban a pasear)³ [421].

Si los diarios han sido los ejercicios preparatorios de la enunciación luminosa, su concreción también estará imbuida por el espíritu de verdad. Así es que el autor vuelve a reclamar credibilidad, con mayor severidad y énfasis: “no puedo decir aquí nada que no sea estrictamente real, porque de otro modo todo se vendría abajo estrepitosamente; recuérdese: estoy escribiendo con la libertad de un condenado a muerte” (442).

Esta voz produce una sensación de intensidad por su entrega, por eso fascina y perturba como una droga.

Chifladura y estilo

Sin embargo, estos tres relatos de Levrero plantean complejidades formales: el paratexto “diario” aparece de un modo secundario, bajo el de cuento o novela, lo que deja dudas en este terreno minado por las conjeturas.

3. Distinto es el caso de Chl, con quien tampoco hubo nada pecaminoso pero sí una importante relación de pareja, que por su propia sabia determinación nunca se hizo pública.

El relato “Diario de un canalla”, aunque se titule así, fue publicado dentro de un libro de cuentos, o sea, ficciones. Por su parte, *El discurso vacío* es llamado novela, aunque paradójicamente el autor, en una suerte de prólogo denominado “El texto”, aclara: “La novela en su forma actual fue construida a semejanza de un diario íntimo” (Levrero, 1996: 6). Y a continuación explica cómo tomó los textos pertenecientes a ejercicios caligráficos y documentación diarística; los integró cronológicamente, corrigió y seleccionó para su publicación en forma definitiva de novela.

Por último, el “Diario de la beca”, que figura en la página 27 del índice, lleva el paratexto previo de Prólogo de *La novela luminosa*, aunque padezca la ominosa contradicción de prolongarse hasta la página 431, en un total de 542.

Este juego de signos que se deslizan también produce deslizamientos cognitivos. Desde que el escritor francés Serge Doubrovsky introdujera el neologismo autoficción para designar su obra *Fils* (1977), la categoría genérica y el concepto de ficción en oposición a autobiografía reactivaron la virulencia del debate. Recientemente, el crítico Philippe Gasparini reubica el concepto de autoficción en función de sus dispositivos narrativos y encuentra que este neologismo presenta el obstáculo de su “viscosidad semántica”. La palabra ficción se ha ampliado y hoy recubre tanto hechos imaginarios como lenguaje poético. Doubrovsky “autoriza” una escritura del yo “sin referencia a la noción de verdad” y el resultado es que caduca la noción del contrato de lectura. El fenómeno de la autoficción no se trataría de la simple proyección del autor en situaciones imaginarias. Tampoco se trataría de un género, sino de una figura, un tropo.

El espacio autobiográfico se configura como un archigénero opuesto al ficcional, y está hecho de políticas pragmáticas: por un lado, el pacto de verdad que rige la autobiografía, las cartas, los diarios, por el otro, la estrategia de ambigüedad propia de la novela autobiográfica. Gasparini señala, en primer lugar, que la autobiografía propone un pacto de verdad, mientras que la novela autobiográfica está fundada sobre una estrategia de ambigüedad verdad/ficción. En segundo lugar, en la autobiografía existe una identidad fija autor-protagonista-narrador, en cambio en la novela autobiográfica esa identidad está apenas sugerida. La autoficción combina estrategias de ambas: ambigüedad y homonimia. Así se crea la obra de Doubrovsky. Al fin, agotados los esfuerzos por fijar los límites, Gasparini deja librada a la recepción cómo interpretar la distribución de signos de verdad y ficcionalidad diseminados en el texto.

¿Cuál política pragmática es utilizada por Levrero? Propone un pacto de verdad, al punto de “jugarse la vida”, pero la triple identidad autor-narrador-héroe está dislocada por las disociaciones de su propio yo en dispersión y búsqueda. En ninguno de los tres diarios el autor se designa a sí mismo por el nombre propio, aunque no tenga reparos en nombrar a familiares y amigos. Sin embargo, hay una referencia explícita a la disociación de sus nombres en *El discurso vacío* y está vinculada a su otra existencia, sumergida y emergente:

Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde. Y mucho 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 o historietas interesantes [31].

Enunciaciones como “recuperar el contacto con el ser íntimo” y encontrar el “verdadero nombre” sellan el pacto de verdad y alejan el fantasma de la fabulación.

Por último, la ficción entendida como lenguaje poético parece estar más cerca de las propuestas de Doubrovsky y de Levrero. Para este último, la vacuidad del discurso es justamente la proveedora de sentido. La preocupación por la función poética del lenguaje se tornará obsesiva en *La novela luminosa*: “Cuando uno es joven e inexperto, busca en los libros argumentos llamativos, lo mismo que en las películas. Con el paso del tiempo, uno va descubriendo que el argumento no tiene mayor importancia; el estilo, la forma de narrar, es todo” (77).

Gasparini afirma que la relación entre autobiografismo e innovación lingüística es estrecha y ha sido el territorio de un amplio campo experimental. La experimentación y la búsqueda artística históricamente han requerido formas autobiográficas en todas sus variantes. Y la autobiografía ha dejado de ser un subgénero para alcanzar un alto reconocimiento.

En el último diario de Levrero, otros subgéneros son revalorizados por él. El autor vierte juicios lapidarios acerca de la crítica literaria, la academia y los escritores del canon, y en oposición se interesa y exalta los “subgéneros” de consumo popular —como los relatos policiales, el folletín y las historietas—, generando un movimiento desde los márgenes hacia la centralidad cultural. Si el autor por un lado expresa, exagerada y humorísticamente, su devoción ante la literatura de Rosa Chacel hasta el punto de llamarla “doña Rosa” o “tía Rosa”, por otro, declara impertinente y con asco:

No me interesan los autores que crean laboriosamente sus novelones de 400 páginas, en base a fichas y a una imaginación disciplinada; sólo transmiten una información vacía, triste, deprimente. Y mentirosa, bajo ese disfraz de naturalismo. Como el famoso Flaubert. Puaj [74].

Levrero ha manifestado su voluntad de forjar “un estilo”, y en el *continuum* de su voz su estilo es pródigo en huellas de oralidad, tanto en la elección léxica como en la construcción sintáctica y el efecto de tono íntimo. Jorge Schwartz reconoció como una característica propia de las vanguardias latinoamericanas el tomar posesión de las fórmulas de la oralidad (Schwartz, 69-73). Un ejemplo de oralidad levreriana sería el modo informal de autorrepresentarse, donde también acude al humor y la ironía: “Las fotos muestran claramente que soy un viejo ‘en las últimas’; y no es la barba, eh; es la piel, la mirada, el color rojizo de la cara, el encorvamiento de la espalda. Lo que se dice un viejo de mierda. Un personaje de Beckett” (129).

Otro procedimiento de amable burla es la introducción periódica de cartas protocolares dirigidas a un fantasma. Son encabezadas y concluidas de este modo: “Estimado Mr. Guggenheim, creo que usted ha malgastado su dinero en esta beca

que me ha concedido con tanta generosidad. [...] Muchos saludos, y recuerdos a Mrs. Guggenheim” (89).

Narciso y su lector

En esta literatura 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 verdadero de ser en el mundo. Las palabras escritas son amantes que alimentan y acarician. Por eso, dejar de escribir se corresponde con el abandono “de toda pretensión espiritual” y la consiguiente conversión en “un canalla”, un simple mortal sometido a la contingencia, dedicado a trabajar y ganar dinero, aunque experimentando también los beneficios del confort y la salud. Sin embargo intuye que debe pagar “un precio atroz”: siente un “íntimo desprecio” porque ha “claudicado como artista” (*DC*, 133).

Este héroe está abrumado por las más simples obligaciones cotidianas y sucumbe a la epidemia de la depresión: “Antes del desayuno conseguí bañarme; hacía mucho, mucho tiempo que no me bañaba. Y antes de salir para el dentista me corté las uñas de los pies; algunas sobresalían casi un centímetro. ¿Acaso me curé de la psicosis? De ninguna manera” (*LNL*, 120).

Para destrabar la alienación de este ser “desaforado” que come “a dos carrillos”, adicto a la computadora y a la pornografía, el héroe tiene que alcanzar el estado ideal del ocio, que es “una disposición del alma”, “una manera de estar” (*LNL*, 109).

El autor de estos diarios lucha denodadamente por conquistar la soledad. Opuesta al vacío enajenante, se trata de un espacio para hallarse a sí mismo, recobrar la memoria y el sentido. La escritura autobiográfica del diario genera el espacio *autovida* de la existencia. Para Levrero no hay artista si no hay Narciso, aunque en el siglo XXI sea una versión desgarrada y desaliñada. El yo que se despliega es un Narciso que se contempla obsesivamente en numerosos y confusos espejos, como la mirada pasajera de “dos señoras”, quienes “vienen caminando tranquilas”, pero dan un “respingo” al verlo: “Debía de presentar una imagen lamentable, caminando con más lentitud que nunca y con cierta vacilación en el paso, y con esa rigidez corporal que da una columna vertebral que no descansó bien” (*LNL*, 96).

Narciso se mira en la escritura y le pide al lector su mirada. Las apelaciones al “hipotético lector” comienzan en el “Diario de un canalla” y se prodigan en el “Diario de la beca”. Tras esta apelación, el monólogo se subvierte en diálogo. Sin embargo, el narrador, en nombre de su libertad y su búsqueda, en principio solamente habla de lo que a él le inquieta, y le pide al otro que escuche. Levrero exige la libertad para sí y para quien pretenda ser escritor. Establecido ese otro pacto, se relaciona con su lector hipotético. Pero esa cuerda de la libertad se tensa al máximo cuando entra en riesgo la atención del lector. El Narciso que monologa vacíos y carece de historias corre el peligro de aburrir al otro.

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. [...] Ahora, con cierto rubor, imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltean párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más [DC, 134].

Si la seducción no está en el argumento, el escritor deberá recurrir a la persuasión de nuevas retóricas. Introducido en su laberinto de espejos, invitará al lector a perderse junto a él por las sinuosidades del erotismo y la descomposición maloliente de la soledad.

El ladrón de fuego

La huella digital de Levrero está impresa en el inicio de cada diario. Su tarea es hallar el Espíritu extraviado y sentir nuevamente el hálito luminoso. El narrador canalla lo declara de este modo: “sé que muchas cosas han muerto en mí; y ahora que lo digo –por fin, por fin lo digo– lo escribo, que es para mí la única forma auténtica de decirlo, de decírmelo–, al decirlo, al verlo allí, escrito por mis dedos que han vuelto a pulsar estas teclas con un viejo sentido olvidado” (DC, 129).

El escritor que unos años después realiza metódicamente sus ejercicios caligráficos y observa la aparición de su discursividad narrativa por los intersticios de la escritura, es también un autor-héroe que intenta recuperarse: “La más importante de todas [las actividades], por lo menos a mis ojos, es la casi subterránea tarea, a medias onírica, a medias vigil, de intentar el resurgimiento de mi capacidad imaginativa y, consecuentemente, mi literatura” (EDV, 29).

El autor beneficiado en el año 2000 por la beca Guggenheim, entiende que el camino para alcanzar su propósito de escribir la postergada novela luminosa es llevar un diario:

Aquí comienzo este “Diario de la beca”. Hace meses que intento hacer algo por el estilo, pero me he evadido sistemáticamente. El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito. [...] Todos los días, todos los días, aunque sea una línea para decir que hoy no tengo ganas de escribir, o que no tengo tiempo, o dar cualquier excusa. Pero todos los días [LNL, 27].

Estos diarios que son búsqueda de escritura, ser interior y luminosidad al mismo tiempo, presuponen una experiencia anterior que el sujeto actual ha perdido. Desbloquear la palabra, convocar las emociones y recuperar la memoria equivale a que el Espíritu se eche a andar y realice la luminosidad por medio de la escritura. En algún momento prodigioso, el escritor había hallado un sendero que lo empujaba a una avenida de luz. Pero algo lo desvió. Ciertos hechos de su vida empírica obstaculizaron su discurso y, en consecuencia, su existencia verdadera. Los impedimentos parecen fácticos: una operación de vesícula, trastornos de mudanzas, interrupciones laborales, afectivas, malestares de salud o climáticos que lo alteran

y lo distraen hacia el mundo exterior hostil donde el sujeto vive como un exiliado: “estoy en Buenos Aires, donde soy un extranjero, desconocido y solo” (DC, 132).

El canalla que vive en la ciudad sin “mar” y sin “amor” no está muy seguro de que aún sobreviva dentro de sí el Espíritu y busca señales benéficas que lo orienten: un pichón de paloma caído en el patio lo llenará de entusiasmo y le devolverá la confianza. Esa avecilla es la prueba de que su texto es un diario y por lo tanto su trabajo espiritual ha comenzado:

Este hecho [el pichón] puede no parecer suficiente para determinar que mi texto sea un diario; pero lo es, y vaya si lo es. Debería explicar varias cosas, y no sé en qué orden hacerlo. Tal vez, para comenzar deba dejar sentada mi firme convicción de que este proyecto de paloma es una señal del Espíritu, una forma de aliento para este trabajo que tan penosamente he comenzado [DC, 135].

Más adelante, el esforzado escritor que practica ejercicios caligráficos busca mejorar su letra y también su persona, como consecuencia. También se siente fuera: “me parece adecuada la imagen de exiliado que tengo de mí mismo desde hace un tiempo, más en Colonia que en Buenos Aires” (EDV, 74).

Pero en los *Ejercicios* sin tema se cuele, inevitablemente, el *Discurso* hecho de reflexiones, narraciones introspectivas y recuerdos. En algún punto confiesa que no le interesan los argumentos (vértebras de la narración) porque anda “a la pesca” de sí mismo. Define sus narraciones como “trozos de la memoria del alma, y no invenciones” (EDV, 94). Esta vez está seguro de que una maravilla habita dentro de sí, pero duerme un sueño letárgico y solo el beso real de la escritura puede despertarla.

Entre *Ejercicios* y *Discurso*, el tejido autobiográfico de la escritura despliega su poder. El autor entiende que “tiene unos efectos mágicos incontrolables”, es “como si le estuviera robando el fuego a los dioses”.

El escritor-hechicero ejerce un nuevo poder sin proponérselo. Antes, en las escrituras “literarias”, aunque había inspiración venida de las profundidades psíquicas, no había magia. En este nivel metadieético, el autor lanza una mirada sobre su producción anterior –la “rara”, la fantástica– y la compara con la biográfica, donde intenta “tocar lo que llaman realidad” y en consecuencia “ocultos mecanismos” “comienzan a interactuar secretamente”. (EDV, 77).

Levrero advierte y verifica que este tipo de escritura autobiográfica afecta la realidad. La libertad que obtuvo el perro Pongo rasgando el alambrado, es un hecho que la escritura generó hacia él. La dicción interviene la realidad y la trasmuta. La escritura es, entonces, un fuego fascinante que hace aves fénix con gorriones, y trotamundos cazadores con mascotas aburridas.

Algunas reflexiones de Paul de Man sobre la problemática de la escritura autobiográfica se corresponden con las palabras de Levrero. Si, como se afirma comúnmente, la vida produce autobiografía, en correspondencia, De Man reflexiona si “el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida”. Él se interroga: “¿determina el referente a la figura o al revés?” (462).

De Man reconoce una figura de lectura en la autobiografía. Ese tropo es la prosopopeya. Ésta opera un “desplazamiento deslizante” del mundo real al texto,

del sujeto empírico al yo verbal (que deja mudo al otro). El referente, desplazado y representado por la palabra, se constituye de otro modo y así revela la “inestabilidad inherente” a toda autobiografía.

Su reflexión se apoya en los *Epitafios* de William Wordsworth. La piedra que habla ficciona la voz de ultratumba. También hay una electrizante dimensión de ultratumba en la gestación de *La novela luminosa*. El proyecto aparece nombrado en los tres diarios, y ya en el primero el narrador recuerda: “3 de diciembre de 1986. Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa” (*El portero y el otro*).

En la obra final el autor se despide del lector pidiéndole la cooperación de su propia luz para iluminar las páginas. De Man diría que está presente la estilística del epitafio, la dicción emana un *pathos*: está impregnada de emoción y desde ese lugar busca persuadir. El héroe nos hace oír su sufrimiento una y otra vez, padece dolores físicos y espirituales. El *pathos* también se expresa en la pasión: el sacrificio del escritor para constituirse a través de su obra ha sido mediado por privaciones y numerosos sinsabores:

Muchos de mis alumnos escriben mucho mejor que yo, y sin embargo no mantienen una producción constante, no arman libros, no se interesan por publicar, no quieren ser escritores. Se conforman con intercambiar sus vivencias con los compañeros de taller, a través de la lectura de sus textos. Todos trabajan en otras cosas. Nadie quiere pasar hambre o miseria. Probablemente tengan razón. Es una pena que las cosas no puedan ser de otra manera, que aquí no se pueda sobrevivir dignamente como escritor [*LNL*, 74].

La otra manifestación patética es más profunda, es el acto en que el yo se desgarrar y sangra a través de la tinta y el papel. El yo será escritor en la medida en que rompa el transcurso anestésico de los días. Se vive representado en el pichón de gorrión caído en el patio o en la paloma muerta de la azotea vecina. En cada caso, el narrador describe los avatares del pajarito indefenso o las peripecias del cadáver que cada día se ve más desplumado. Si en el primer diario clama por la sobrevivencia del pichón, en el último despliega un velatorio verbal. Con estos rituales pretende que el Espíritu resucite y se eche a volar.

Sin embargo la escritura es el combate, no la victoria. La escritura es el yo que se hace, se deshace, se rehace. La escritura es la sucesión móvil del campo de batalla que es el alma. La vida fue escrita en el diario que al fin se convierte en novela, “porque una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa” (*LNL*, 30). Con esta definición y esa equivalencia Levrero borra la distinción entre biografía y ficción.

La novela que se lee es la vida. Paul Ricoeur piensa que la ficción (la novela) hace que la vida sea “una vida humana” porque es “vida examinada” (9-22). Cuando Levrero decide transformar sus diarios en novelas, se ha presentado el deseo de narrativizar la experiencia. Al crear una trama procesa una integración de los elementos que estaban dispersos en la masa informe del discurrir de los días. En virtud de esa trama, la bifurcación permanente de sucesos y elementos heterogéneos presentes en el voluminoso “Diario de la beca” se convierte en una

historia. Los acontecimientos adquieren causalidad para contribuir al desarrollo de la narración.

Ricoeur dice que el Espíritu requiere las narraciones para hacer inteligible la experiencia vivida y poder adquirir prudencia (*phrónesis*), inteligencia *phronética*. El emprendimiento de la inteligencia narrativa moviliza “estructuras profundas”, surgidas de “la imaginación creadora”.

En Levrero dichas estructuras profundas movilizadas permitieron la indagación psicoanalítica primero, el aprendizaje de la experiencia y el rescate de la luminosidad. Pero al fin el autor concluye con la formulación de su fracaso: la experiencia luminosa resulta intransferible.

Yo tenía razón: la tarea era y es imposible. Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. [...] los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la literatura, o por lo menos, a mi literatura [*LNL*, 22-23].

La obra literaria mostró su horizonte de experiencias del mundo. Sin embargo, el texto solamente culminará su configuración cuando se encuentre con el mundo del lector. Es más: el sentido del relato surge de la intersección entre ambos mundos, en la *fusión de horizontes*. La obra literaria que ha mediado entre “el hombre y el mundo” y “el hombre y sí mismo”, también media “entre el hombre y el hombre”. En este punto, la reflexividad narcisista se rompe, porque durante la construcción de la trama el yo del narrador requiere del lector.

La obra culmina en el acto de lectura. Narciso, tan enamorado de sí mismo, al intentar comprenderse narrativamente, ha originado “un sí (*soi*) instruido por los símbolos culturales”. Agotado su egotismo en la narratividad que necesita ser oída, Levrero se entrega. Comprende que tal vez la luz solamente exista en la mirada de su lector. El legado sagrado de su escritura destella en el encuentro de los ojos que lo leen.



DE MAN, Paul, “La autobiografía como des-figuración”, en *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (Eds.), Madrid: Akal, 2005.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je?: Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil, 2005.

LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. París: Seuil, 2005.

LEVRERO, Mario, “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*, Montevideo: Arca, 1992.

— *El discurso vacío*, Montevideo: Trilce, 1996.

— *La novela luminosa*, Montevideo: Ediciones Santillana, 2005.

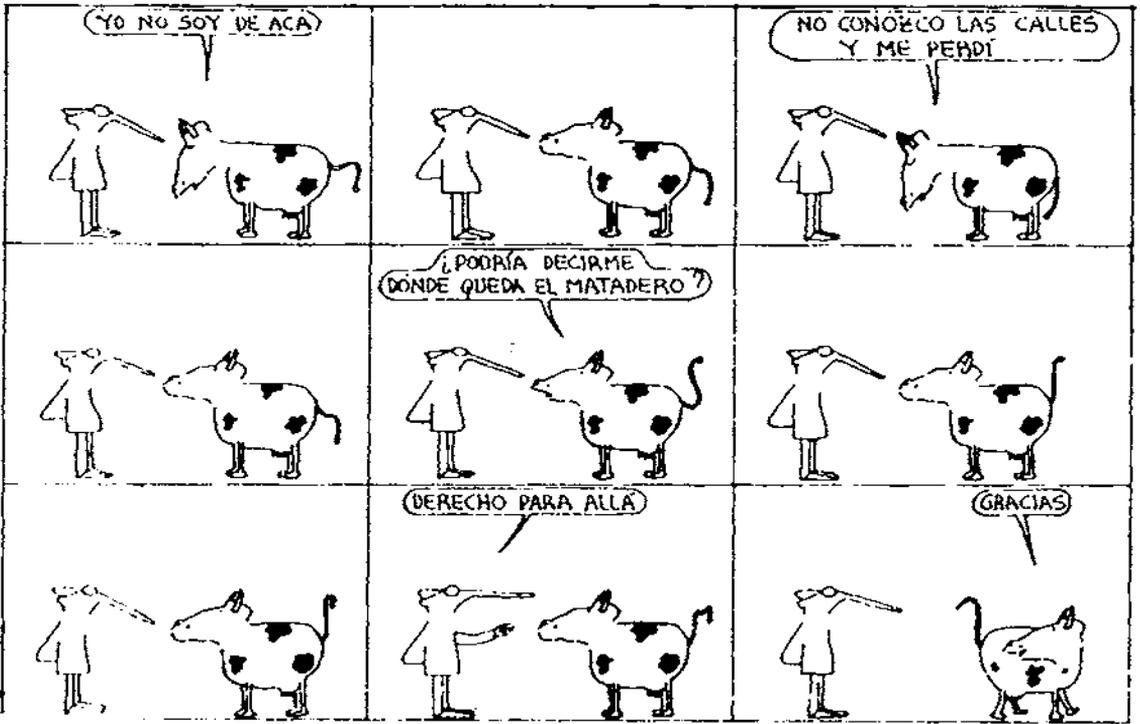
RAMA, Ángel, “Medio siglo de literatura latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana, 1986.

RICOEUR, Paul, “La vida: un relato en busca de narrador”, en *Ágora*, vol 25, nº 2, 2006 (pp. 9-22).

RUFFINELLI, Jorge y otros, *Mario Levrero. Nuevo texto crítico*, nº 16/17, 1995-1996.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias críticas latinoamericanas. Introducción*. (1991), México: Fondo de Cultura Económica, 2000.





Santo Varón, historieta guionada por Jorge Varlotta (Mario Levrero) y dibujada por Lizán (Edgardo Lizasoain).