



Mario Levrero en la plaza, Colonia del Sacramento.

# Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero

**Matías Núñez Fernández**

*Universidad de Salamanca*

"[...] no [me] queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Y sin embargo amo: no, es todavía demasiado, es todavía interesarse sin duda en la existencia. No amo pero me complazco en eso que no me interesa, por lo menos en eso que es igual que ame o no. Ese placer que tomo, no lo tomo, antes bien lo devolvería, yo devuelvo lo que tomo, recibo lo que devuelvo, no tomo lo que recibo. Y sin embargo me lo doy. ¿Puedo decir que me lo doy? Es tan universalmente subjetivo –en la pretensión de mi juicio y del sentido común– que solo puede venir de un puro afuera."



Jacques Derrida en *La verdad en pintura*,  
citado de la traducción hecha por Julio Cortázar  
en su cuento de autoficción "Deshoras".

"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./ Aquello que yo también olvido./ Aquello/ próximo al amor, que no es exactamente amor;/ que podría confundirse con la/ libertad,/ con la verdad/ con la absoluta identidad del ser/ –y que no puede, sin embargo, ser contenido en palabras/ pensado en conceptos/ no puede ser siquiera recordado como es./ Es lo que es, y no es mío, y a veces está en mí,/ (muy pocas veces); y cuando está,/ se acuerda de sí mismo/ lo recuerdo y lo pienso y lo conozco."

Mario Levrero, *El discurso vacío*.

## I. El linaje autoficcional

Cuando Philippe Lejeune publicó su texto *Le pacte autobiographique* (1975) ofreció un cuadro esquemático que registraba diferentes marcos de enunciación, en el que distinguía al pacto autobiográfico como una instancia de lectura comprometida con la “sinceridad” del texto. Trascendiendo los estatutos de demostración factual del discurso de la historia y la biografía, Lejeune buscaba dotar de relevancia a una instancia de comunicación en la que el receptor solo podía valorar en su verdadera medida el discurso al que se enfrentaba si asumía la postura de un confidente. En el prólogo de John Eakin<sup>1</sup> a la reedición del texto de Lejeune se caracteriza esta confianza en la capacidad de autorreferencia del lenguaje: “es una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al sincero esfuerzo por vérselas con su vida y por entenderla” (12).

La obra que había maravillado a Lejeune y que había impulsado sus devaneos teóricos no respondía a la línea tradicional de la autobiografía de personajes de Estado o celebridades públicas donde las declaraciones realizadas corrían a la par de otros documentos históricos y fuentes. La obra que lo atrapó fue la mezcla de *collage* y autobiografía de Michel Leiris en la que se expresaba su idea –lejos de Hemingway o de otras destrezas viriles– de entender la literatura como tauromaquia en tanto artes pendientes a la par de la sensualidad y la muerte. Desde esta búsqueda de autorrevelación a partir de la literatura, Leiris construyó su obra no desde la crónica de una exterioridad histórica sino desde la pesquisa sobre la propia identidad y el carácter de las emociones, los sueños y la sexualidad. Sin embargo, el esquema con que Lejeune buscaba dar las pautas teóricas de su encantamiento era precisamente eso, un esquema. Desde allí, ante el cuadro esquemático del pacto autobiográfico propuesto por el teórico, no faltó quien identificara una casilla incompleta, una zona gris, ambigua. Serge Doubrovsky identificó la omisión –o la presencia de una idea buscada pero no articulada por Lejeune– y casi como una respuesta teórica escribió *Fils* (1977), que podría resumirse como la escritura de un texto donde la tríada autor-narrador-personaje comparte una misma identidad al tiempo que el texto se vale de los recursos propios de la novela. La broma teórica de Doubrovsky se basaba, pues, en la incapacidad de diferenciar a partir de elementos textuales qué constituye literatura, historia o biografía, y a la posibilidad de enrarecer o fusionar las variantes de los pactos de lectura desde gestos performativos ambiguos, marcos paratextuales difusos o simplemente desde la presencia de contenidos de difícil o imposible constatación factual (los sueños y

---

1. Este autor ofrece una singular lectura pragmática del texto *Barthes par lui meme* (1975), en el que pese a los esfuerzos posestructuralistas de Barthes por negar toda referencialidad Eakin analiza todos los signos de “autoría” en términos casi jurídico-penales: “[...] a fin de simbolizar el fracaso de este despliegue autorreflexivo [...] 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” (31).

los deseos insatisfechos, la memoria y el olvido). A este pacto de lectura ambiguo a mitad de camino entre lo autobiográfico y lo ficcional, Serge Doubrovsky lo denominó desde la contraportada –vestíbulo de acceso genérico– de *Fils* como la aventura del lenguaje en libertad, la *autofiction* o autoficción, el contar las fantasías personales a través de los recursos propios de la novela introspectiva y monológica: la perspectiva del yo.

## I. 1. Prisionero del tiempo, a la captura de la nada

En el caso de la literatura uruguaya contemporánea, este singular gesto escritural autoconsciente de los cuestionamientos emergidos de la filosofía del lenguaje, y que al mismo tiempo entrecruza pactos diversos nutriéndose de la hibridez genérica, encuentra un exponente fundamental en Mario Levrero. Signo escritural de la literatura de Levrero pero que, en palabras de Hugo Verani, trasciende al autor y constituye un ineludible signo de época dados ciertos marcos epistemológicos:

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 [127].

Asimismo, este contemporáneo gesto escritural del yo posmoderno autocontemplativo y ensimismado se manifiesta como la praxis vital de un tipo de sujeto social excéntrico y que para Fernando Aínsa asume características de una marginalidad dotada de una condición impuesta (resultante del proceso dictatorial que tuvo lugar en Uruguay) y otra caracterizada por la deliberada autoexclusión de los cánones artísticos colectivos y la búsqueda de una identidad creativa propia (71). A la hora de dar un marco para la obra de Levrero, tanto los estatutos del pensamiento contemporáneo en torno al lenguaje así como las pautas histórico políticas particulares de Uruguay se asemejan bastante, por ejemplo, al marco contextual que Manuel Alberca ofrece sobre el auge de la autoficción en España durante las décadas del 80 y el 90:

El fenómeno de la autoficción, y de la explosión autobiográfica en general (aparte de las razones políticas que son exclusivas de España: fin de la dictadura, llegada de la democracia, descreimiento de la política y desencanto consiguiente), casa bien con los designios de una sociedad guiada por el predominio y la exaltación de lo individual, como consecuencia muchas veces del desprestigio y rechazo de causas colectivas. [...] Todo esto configura una sociedad y un sujeto social de fuerte impronta narcisista o, mejor, neonarcisista: un Narciso desaparegado, descreído, distanciado; un Narciso atravesado por la crisis del sujeto, escindido, sin énfasis y dubitativo [1999: 71].

En el caso de Mario Levrero, sin embargo, parece menos importante situar sus encierros creativos o su autoexclusión dentro de las pautas posmodernas de



interacción social que tomar en cuenta la fuerte presencia en sus textos de otro registro epocal más determinante, como son los cuestionamientos provenientes del posestructuralismo sobre la propia escritura. Respetando la adscripción a la familia que Ángel Rama definió como los “raros” (1966) y que Pablo Fuentes atribuye a la primera parte de la obra levreriana (1986), el segundo núcleo autoficcional en la obra de Levrero mantiene este registro singular fundado en Kafka y Felisberto (ahora en sus diarios fantasmagóricos y autorreflexivos)<sup>2</sup> y no ofrece análogos –sí herederos– dentro del ámbito de producción autoficcional de la literatura latinoamericana. Es de hecho muy difícil encontrar grandes similitudes entre la obra de Levrero y los representantes que Manuel Alberca (2006: 7) describe como los más emblemáticos de la autoficción latinoamericana: Fernando Vallejo, con obras como *La virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), *La rambla paralela* (2002); César Aira, con *Cómo me hice monja* (1993); Roberto Bolaño en relación a *Los detectives salvajes* (1998) y *Llamadas telefónicas* (1997); Ricardo Piglia y Jaime Bayly.

Y es que más allá del marco de la posmodernidad como contexto general de estas producciones, a la hora de afinar una comparación, difícilmente el exotismo del narcotráfico o la prefiguración de una identidad sexual alternativa desde la experiencia de lo marginal tengan que ver con la candidez de la “angustia difusa” de Levrero. Mucho menos pueden relacionarse las disquisiciones metalingüísticas sobre la falsedad de la memoria y el lenguaje que desarrolla Levrero con otros formatos autofccionales de hiperteorización como son las “tesis autobiográficas” de Piglia o de Sylvia Molloy. Quizás lo único que pueda decirse a la hora de enmarcar la producción autoficcional de Mario Levrero en una clave genérica es precisamente la coincidencia con los juegos deconstructivos de la referencialidad del lenguaje que Doubrovsky desplegó desde el *nouveau roman*,<sup>3</sup> al tiempo que mantiene el pacto ambiguo o difuso de la literatura entendida como tauromaquia o medio de autoconocimiento que reclama un lector comprometido con la sinceridad de dicha búsqueda. Una serie de inquietudes, experimentaciones y reflexiones metalingüísticas sobre la escritura del yo que Levrero terminó por hacer primordiales y centrales en su obra y que se basan en la dislocación de la realidad en tanto percepción subjetiva de lo extraño –o incluso místico– y que reflexionan sobre su expresión desde el lenguaje como representación de la fragmentación del

---

2. No debe confundirse esta denominación con un recurso de metalepsis al estilo de lo que Diana Paris asume en la clave *fantasy* como el ingreso de lo fantástico en los diarios ficcionalizados. Antes bien y dados los marcos paratextuales que instala Levrero, lo insólito o extraño es llevado a los límites de la *performance*.

3. Es significativo que los principales exponentes de aquel realismo subjetivista que asumía la imposibilidad de interpretación de los objetos se abocaron desde sus diversos estilos a la autobiografía como práctica narrativa basada esencialmente en una experiencia íntima: Alain Robbe Grillet, con su periplo sobre la apatía surcada de erotismo en *Le miroir que revient* (1984); Nathalie Sarraute, en su intento de autobiografía convencional que desconfía de la memoria para recuperar su *Enfance* (1984), y Margarite Duras en *L'amant* (1984) y *La douleur* (1985).

individuo en tanto ser discontinuo. Un cuestionamiento metaliterario nacido de las inquietudes creativas más básicas<sup>4</sup> y que termina por acaparar sus textos conjuntamente con el efecto de vacío que despliega el tono documental de la rutina biográfica. Recursos que crean una atmósfera o un territorio subjetivo de enunciación que en la escritura levreriana se constituye en un elemento indispensable para que el lector confidente perciba los efectos performativos de hallazgo o recuerdo que surgen de la escritura del instante.

En su obra, este proceso de performance genérica y búsqueda discursiva de los yo constitutivos del sujeto que se podría rastrear a partir de “Diario de un canalla” en *El portero y el otro* (1992), termina de prefigurarse en *El discurso vacío* (1996) y pasa por *Dejen todo en mis manos* (1998) hasta culminar en *La novela luminosa* (2005). Principalmente con las novelas *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, Levrero inauguró un ejercicio de escritura basado en lo experimental, una especie de nueva escuela del “aburrimiento”<sup>5</sup> que amparado tanto en los ejercicios caligráficos vaciados de contenido, en el diario de una novela que al escribirse como una especie de “obra en proceso” se convierte en la novela misma o en la crónica despojada de las conductas de los animales que lo rodean (el perro Pongo, la familia de palomas que el narrador contempla a través de una ventana en *La novela...*), buscó hacer surgir espontáneamente un yo perdido o anestesiado. Una fragmentación discursiva del sujeto desplegada desde lo “singulativo” (Genette, 1989), desde la ficción de un tiempo presente consistente en contar cada vez los eventos que acontecen varias veces y que crecen y se acumulan de una forma inquietantemente rutinaria por lo antisintético o antinarrativo que resulta el procedimiento. De esta forma casi agobiante de acumulación de datos concretos surge, sin embargo, la conceptualización de una angustiante asunción de existencia en permanente avance rumbo a la muerte donde el ser registra su cambio “siendo” un individuo diferente cada vez,<sup>6</sup> a cada instante, entendiendo desde allí la escritura como un ejercicio de autorrevelación en que la reconstrucción de un pasado remoto da paso al presente del lenguaje en el momento de su articulación.

---

4. Con respecto a este recurso de hacer de la construcción de la obra el tema mismo de la obra o mientras que se asume dicho gesto como un relevamiento documental de los estados del sujeto, son un buen ejemplo las declaraciones de Cortázar a Osvaldo Soriano sobre la elaboración de su texto “Deshoras”: “Allí no hay ningún montaje, la primera palabra fue escrita antes de la última, sin ningún tipo de artificio. Reflexionando me decía: ‘Me gustaría contar esto, ¿pero cómo hacerlo?’ y tenía un problema técnico de esos que a veces se me plantean y entonces, de golpe, me dije ‘a lo mejor lo que conviene hacer es empezar escribiendo sobre cómo no puedo escribir el cuento... un tipo que lleva un diario’” (1983).

5. “Prosigo, tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria” (p. 34).

6. “Osvaldo Aguirre —También al escribir se escapa de lo habitual. De acuerdo a tus términos, has diferenciado al ‘yo literario’, escritor, del ‘yo real’. Mario Levrero —No le llamo ‘yo real’ sino ‘yo cotidiano’. No sé cuál es más real. El escritor es el personaje que se forma en el momento de escribir. Ahora no estás hablando con un escritor; lo que te puedo decir de él es lo que recuerdo. [...]” (Aguirre, 222).

Ejercicios de experimentación que dan cuenta de una literatura en gestación o inacabada que “ficcionaliza” la coincidencia del yo con la enunciación del discurso. Y este procedimiento se asume lúcidamente como fracasado de antemano, ya que la lucha contra el tiempo y la consecuente discontinuidad del sujeto no pueden ser mantenidas desde el registro discursivo. El resultado de este fracaso, sin embargo, implica un viceversa en el que el yo surcado por su discurso ha sido modificado. Es decir, de la incapacidad del lenguaje de registrar el yo sin alterarlo, en un gesto extremo comparable a la instancia de contemplación atómica en que la luz altera el objeto que busca estudiar, se da paso precisamente a esa “luminosidad” o sanación resultante de la producción del discurso. De allí entonces la conceptualización del discurso en un nivel terapéutico, una reconciliación resultante de la escritura y que a partir de elementos paratextuales reclama en el lector un marco de recepción basado en la asunción de estar frente a la declaración de una instancia intimista sincera —y solamente ante este reclamo pactar o rechazar dicha sinceridad—. Es así que el texto asume “la incapacidad referencial del lenguaje” y hace de su factor “ficcionalizador” o adulterador un ejercicio experimental que presenta al sujeto brillando como una luz intermitente impulsada en un dínamo escritural, un hombre de arena difuminándose por un viento que nace de sí.



A partir de aquí 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.

## II. Perspectivismo deconstruido: la celosía al pasado y al yo

Pablo Casacuberta puede ser considerado uno de los más claros exponentes de esta línea experimental “perspectivista”, en la que una serie de narradores protagonistas que habitan gran parte de sus textos despliegan un discurso monológico. Aunando temáticas personales a lo largo de múltiples soportes artísticos, Casacuberta desarrolla una voz estilística que construye un sujeto discursivo en la clave de una figura autorial que se instala en una literatura del yo o, mejor dicho, del mundo a través del yo lanzado al inventario sinestésico de sus emociones y de los medios con los que cuenta para contemplar el mundo (la concepción fotográfica de los objetos, las catalogaciones o inventarios científicos, la interpretación de las conductas de los animales, los ejercicios deductivos sobre el funcionamiento de las relaciones humanas). Es así que el recurso de narrar desde las miradas de sus personajes protagonistas es atravesado por la perspectiva artística en la que el sujeto desgrana un discurso mayormente descriptivo o incluso argumentativo en un monologismo exacerbado donde lo que se relata sucede esencialmente a un

nivel de la conciencia. Esto es así en tanto el mundo referido vale en su importancia a partir de la significación que el yo le atribuye. Textos en los que surge el mencionado efecto de “tiempo real”, un instante tras otro referido a partir de un hermetismo y un estatismo que generan el artificio de asistir al momento mismo de la prefiguración del pensamiento donde el hablante oblitera el mundo y su participación en él como si estuviera en trance o el espacio quedara constituido exclusivamente por una cartografía subjetiva. En este sentido, *Una línea más o menos recta* (2001) se muestra como una declaración misma de la fuerte impronta de reflexión metalingüística así como la libre asociación y la continuidad sincrónica del lenguaje y su coincidencia con la prefiguración de un sujeto discontinuo. Mediante una acumulación por asíndeton de cadenas de signos, se ficcionaliza el proceso de semiosis creando una realidad subjetivizada que no es otra que la del lenguaje en gestación.

Editada en la colección De los Flexes Terpinés dirigida por Mario Levrero y fechada en su finalización en noviembre de 1996, la obra constituye un ejemplo radical de un procedimiento que va más allá de un despliegue de técnicas narrativas y parece constituirse como el centro mismo de la literatura de Pablo Casacuberta: la búsqueda del yo en relación al mundo y los otros desde la producción de un discurso autorreflexivo. Este rasgo puede ser rastreado en textos como *El mar*, donde la descripción de los objetos adquiere una dimensión plástica y el relato se plaga de escenarios y escenas oníricas, o en *Aquí y ahora*, donde la voz infantil ronda el museo temático de la propia infancia y se torna poderosamente evocadora de una subjetividad recuperada a través de la escritura, o en la pérdida absoluta de referencialidad que se ejercita en varios pasajes de *Esa máquina roja*, donde superando los límites de lo neofantástico el texto construye una especie de momento cero, una nada en la que primero fue la palabra y solo ésta existe en un ejercicio que trasciende la mera reflexión metalingüística y ficcionaliza el registro del “ser” a cada instante.

En otra línea de influencia levreriana, la infancia como lugar de retorno a la fundación del sujeto constituye una de las temáticas por excelencia de la literatura autobiográfica y autoficcional. En este sentido, otro ejemplo de construcción de una voz y una perspectiva como marco para desplegar un yo discursivo en un presente que permite “recrear” o escenificar el pasado es el caso de Inés Bortagaray y su novela de recuperación de la infancia *Prontos, listos, ya*. Una breve novela hecha desde el despliegue evocador producido por los olores y los sentimientos asociados a lugares y climas y que cuenta con el antecedente de *Ahora tendré que matarte* (Bortagaray, 2001), donde ya se daban muestras de una clara y singular voz íntima.<sup>7</sup> Este último libro fue también editado en la colección De los Flexes

---

7. Jordi García refiere a la noción de voz y estilo en el marco de la autoficción: “En cierta medida, el lector de un cuaderno de escritor debería poder acercarse a ese texto en condiciones semejantes a las que obtiene cualquier otra obra de arte, es decir, al margen de su naturaleza autobiográfica, o confidencial, y quizás permitirá apreciar lo que efectivamente tenga de artística la manipulación o la expresión de la experiencia privada [...]” (224).

Terpines y con un título sugestivo sobre la intimidad compartida y el implícito mensaje dirigido al lector “ahora [que sabes demasiado] tendré que matarte”. Un texto desplegado desde la estilización y la reflexión sobre la materia de lo que se escribe en un vínculo con la intimidad y las emociones en el que Bortagaray desarrolla un universo autoficcional compuesto de fantasías y recuerdos, breves ensayos y disquisiciones sobre los gustos y las experiencias sensoriales mínimas acrecentadas y multiplicadas a una escala de enorme calado introspectivo. Nuevamente la autorrevelación es asociada al ejercicio mismo de la escritura. En palabras de Levrero: “Los libros de esta serie inicial han sido todos elegidos por mí. Son auténticos escritores, de alma, no escriben ‘para’ sino que escriben ‘por’: escriben por la necesidad de escribir; que es la única fuente de la que surge la auténtica literatura”.

En este sentido de literatura como necesidad de reconocimiento, *Prontos, listos, ya* da paso al relato de viaje en un presente que nuevamente se nos ofrece como el *racconto* de emociones o el inventario personal de la infancia en el que los episodios rememorados a lo largo de un viaje de vacaciones familiares son descriptos a partir de la perspectiva de una niña. Una clave estilística en tanto voz del discurso, que al mismo tiempo se ofrece como un ejercicio de imaginación en el que la memoria narra en primera persona. La interpretación de los diálogos mantenidos a lo largo del viaje, las situaciones de enojo y embarazo, de diversión e intimidad fraterna y parental, con escenas evocadoras y singularizadas, quedan subordinadas al primer plano en el que se ubica la descripción de las emociones del sujeto discursivo. Esto es así al punto de que como toda narrativa de viaje, y como bien lo señala el epígrafe de Kafka, las postas o los objetos recordados se ofrecen como marcas funcionales para desplegar el artificio del pasado propio, recuperado por medio de la escritura. A través de los dos libros de Bortagaray, sin desarrollar un plano de referencialidad estipulado a partir de una declaración de identidad, se filtra una serie de contenidos asociables a la vida privada y se delinea una figura autorial que decide vehicular su mensaje instalando el marco de la intimidad.

### III. Autoficción como tauromaquia

Para hablar de una zona gris de los discursos es necesario considerar la posibilidad de distinguir entre discursos factuales y discursos ficcionales a partir de elementos contextuales que enmarcan la enunciación. Esto que parece una obviedad no deja de ser una precisión ineludible, ya que si se asume, desde un radicalismo posestructuralista, que todo discurso es una ficción o construcción, no se podrá concebir la existencia de una zona fronteriza en un territorio sin límites. La posibilidad de diferenciarlos, sin embargo, no surge de la sustancia de los discursos sino de sus marcos de enunciación y recepción y de los pactos de lectura que reclaman: protocolos disciplinarios, géneros, etc. La asunción de esta realidad pragmática de los discursos, de este hacer cosas con las palabras, resulta en que la autoficción se constituya desde la plena conciencia de la construcción de un sujeto discursivo

que existe y se figura en el acto mismo de escritura al tiempo que reclama para ese gesto escritural una lectura comprometida con su “sinceridad”.

Para que pueda asumirse esta ambigüedad de pactos, el teórico español Manuel Alberca considera necesario que pueda realizarse una identificación entre autor-narrador y personaje (a partir de elementos paratextuales como prólogos, epílogos, entrevistas)<sup>8</sup> al tiempo que el discurso debe dar cuenta de circunstancias autobiográficas fusionadas con instancias de una absoluta “realidad subjetiva”.

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. A algunos lectores esta indeterminación y ambigüedad sobre la posible verdad biográfica del texto quizás les deja indiferentes, pero otros no rechazan esta contradicción, al contrario encuentran placer al poder seguir las fantasías conscientes del autor, de proyectar en él las propias y de mejor conocerse en los claroscuros del relato, en un movimiento de vaivén entre lo ficticio y lo autobiográfico (Alberca, 2004: 242).

*Limonada* (2004), de Sofi Richero, constituye un excelente ejemplo del juego de revelaciones y ocultamientos a partir de los que la autoficción logra crear una instancia de comunicación intimista en la que el lector tiene la sensación de asistir a una búsqueda o ejercicio que se desarrolla en el momento mismo de la escritura. Difícilmente alguien podría considerar las pautas paratextuales que presenta *Limonada* como un mero juego de metalepsis donde el autor ingresa al mundo de sus ficciones o concebir el texto como una reflexión metalingüística de *mise en abyme* (pacto ficcional exclusivo). Antes bien, la fotografía de tapa de la primera edición (las niñas Richero fotografiadas por el padre en vacaciones familiares) y dedicatorias (familia, amigos, amantes), la reproducción facsimilar de una redacción infantil recuperada como un regalo familiar y con el “señorío” de los afectos como tema, el fechado de finalización del texto, la breve contratapa que ante todo se declara dubitativa sobre la pertenencia genérica, y el mismo título, que se mostrará en su significado de escritura terapéutica, son revelaciones de una intimidad

---

8. “Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamo, 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 del paratexto puede dar a conocer una información total, 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. Es la función principal de la mayor parte de los prefacios y también de la indicación genérica en ciertas portadas o subtítulos: 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 procedimientos que los lógicos denominan como performativos –esto es la habilidad de hacer aquello que se dice (‘Abro la reunión’)” (Genette, 1997, 11). La traducción (del inglés) es mía.

exteriorizada en el momento de la escritura y que han surgido como una miscelánea a partir de la cuales ir a la pesquisa del yo actual y de sus emociones.

La recurrencia a las piezas personales tampoco es de importancia documental o testimonial (pacto biográfico exclusivo) sino que se ofrece como una forma de continuidad estética del yo escritural que construye una voz en tanto estilo y un sujeto discursivo en tanto despliegue de un repertorio individual. Gustos, caprichos, temores y anhelos son así ofrecidos a partir del museo de lo íntimo en una construcción personal que se sabe desplegada desde el discurso y que a partir de sus elementos referenciales del marco enunciativo realiza una declaración de sinceridad no impulsada hacia un afuera del texto, ni siquiera hacia un autor referencial, sino hacia la escritura misma como efímero registro del fluir emocional atestiguado por el lector. Es más, 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 enunciativo 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, “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:

[...] la prosa descriptiva, la de los huevos de los toros, la prosa que describe al mundo inagotable de *ahí afuera*, todo ese ahí afuera tan interesante que no está *aquí* sino ahí afuera, la prosa en tercera persona valiosa, valiosa y con personajes, con trama urdida de datos, y personajes con ideas griegas, la prosa de la información a toda máquina, a toda máquina y en tercera persona rigurosa, la prosa de la estructura informada y valiente de los narradores que despellejan al caballo mientras hacen el trote bandido de las medias sucias (2008: 75).

Por otra parte, podría decirse entonces que el valor de registro referencial de este tipo de texto autoficcional se sabe limitado al momento mismo de su enunciación. Mediante el recurso experimental de acumulación por un asíndeton continuo de principio a fin del texto, la realidad de los recuerdos y el pasado se ceñirán al presente sincrónico del pensamiento y de la escritura como si la voz del discurso se lanzase a un autoanálisis sobre las sugerencias y efectos que le producen los “talismanes” que ha ofrecido al lector. Por último, el discurrir discursivo se bifurcará en disquisiciones sobre el sentido del propio texto e incluso se desdecirá creando un efecto de “tiempo real” singulativo que hilará los signos creados con nuevos signos que los expandan y enriquezcan en una cadena metadiscursiva. Por tanto, lo que se documenta en el texto no es el pasado como crónica histórica sino las formas de su reminiscencia en el presente. Lo que se “documenta” es una efímera

declaración del yo existente en tanto enunciador de discurso y que no podrá ser rastreado más allá del momento de ese enunciado. Aquí su cercanía con la idea de desempeño discursivo o *performance* en tanto “hacer” al hablar. Y dos fuerzas surgen en este gesto: una expansiva, que sólo podrá ser interpretada en la amplitud de sus significados e importancia desde el pacto confidente del lector; una constrictiva, que concede a la palabra un valor terapéutico y que se irradia hacia el interior mismo de los temores y el dolor del sujeto que la enuncia.

#### IV. Conclusiones

La ya célebre rareza de Mario Levrero enfrenta la paradoja de haberse constituido en una línea escritural dentro de la literatura uruguaya. Una contradicción que no es tal si se toma en cuenta que los hallazgos de una obra experimental y dinámica como la suya son rastreables a lo largo de una serie de múltiples despliegues colectivos encarados a través de talleres y emprendimientos de edición que van desde la preparación de colecciones hasta la participación como prologuista o figura tutorial de contratapas. La idea de un Levrero entendido como impulsor de un movimiento, sin embargo, no resistiría la ubicación en un contexto en el que los manifiestos o programas creativos grupales han perdido su impronta de praxis social, amén de la contradicción flagrante que constituye hacer de un remiso y dubitativo discurso íntimo el itinerario fundante de una doctrina artística. De hecho, la escritura levreriana se presenta precisamente como un catalizador de las tendencias contemporáneas entre las cuales imperan las características de la introspección y los ejercicios de escisión o marginalidad autocontemplativa que para muchos constituyen una forma exacerbada del individualismo narcisista y egomaniaco de la posmodernidad. Sin menoscabo de la mirada apocalíptica como forma idónea de repensar –o incluso de pensar siquiera por primera vez– un gran número de fenómenos culturales diluidos en la aceptación acrítica de cierta posmodernidad, en este caso su pertinencia no parece estar en la negación de una práctica genérica o transgenérica como es la autoficción. Antes bien, son indispensables los juicios de valor artístico o la crítica que evalúe en parámetros ético-estéticos manifestaciones que se mueven no solo en la diversidad de pactos sino en una ambigüedad disciplinaria que no por eso cubre de impunidad la afectación “estelar” de mucha producción reciente apenas epigonal, apenas tardía, o que no debe asemejarse bajo el cristal posmoderno con aquellos otros proyectos artísticos preponderantemente histriónicos que construyen un personaje pop-mediático. Estos casos constituyen prácticas diferentes que no tienen que ver con los cuestionamientos inherentes a las contradicciones de los ejercicios de introspección “públicos”. Experimentaciones levrerianas que terminan por difuminar la frontera de escribir “por” o “para” en un nuevo lugar de enunciación espectacular y que solamente desde allí pueden asumirse ya como medios terapéuticos preformativos, ya como despliegues artísticos que desde sus estrategias de perspectiva se plantean casi como ejercicios de imaginación “gestálticos”. Textos holográficos en los que la santísima trinidad

autor-narrador-personaje despliega un nuevo metasujeto emergido de la propia escritura y modificado por 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.



- 
- AGUIRRE, Osvaldo, “Mario Levrero: el escritor es el personaje que se forma en el momento de escribir” (entrevista), en *Quimera*, n° 289, diciembre de 2007 (p. 22).
- AÍNSA, Fernando, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo: Trilce, 2002.
- ALBERCA, Manuel, “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”, en *Cuadernos de Cilba*, n° 7/8, 2005-2006, tomado de <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf> [20-III-2009].
- “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 2004*, Visor, Madrid, 2004 (pp. 235-255).
- “En las fronteras de la autobiografía”, en *II Seminario: Escritura de literatura autobiográfica*, Universidad de Jaén, Jaén, 1999 (pp. 53-75).
- BORTAGARAY, Inés, *Prontos, listos, ya*, Montevideo: Punto Cero, 2010.
- *Ahora tendré que matarte*, Montevideo: Cauce editorial, 2001.
- CASACUBERTA, Pablo, *Aquí y ahora*, Montevideo: Trilce, 2002.
- *Una línea más o menos recta*, Montevideo: Cauce editorial, 2001.
- *El mar*, Montevideo: Trilce, 2000.
- *Esa máquina roja*, Montevideo: Trilce, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Deshoras* [1982], Barcelona: Ediciones B, 1989.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils* [1977], París: Galilée, 2ª ed., Gallimard-Folio, 2001.
- EAKIN, Paul J., *En contacto con el mundo* [1992], Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- GARCÍA, Jordi, “La voz literaria y la materia del dietarista”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2004*. Visor, Madrid, 2004 (pp. 219-233).
- GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
- *Paratexts. Thresholds of interpretation* [1987], Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- LEJEUNE, Philippe, “El pacto autobiográfico (bis)”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios* [1986], Madrid: Magazul-Endymion, 1994.
- LEVRERO, Mario, *El discurso vacío* [1996], Buenos Aires: Interzona editora, 2006.
- *La novela luminosa*, Alfaguara, 2005.
- *El portero y el otro*, Montevideo: Arca, 1992.
- PARIS, Diana, “El diario íntimo en clave *fantasy*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 622, 2002 (pp. 49-54).

RICHERO, Sofi, *Limonada*, Montevideo: Cal y Canto, 2008.

— *Limonada*, Montevideo: H editores, 2004.

SORIANO, Osvaldo, “Entrevista a Julio Cortázar”, en revista *Humor*, septiembre de 1983, tomado de <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto156.htm> [20-3-2009].

VERANI, Hugo, “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad” [2000] en *Hermes Criollo*, n° 10, Montevideo, 2006 (p. 127).

