

Vaciar el decir: Hacia una poética de Mario Levrero

Andrés Cadena



Serie Magíster

Vaciar el decir

Hacia una poética de Mario Levrero

Andrés Cadena



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Serie Magíster
Vol. 248

Vaciar el decir: Hacia una poética de Mario Levrero
Andrés Cadena

Primera edición
Coordinación editorial: Casa Andina
Corrección de estilo: Gabriela Cañas
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9978-19-924-4

Derechos de autor: 055826

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, marzo de 2019

Título original:

«Vaciar el decir: Hacia una poética de Mario Levrero»

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura

Autor: Andrés Darío Cadena Ibarra

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Código bibliográfico del Centro de Información: T-1747

*Para Nadya;
para Laura y Marcelo;
para Fabián I.*

*Esto existe solamente gracias a ustedes.
Es más suyo que mío.*

CONTENIDOS

Agradecimientos	7
Introducción	9

Capítulo primero

Dejen todo en mis manos o el tránsito al afuera

de la palabra literaria	13
1. De la parodia a la desconstrucción.....	13
2. Búsquedas y encubrimientos	17
2.1. El espacio y el orden caótico.....	18
2.2. La sexualidad como sugerencia.....	22
3. La desconstrucción de la voz narradora	25
4. Hacia el afuera.....	27
5. El afuera y la melancolía.....	29
6. El fracaso de la búsqueda: Parodia de lo policial	32

Capítulo segundo

<i>El discurso vacío</i> o la fe metaliteraria.....	35
1. Veracidad, logofilia y logofobia	35
2. Más allá del vaciamiento	39
3. La reutilización de los códigos.....	44
4. El fondo místico de lo metaliterario	49

Capítulo tercero

<i>La novela luminosa</i> o la mirada hacia fuera de la narración	57
1. Entre narrador y novelista	57
2. La luminosidad: Narración de lo tetradimensional	65
3. El desgarramiento del narrador	67
4. El prólogo como relato.....	70
5. El narrador como lector	76
6. El punto muerto de la narración.....	79
7. La tradición de la no-novela	83
8. Interpelación ¿a qué archivo?.....	87

Hacia una conclusión	93
1. El devenir lateral de la literatura.....	93
Referencias.....	97

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a Esteban Mayorga (por presentarme la obra de Levrero), a Fernando Balseca (por las referencias claves) y a José Hidalgo; los tres me facilitaron bibliografía fundamental para este estudio. Y a Santiago Cevallos, porque su tutoría enriqueció decisivamente el desarrollo de esta reflexión.

INTRODUCCIÓN

Diez años después de su muerte, es decir en 2014, Mario Levrero era recordado fugazmente, a raíz de la reedición de uno de sus libros, en el diario montevideano *El Observador*: «Para algunos, el último gran escritor uruguayo del siglo xx; para otros, un artista sobrevalorado; para la Academia, un hueso duro de roer que todavía está lejos de ser canonizado» (Ricciardulli 2014, párr. 1). Por otro lado, en un diario ecuatoriano se mencionaba que Levrero se había convertido en «un autor de culto» (Muñoz 2014, 7) en la región.

Como adelantándose a estos homenajes mediáticos —entre otros que circularon en dicha época—, en junio de 2013 el sello argentino Eterna Cadencia Editora había publicado *La máquina de pensar en Mario*, un volumen dedicado a ensayos, reseñas y artículos sobre la obra de Levrero. En tal publicación contribuyeron autores como Hugo Verani, Martín Kohan, Sergio Chejfec, Roberto Echavarren, entre otros. Lo cierto es que este autor uruguayo está cada vez más presente en el panorama literario, y sus obras se difunden en círculos cada vez menos cerrados: uno de sus libros más conocidos, *La novela luminosa*, es parte de la popular serie DeBolsillo de Random House Mondadori, editorial transnacional de gran presencia en librerías y espacios comerciales a escala continental.

Y sin embargo, si seguimos la definición de Ricciardulli, podemos preguntarnos ¿por qué Levrero resulta *un hueso duro de roer* para la crítica?;

¿por qué está *lejos de ser canonizado*? De hecho, Levrero ha cargado desde sus inicios con el cartel de *raro*, adjudicado en una reseña por Ángel Rama, quien lo encarrilaba en el mismo tren de Felisberto Hernández, Armonía Somers o José Pedro Díaz. Tal calificativo se ha vuelto un comentario usual entre lectores y medios literarios, moneda común que se acepta como entrada para cualquier análisis acerca de Levrero.

Otra noción regularmente visitada en los comentarios sobre este escritor es su peculiar cercanía con el *estilo* de Kafka, no tanto por seguir «al cuentista de la paradoja, sino al novelista del procedimiento y del empobrecimiento tanto de la descripción como de la peripecia» (Rosso 2013a, 13). Uno de los tópicos más recurrentes en las últimas obras de Levrero es, justamente, la tarea de escribir. De ahí que se pueda percibir un *empobrecimiento de la peripecia*, puesto que las tramas son desglosadas por narradores-personajes cuyo principal objetivo o actividad es la escritura misma; proceso que da como resultado relatos sobre el oficio de relatar, sobre las complejidades y limitaciones del narrar. No obstante, dichas narraciones no se desarrollan con aridez ni imponen obstáculos para que el lector empatice con el protagonista, pese a que la temática (un escritor que reflexiona, y a veces divaga, sobre su oficio) pueda resultar a primera vista más bien críptica. Probablemente allí radique la rareza de Levrero, en la capacidad para enhebrar narraciones aparentemente *empobrecidas*, que no cuentan mucho en el ámbito de la anécdota.

El presente trabajo busca, así pues, establecer un acercamiento a la obra de Mario Levrero más allá de lo que se ha dicho. En *La máquina de pensar en Mario* (2013), la mayoría de aportes se enfocan en ciertas facetas de las obras de este autor, como la construcción de la ciudad, la ciencia ficción, el policial, su relación con el psicoanálisis, el surrealismo, lo científico, su faceta de caricaturista; pero en pocas ocasiones se leen los textos de Levrero en diálogo con teorías más amplias sobre la representación y sobre la novela en Latinoamérica; sugiriendo de este modo que, en su sui géneris calidad de *raro*, este autor difícilmente se identificaría con otros. En tal contexto, la presente reflexión pretende acercarse a su obra indagando en el funcionamiento de los elementos que la componen, pero siempre tendiendo puentes hacia otras estéticas similares. La idea es ubicar a Levrero en un panorama más amplio, dentro de la narrativa en general, y de la latinoamericana en particular.

En cuanto a la gama de posibles filones de análisis, se ha escogido aquel rasgo que se mencionó como característico en sus últimos libros: el tema de la literatura que habla sobre literatura, es decir, el carácter metaliterario de sus obras. Se cree que, al ser un motivo recurrente en sus textos, la metarreferencialidad es una preocupación central para este escritor, y posiblemente sea la pulsión detonante de la mayoría de sus textos. Por otro lado, se ha organizado el presente estudio no de acuerdo con temas sino en relación con obras: cada uno de los tres capítulos aborda una novela diferente, todas de la última etapa de producción literaria de Levrero. Tal estructura se sustenta en la hipótesis de que es posible establecer un *leitmotiv* a lo largo de las diferentes publicaciones del autor y, más allá, una especie de recorrido, de desarrollo en su propuesta estética, que es apreciable en la lectura cronológica de sus libros. Con todo, también se han considerado algunas de sus obras anteriores, lo que nos permite dar cuenta de una visión sobre la totalidad de su literatura.

De modo concreto, este trabajo se plantea sobre la base de dos inquietudes: reflexionar sobre el papel y la significación de la metaliteratura en la propuesta estética de Mario Levrero —tomando en cuenta que en libros como *El discurso vacío* (1996) o *La novela luminosa* (2005) el narrador anuncia que sus textos no son propiamente novelas—; y poner en diálogo dicha propuesta estética con marcos de reflexión más amplios, tanto sobre la literatura latinoamericana como sobre el arte mismo de narrar. Al analizar estos temas, se espera que el presente estudio pueda también echar alguna luz, aunque fuera de manera oblicua, sobre la actualidad de la narrativa latinoamericana, o por lo menos sobre un autor que está ganando adeptos entre las nuevas generaciones. Con ello, se pretende abrir una puerta —entre otras muchas posibles— hacia una obra que, de culto o no, más sui géneris o menos, innegablemente recibe nuevos lectores cada día; y sobre la que, apostamos, resta mucho por decir.

DEJEN TODO EN MIS MANOS O EL TRÁNSITO AL AFUERA DE LA PALABRA LITERARIA

1. DE LA PARODIA A LA DESCONSTRUCCIÓN¹

Si aceptamos que en la obra de un escritor se pueden establecer ciertos hilos que atraviesan sus diferentes libros, podríamos también afirmar, muy generalmente, en una primera instancia, que en la literatura de Mario Levrero son identificables varios motivos recurrentes: la conjunción en sus tramas de elementos realistas y fantásticos, la exploración del subconsciente, la presencia de los géneros populares, el absurdo, entre otros. Ahora bien, el motivo que nos interesa en este estudio es el papel de lo metatextual en la obra de Levrero, un rasgo eminente en sus dos últimos libros —*El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005)— pero cuyos orígenes se puede rastrear en algunas de sus anteriores obras, si nos centramos en determinados rasgos. Por ejemplo, en

1 A diferencia de la «deconstrucción» que propone Jacques Derrida, o del uso del término que implica una descomposición analítica de los elementos constitutivos de una estructura conceptual, aquí lo que opera es una construcción que implica a la vez un vaciamiento. La estructura resultante, la construcción de esa descomposición, es lo que importa —más allá del vacío en sí— y, en tal medida, se caracteriza como una *des-construcción*.

la novela breve «Dejen todo en mis manos», publicada en 1994, se introduce en el plano de la trama un elemento que caracterizará la última etapa creativa de Levrero: el escritor alejado de la literatura, personaje con que se empieza a configurar la mencionada metarreferencialidad.

De hecho, la novela arranca con la negativa de un editor acerca de publicar una obra del narrador-protagonista, que es escritor: «—La novela es buena —dijo el Gordo, e hizo una pausa significativa—. Pero...» (Levrero 2007, 11). Este tópico del escritor-que-no-publica se complementa más adelante en la misma escena: el editor, el *Gordo*, le promete considerar su novela en un futuro, pero para el momento inmediato le ofrece un trabajo que consiste en «una pequeña investigación» (14). Y enseguida le cuenta que en la editorial han recibido el manuscrito de una novela que desean publicar porque la consideran genial, pero que no logran encontrar al autor; la única referencia que tienen es que el envío se realizó desde un pueblo del interior (que el narrador decide llamar *Penurias*²) y bajo el aparente seudónimo de Juan Pérez. Lo que el Gordo le pide al protagonista es que se traslade al pueblo y dé con el autor de la misteriosa novela.

De tal modo, hacia el final del segundo capítulo, el protagonista se emplaza en su peculiar rol: un escritor que no escribe ni publica, pero que se relaciona con el mundo literario de una manera tangencial: busca cumplir una misión para una editorial con la esperanza de ver publicada su novela en el futuro. Este papel tiene una carga eminentemente paródica, en el sentido en que Mijaíl Bajtín (1971, 311–38) describe la parodia originaria: «Creaba un *doble desentronizador* que no era otra cosa que el *monde à l'envers*. De allí su ambivalencia», y su «proximidad con la muerte-renovación». Este principio, dice Bajtín, se funda en el acto de la entronización bufa y la destitución del rey del carnaval, lo que debe entenderse como un rito ambivalente en el que la entronización contiene una desentronización futura. «El carnaval festeja el cambio, su proceso mismo, y no lo que sufre el cambio. Es por así decirlo no substancial sino funcional» (316); en donde se pone en relieve el énfasis que la parodia otorgaba a la creación, en el

2 Resulta destacable, como un supuesto recurso de veracidad, que el narrador-protagonista explique por qué rebautizar al pueblo: «he cambiado todos los nombres y apodos de personas, lugares y países, para no lesionar a nadie» (Levrero 2007, 16).

contexto de la carnavalización. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Bajtín amplía esta reflexión, y señala que la parodia funcionaba como una *degradación*, de sentido claramente topográfico, típica del realismo grotesco:

Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). [...] Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. (Bajtín 2003, 21)

Bajtín contrapone entonces la parodia medieval frente a la actual: «La parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora» (22). De allí que, volviendo a Levrero, identifiquemos al carácter paródico de su novela *Dejen todo en mis manos* con el del *mundo al revés* de lo carnavalesco: su valor no radica únicamente en la degradación que opera, sino en que esta posibilita una creación, un nuevo comienzo: la anécdota policial. Así, no importa tanto que el protagonista sea un escritor que en la novela deja de serlo, sino lo que a partir de allí se genera: la trama que se desenvuelve a raíz de ese planteamiento.

En tal sentido, resulta interesante observar cómo el narrador-protagonista reflexiona en torno a su situación: «Soy un escritor. No soy Phillip Marlowe. [...] Pero aquí no existe la profesión de escritor, y el escritor está obligado a hacer cualquier cosa, excepto —naturalmente— escribir, si quiere continuar sobreviviendo» (Levrero 2007, 17). Aquí, la situación paródica se presenta como cotidiana en el medio cultural —en general latinoamericano, aunque más adelante se menciona que la trama se ubica en Uruguay— del personaje; es decir, se muestra como un elemento socialmente comprensible y común, y no como el caso extraordinario de la *inversión de papeles* que Bergson (1985) definía como uno de los mecanismos de la construcción del humor:

La historia del perseguidor víctima de su persecución y del embaucador embaucado, forman el fondo de nuestras comedias, y ya aparecía en la antigua farsa. [...] La literatura moderna nos presenta otras muchas variaciones

sobre el tema del ladrón robado. En el fondo, siempre hay una recíproca inversión de papeles, una situación que se vuelve contra el mismo que la preparó. (38)

Notemos que Levrero no busca utilizar este procedimiento del ladrón-robado, en donde la inversión no suele darse desde un inicio, y se produce con un efecto de sorpresa, sino que el escritor-que-no-escribe se encuentra en su paródica posición con una explicación aceptable desde la lógica y por completo verosímil; de este modo, el autor no recurre a la comicidad sino más bien a la contradicción, como una situación que remarca la desentronización de que hablaba Bajtín.³

Ahora bien, como hemos señalado, lo profundamente paródico de la construcción del personaje de Levrero radica en su ambivalencia: se presenta como la negación de un escritor, lo que a su vez da lugar al apareamiento del investigador. Esto ocurre paulatinamente en el avance de la trama: se conocerá cada vez más acerca del protagonista-escritor, al mismo tiempo que su papel va siendo cada vez menos el de un escritor, y su importancia radica más bien en ser un hombre *en busca* de un escritor.

De tal modo, la parodia aquí funciona como un mecanismo de polea que implica dos movimientos simultáneos: por un lado, un proceso de desmantelamiento o desmontaje *del escritor* en tanto figura o estereotipo; y por otro, la preeminencia de la anécdota de la investigación, es decir, *la trama*. En otras palabras, el escritor ha sido desentronizado de su condición central para dar paso a la entronización de una trama que tiene como fin último la publicación de una novela, aunque no de autoría del protagonista.

Ambos polos, escritor-anécdota, sostienen entonces una relación desconstrucción-construcción a lo largo del texto, trascendiendo el tópico del *mundo al revés* carnavalesco. De hecho, lo que parece interesarle a Levrero —y para lo que ha echado mano del mecanismo de la parodia— es alcanzar un decir que se convierta al mismo tiempo en

3 Bajtín señala que la lengua carnavalesca «se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos» (Bajtín 2003, 13).

un silenciar u ocultar: construir desde la desconstrucción. Si, como dice Terry Eagleton (1998, 162), «la táctica de la crítica desconstruccionista consiste en hacer ver cómo los textos acaban por poner en aprietos sus propios sistemas de lógica», podemos reconocer que Levrero ejecuta una operación análoga: desde luego que no se ubica en la perspectiva de la crítica, pero los elementos de sus narraciones se desarrollan poniendo *en aprietos* a sus propios sistemas de lógica, parafraseando a Eagleton. El autor uruguayo, entonces, ha recurrido a lo paródico —desentronizar a su protagonista del estatus de escritor— para dar inicio a una táctica desconstruccionista a lo largo de la trama y, sobre todo, para construir a su personaje protagónico.⁴

Esta voluntad desconstructora es incluso sugerida en el plano de la anécdota del relato, cuando el narrador se refiere al misterioso manuscrito: «El argumento [del manuscrito] estaba construido en torno a un protagonista más bien contemplativo; y esa contemplación se refería mayormente al progresivo derrumbe de nuestras instituciones, nuestros valores, nuestra economía y nuestra cultura» (Levrero 2007, 19); en donde *el progresivo derrumbe* parece también aplicarse, como veremos, no solo a la figura del escritor sino también a su investigación y aun al género policial. Desde estas premisas, el texto da inicio a un proyecto de desmantelamiento que, como analizaremos a continuación, buscará desarticular los elementos de la trama al tiempo que los va desarrollando.

2. BÚSQUEDAS Y ENCUBRIMIENTOS

La historia de *Dejen todo en mis manos* (2007) se encauza en el *thriller*, cercano al relato policial, en donde la trama consiste en una investigación que tiene como fin el develamiento de un misterio, en este caso,

4 Es más: si continuamos con Eagleton, y reconocemos que la desconstrucción se aferra «a los puntos “sintomáticos”, a las aporías o callejones sin salida del significado, donde los textos se meten en dificultades, se desarticulan y están a punto de contradecirse a sí mismos» (Eagleton [1983] 1998, 162), no será difícil reconocer que a menudo las obras de Levrero también desembocan en la contradicción o la paradoja; por ejemplo, en *El discurso vacío* lo que se propone el narrador es ejecutar una escritura como ejercicio grafológico, sin fijarse en los contenidos, enfrentándose así a la imposibilidad de escribir sin contar nada, lo que puede leerse como una paradoja.

conocer la identidad de Juan Pérez. La prosa es una reconstrucción cronológica y detenida de los detalles de la búsqueda, que implica un viaje y una serie de averiguaciones que no contribuyen a la empresa central del protagonista pues no le aportan datos útiles para la búsqueda del autor del manuscrito. Por ejemplo, en el bus en que viaja, relata el encuentro con una joven desconocida:

Después charlamos de esas cosas que hablan los viajeros; ya no puedo recordarlas, ni vale la pena el esfuerzo. Por fin me animé a preguntarle si ella también iba a Penurias, imaginando poder llegar a combinar el trabajo y el placer; pero no. Ella iba a Miserias, una ciudad más lejana. Dejé languidecer la conversación porque, como predicara William Blake, no es bueno cultivar deseos que no habrán de ser satisfechos. Lo sentí mucho; evidentemente yo le había caído bien, y ella era realmente un buen pedazo de mujer. Se llamaba Roxana, o algo así. Adiós, muñeca. (Levrero 2007, 25-6)

Tal encuentro, aparentemente intrascendental en la investigación del protagonista, se conectará con el desenlace de la trama y, como veremos, adquirirá pleno sentido. Este tipo de estructura redonda, que cierra todas las vías narrativas abiertas y da utilidad a cada detalle de la historia, es común en el género policial, en donde con frecuencia los detalles aparentemente sueltos pueden contener la clave de la resolución del misterio.

Por otro lado, en el fragmento se puede apreciar ciertos rasgos de la narrativa del autor: la fluidez, la aparentemente poca elaborada narración, cierto grado de ingenio para comentar lo observado. Pero más profundamente, aparecen dos tópicos omnipresentes en la literatura de Levrero y, sobre todo, que se remontan a sus primeros libros: la ciudad y la sexualidad. El detenernos brevemente en ambos, a continuación, nos permitirá reconocer que la ambivalencia construcción-desconstrucción es un mecanismo que opera regularmente en varios elementos de las obras de este autor.

2.1. EL ESPACIO Y EL ORDEN CAÓTICO

Para ahondar en el primer tópico, retomemos a Pablo Fuentes ([1986] 2013, 36), quien, al comentar las primeras novelas de Levrero, menciona la importancia del viaje desde y hacia la ciudad, la cual «aparece

como un supuesto ordenador y, simultáneamente, desencadenante de un caos esencial que rodea al protagonista, quien intenta zafarse de ello huyendo desde o hacia la ciudad para terminar por poner en evidencia que ese caos también está en él». De este modo, el espacio urbano se configura con el mencionado recurso paródico de aquello que se construye mediante su desconstrucción: las ciudades representan un orden compuesto de desorden; armonía hecha de caos. La ambivalencia regeneradora de esta parodia se presenta en el hecho de que estos espacios dan pie a la construcción de los personajes. En efecto, como bien apunta Fuentes, tal tensión (orden-caos) del espacio se replica al interior de los protagonistas como energía desagregadora, desembocando en una identidad escindida en múltiples versiones. Así, cuando el narrador llega a Penurias, se instala en el hotel y toma una siesta; al despertar, se siente desubicado por completo, y se pregunta: «¿Qué mierda estoy haciendo aquí?»:

Durante la siesta había cambiado de personalidad, y me había transformado una vez más en el animalito viejo, gordo y torpe que ocupa mi lugar demasiado a menudo. Y mientras me lavaba la cara con esa agua tibia ligeramente aceitosa, supe por qué: no había obedecido mi impulso natural —seguir a Roxana hasta Miserias y vivir con ella un romance maravilloso— y ahora el Ser Interior se vengaba robándome toda chispa de inteligencia y vitalidad. Temores. Conciencia estrecha. Inhibiciones. (Levrero 2007, 28)

Este será uno de los grandes temas en las obras de Levrero consideradas en este estudio: el resquebrajamiento o la fragmentación del yo, que en las dos novelas posteriores será central y posibilitará conflictos internos de los narradores mientras desarrollan textos supuestamente autobiográficos. No es equivocado pensar que dicha temática proviene del mencionado orden caótico que el autor emplea para construir varios elementos de sus relatos, como los espacios.

Precisamente, las primeras tres novelas de Levrero tienen como elemento central la construcción de espacios. En efecto, *La ciudad* (1970), *París* (1979) y *El lugar* (1981) —que mantienen cierta relación y conforman una unidad que el mismo autor calificó como «Trilogía involuntaria»— se construyen como relatos muy minuciosos y descriptivos acerca de lo que les ocurre a los narradores (muy similares entre ellos,

también) al querer escapar del espacio en donde se encuentran;⁵ y ese intento de huir o llegar a algún lado se complica paulatinamente, hasta alcanzar niveles inverosímiles, en donde lo laberíntico del espacio se corresponde con la conflictividad de las psiquis de los personajes.

En este sentido, Pablo Fuentes ([1986] 2013, 29) encuentra que Levrero —al igual que otros autores también de común calificados como *raros*— ejecuta en su obra un «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». Esto se conecta con cierta definición de Hugo Verani (2006, 125) sobre el extrañamiento:

la obra narrativa de Levrero puede leerse como un testimonio de extrañamiento, como una apertura hacia la otredad. [...] Levrero crea un mundo de contornos inestables y escurridizos, donde lo insólito es natural, supeditado a fuerzas inconscientes y oníricas, a asociaciones perturbadoras y a menudo desconcertantes, como si por debajo de la superficie textual se agazaparan misterios amenazantes. Opta por satisfacer los reclamos de conflictos interiores o interiorizados, sin otra atadura que su subjetividad, poniendo de manifiesto una atracción hipnótica por lo desconocido, por decir lo indecible.

Esta naturaleza de los textos de Levrero, —dice Verani— implica «un doble proceso de búsqueda y encubrimiento» (25) que opera desde el texto mismo. Un ejemplo de ello es que el protagonista de *Dejen todo...*, pese a que ha emprendido una búsqueda, se llena de confusiones y distracciones que lo alejan del éxito de tal búsqueda; lo que se manifiesta, por ejemplo, cuando sostiene un diálogo consigo mismo:

5 En *La ciudad*, el narrador se halla al inicio en una casa, y sale de ella pretendiendo ir a la ciudad; la trama cuenta lo que le ocurre en el camino, cuando llega a un pueblo y prolonga inexplicablemente —por una serie de confusiones, de distracciones— su camino a la ciudad, lo que ocurre solo al final, de modo fortuito. En *París*, la novela arranca con el arribo del narrador a una urbe llamada París pero que carece de los referentes realistas de dicha ciudad francesa, y cuenta una serie de aventuras con seres y otros elementos fantásticos que allí le ocurren. Y en *El lugar*, el narrador despierta en un cuarto del que pretende salir, pero pronto nota que cada puerta de salida le conduce a una nueva habitación, interminablemente, a un encierro en la arquitectura inimaginable de un colosal y laberíntico inmueble.

«Sos un fracaso», dijo la voz interior que a menudo me fastidia con estas cosas. Según mi psicólogo, se trata del superyó. «En cuarenta y ocho horas no has logrado averiguar nada útil. Te enredaste con una prostituta y te dejaste marear por una vieja. Todo está mal. Tu deber es hacer algo bien, aunque sea una vez en la vida».

«¿Por ejemplo?», pregunté, sabiendo que el superyó es un engendro ineficaz y solo sirve para criticar. (Levrero 2007, 77)

Tenemos entonces que el orden caótico es el espacio donde se confunden los diferentes elementos, y los misterios de la trama parecen oscurecerse —en lugar de aclararse— a medida que avanza la investigación; tal fenómeno está conformado por ese desarrollo paralelo, o doble, que Verani ha calificado como *búsqueda y encubrimiento*. Lo llamativo de dicha dualidad es que sus dos componentes comparten el mismo origen, son un solo movimiento, indivisible, ejecutado por los mismos protagonistas o narradores. Si en la «Trilogía involuntaria» eran los lugares los que entrampaban a los protagonistas y los alejaban de sus metas, en *Dejen todo...* es el mismo personaje —mediante sus divagaciones y confusiones— el encargado de contravenir su propia búsqueda. A menudo, esta estructura de las tramas genera un efecto de desesperanza en el lector, ante la sensación de que los personajes no llegarán a cumplir lo que se han planteado en un inicio, la tarea que ha desencadenado el relato.

Pero en el extracto, además, se observa cómo Levrero apunta a desarmar la individualidad del narrador y a cuestionar varios elementos del relato. En ese pasaje, por ejemplo, el recurso del monólogo interior se desenvuelve como un *diálogo interior*, que ocurre en el ámbito de un solo personaje pero da lugar a dos voces, enfrentadas; y con ello logra no solamente menoscabar la idea de identidad como construcción unitaria del personaje, sino configurar, al darle voz, al inconsciente del protagonista como un actante más dentro de la trama. Así, Levrero se sirve de conceptos de la teoría psicoanalítica (como el superyó) para caracterizar a sus personajes. Tal procedimiento se verá profundizado en *La novela luminosa* (2005), donde el narrador intenta continuar la escritura de un texto abandonado décadas atrás, y para ello ve la necesidad de analizarse a sí mismo, mediante recursos como la interpretación de los sueños, los recuerdos y su propio discurso.

El orden caótico, como vemos, es una construcción presente en varios elementos de las novelas de Levrero, desde los espacios hasta las

psiquis de los personajes, y que termina demarcando la ruta de avance de la investigación en *Dejen todo en mis manos*; donde el relato policial, lleno de digresiones e interrupciones y, como veremos, sin la decisiva acción de un héroe, avanza de todas maneras, contra todo pronóstico, hacia un desenlace.

2.2. LA SEXUALIDAD COMO SUGERENCIA

El otro tópico importante en la obra de Levrero y que aparece enseguida en *Dejen todo en mis manos* es, como se dijo más arriba, la sexualidad. Las primeras indagaciones del protagonista, apenas llegado a Penurias, le llevan a formularse ciertas presunciones acerca del misterioso autor del manuscrito. Una de ellas es que se trata de una mujer, pues la caligrafía en el sobre de envío de la novela parecería responder, según el narrador, a rasgos femeninos. Así, elabora la hipótesis de que la firma del manuscrito, Juan Pérez, pudiera tratarse del seudónimo de una mujer, quien, presume gratuitamente, tendría el nombre de Juana Pérez; acto seguido, inicia una búsqueda de personas con tal apelativo en el pueblo, y de ese modo da con una mujer que efectivamente lleva ese nombre, aunque no es la autora de la novela:

Si era lesbiana, lo disimulaba con un éxito rotundo. Era una hermosa mujer. Tendría treinta y pico, aunque muy bien podrían ser cuarenta y pico, pues, con las mujeres, nunca se sabe. Tenía lindas curvas y un andar gracioso. Largos cabellos rubios. Un tapado liviano, del color de las violetas, un poco impropio en verano, la cubría desde el cuello a las rodillas. Traía las manos en los bolsillos y se dirigía a mi mesa. [...] De pronto comprendí, porque el cuadro se completó al llegarme a la nariz las emanaciones de cierto perfume, muy popular entre las prostitutas, y sentí el impulso fóbico de la huida. Tragué saliva varias veces. Me aclaré la garganta. [...] Ella se abrió el tapado, y lo volvió a cerrar en una fracción de segundo, pero alcancé a ver bien las tetas más espléndidas que ojo humano haya contemplado alguna vez en este planeta. (Levrero 2007, 39-40)

En este fragmento se constata la mirada de deseo con que el narrador observa y recrea a la mujer. Es usual en la literatura del autor que la atracción erótica hacia las mujeres ocupe largos espacios descriptivos o incluso motive las acciones más importantes de la trama. La presencia de esta sensualidad refuerza dos motivos ya mencionados: por un lado, potencia una búsqueda, pues se presenta como una promesa o

posibilidad a futuro; y por otro lado, activa mecanismos subconscientes en los protagonistas, contribuyendo a ese resquebrajamiento de su individualidad, a la separación de sus varios niveles de conciencia. Por ejemplo, en *La ciudad* un personaje, nuevamente misterioso, llamado Ana es lo único que desvía al protagonista de su viaje hacia la ciudad:

La mujer volvió a urgirme para que nos fuéramos. La miré a los ojos, y descubrí algo raro: una mirada en la que había miedo, ansiedad y, al mismo tiempo, disimulo y perversidad. No puedo describir con exactitud esa mezcla confusa de sensaciones que me produjo, pero pensé que bien podría ser ella la causa del temor que me dominaba en las últimas horas, o que, al menos, ella lo acentuaba, si es que ya existía en mí. (Levrero [1970] 1999, 17)

Así, la sexualidad se presenta como un factor contrario a lo racional, al orden, que se escapa del relato —«No puedo describir», dice el narrador— y que, no obstante, funciona a menudo como disparador de las historias. Esta estructuración de varios niveles de conciencia, en cuya base se presenta el deseo sexual, remite, en términos de la teoría psicoanalítica, a la libido como la energía relacionada con las pulsiones, las cuales inicialmente siempre apuntan a fines sexuales, pero que pueden luego encauzarse en otras acciones. Se trata una vez más de conceptos del psicoanálisis como una fuente que Levrero visita continua y explícitamente en sus obras, como se mencionó.⁶

En efecto, en *Dejen todo en mis manos*, el elemento sexual se vuelve decisivo para el protagonista, algo que él mismo acepta, con humor:

Aquella generosa y fugaz exhibición de Juana en el bar produjo en mí ese clic, como si Juana fuera la única llave capaz de abrir la cerradura de mis

6 Por ejemplo, remarcando el elemento onírico de la primera prosa de Levrero, Antonio Muñoz Molina escribió sobre *La ciudad*: «todo lo que se cuenta es vívido y preciso, pero también es abstracto, e intuimos que posee una lógica oculta, pero en apariencia los hechos y los lugares no se organizan en un sentido previsible: la sensación es muy parecida a la que tenemos en algunos sueños, pero los sueños suelen ser inquietos y de algún modo caóticos, de una inconsistencia temblorosa, al menos al recordarlos, y en esta historia todo tiene un aire inaceptable de serenidad». (Muñoz Molina [1970] 1999, 4). No cabe duda de que la exploración psíquica era un tema que siempre le preocupó a Levrero —quizás porque le permitía descomponer la idea de individualidad unitaria— y que, en esa medida, siempre se vio representado de diversas maneras en sus obras.

emociones. Mi psicólogo no lo habría conseguido en diez años, aunque se hubiera desnudado por completo y bailado una danza watusi. (Levrero 2007, 43)

Aquí, conviene señalar que los encuentros sexuales ocurren comúnmente en elipsis o en recuentos sintetizados; esto nos lleva a pensar que lo que le interesa al narrador de las relaciones eróticas es sobre todo la interrelación personal e incluso la libido relacionada con las pulsiones —aunque varias veces estas terminen siendo canalizadas de forma no sexual—, y deja de lado el aspecto de descripción física o explícita de los encuentros. En cierto momento, el protagonista incluso afirma que prefiere enfocarse en la experiencia de la seducción antes que en el acto sexual en sí: «con la edad, cada vez interesan menos los orgasmos y más el deseo mismo» (62). En tal sentido, el narrador reflexiona en torno a su propia obra, manifestando que el componente sexual tiene que ver en sus relatos con lo sugerido y no lo explícito, lo que nos recuerda el proceso doble de búsqueda y encubrimiento que señalaba Verani:

Lo que busco es la belleza y la gracia de los cuerpos femeninos, que elevan el espíritu. Y aunque la crítica haya señalado injustamente una influencia de la pornografía en mi literatura, no me gusta pormenorizar esos detalles que cualquiera puede imaginar. (67)

Esta idea de la elevación del espíritu mediante la *belleza y la gracia de los cuerpos* condensa el carácter de la búsqueda del narrador: partir de elementos cotidianos, terrenales, y alcanzar, a través de su observación y recreación, un estado de sensibilidad extraordinario, una experiencia extraterrenal, que implica misterio y escapa a la razón. Como se mencionará más adelante, este tipo de sensibilidad en el narrador será fundamental para *La novela luminosa*, en donde el protagonista pretende captar la *luminosidad* que anida en diversas escenas aparentemente cotidianas e intrascendentes. Pero podemos ver que en *Dejen todo en mis manos* se encuentra ya una anticipación de dicha preocupación estética, en donde la búsqueda —aunque no tienda a una luminosidad— implique un develamiento que no llega a darse.

Así, la sexualidad como sugerencia, nunca explícita pero con una presencia clave y constante, que acciona los diferentes niveles de conciencia del protagonista, y que dispara muchos sucesos de la trama,

expresa esa voluntad de *apertura hacia la otredad* que señalaba Verani: tender hacia lo *desconocido*, un mundo donde operan *fuerzas inconscientes y oníricas*, y donde las asociaciones que hagan los personajes los alejan permanentemente de sus propósitos, como descentrando sobre la marcha los objetivos de sus emprendimientos.

3. LA DESCONSTRUCCIÓN DE LA VOZ NARRADORA

Conforme avanza la investigación en busca del autor del manuscrito, el protagonista va encontrando varios personajes, abriendo posibilidades de develamiento del misterio que acrecientan la duda y la tensión propia del *thriller*. Uno de esos personajes es Parménides Troncoso, un antiguo conocido, compañero de la escuela, con quien se topa por azar. Tras presentarse e identificarse, Troncoso le dice: «En casa tenemos todos tus libros de chistes» (Levrero 2007, 46); y más adelante reitera: «¿No te digo que tenemos todos tus libros? He seguido toda tu carrera. Siempre recorto los reportajes y las fotos, y los pego en el álbum. Porque tengo un álbum, ¿sabés?, todo con recortes tuyos» (48).

Estas informaciones se corresponden con ciertos rasgos de la biografía del autor: Mario Levrero no solamente fue escritor literario, sino también creó varias series de caricaturas —a las que, presumiblemente, el personaje de Troncoso alude con *libros de chistes*— y crucigramas. Y la condición misma de ser un autor cuyas publicaciones alcanzaban ciertas repercusiones en el público —los «reportajes», en boca de Troncoso— pero que muchas veces, también, tenían dificultad para publicarse —como le ocurre a este narrador en un inicio— por su carácter experimental, configura un personaje-narrador muy cercano al Levrero-autor.

De hecho, una semejante construcción del sujeto de la enunciación, que desborda sus propios límites, ya se advierte en obras anteriores de modo explícito, como en la novela policial *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Allí, según señala Ezequiel de Rosso (2013b, 152), «la figura del narrador propia del estilo Levrero aparece cuestionada». Dicho cuestionamiento opera en el ámbito del elemento narratológico, del actante narrador: la novela tiene narradores en primera persona (el propio Nick Carter, héroe del policial), en tercera persona (omnisciente) e incluso en segunda persona (en los momentos en

que se dirige al lector), sin que por ello cada narrador sea un personaje diferente; simplemente, esta múltiple perspectiva narrativa remarca el hecho del narrar, llama la atención sobre él. Desde el mismo título, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, se manifiesta la voluntad de desconstruir las categorías de análisis de la narratología, al tematizar el hecho de la lectura: menciona al lector, a un *yo* que sería un narrador y a Nick Carter, que se convierte en protagonista de la lectura; y sin embargo, los tres son referentes del enunciado del título, se vuelven parte del texto, comparten un mismo ámbito de expresión.

Entonces, el resultado del dismantelamiento de la voz narrativa en *Nick Carter...* no devela —como en la «Trilogía involuntaria»— varias capas de la conciencia del individuo; sino que expone el funcionamiento interno de la maquinaria narrativa. No apela al pacto literario por el cual el lector se involucra en la historia siempre y cuando esta se desarrolle con verosimilitud; sino que aquí la construcción del aparato literario se muestra al desnudo, es puesta en evidencia y rompe dicha verosimilitud. Anotemos, además, que el salto entre un tipo de narrador y otro —y también entre distintos tiempos narrativos— ocurre de manera subrepticia, de una oración a otra o entre párrafos, lo que llama la atención del lector sobre el carácter artificial (en tanto artificio) del texto:

Nick Carter *entra* sigilosamente en su despacho en penumbras. Una pequeña lámpara arroja un estrecho círculo de luz blanca sobre el escritorio. Allí puede ver un bulto informe, entre sospechoso y repulsivo [...]. Nick *sonrió*: indudablemente, el regalo de uno de sus múltiples admiradores secretos [...].

Se *aproxima* la hora del programa televisivo de LAS AVENTURAS DE NICK CARTER. *Enciendo* el televisor colocado frente al sofá, comprado especialmente para seguir, paso a paso, esta serial maravillosa. [...] *Bajo* el volumen pero *dejo* el televisor encendido. (Levrero [1975] 2009, 47-8)⁷

Aquí se observa cómo una misma escena se desarrolla en voz de dos narradores diferentes (omnisciente y protagonista); y, después, se incluye un juego de intertextualidad ficticia, cuando el investigador Nick Carter mira una serie televisiva sobre sí mismo. Directamente,

7 El énfasis de las cursivas ha sido añadido para resaltar la dispar conjugación verbal, lo que implica varios momentos y varias perspectivas desde donde se construye el texto.

el autor quiere poner de manifiesto no solamente el resquebrajamiento de la idea de un solo lugar de enunciación —y, con ello, de la idea de unicidad en la perspectiva del narrador—, sino ante todo remarca el carácter ficticio del personaje y el texto literario. Este rasgo contribuye a la ya mencionada voluntad desacralizadora y al tono paródico del que Levrero se sirve para *degradar* ciertos elementos de sus narraciones; en este caso, el narrador, el héroe del policial, el texto de ficción.

En *Dejen todo en mis manos* no se escinde solo el punto de vista narrativo, sino que la desconstrucción abarca todo el sistema del que forma parte. La confusión entre el narrador-protagonista y la biografía del autor implica la inserción de lo extraliterario en lo literario. Con ello, Levrero quiere llamar la atención sobre el estatuto *ficcional* del relato, y desencadenar la reflexión de hasta dónde lo ficticio se queda en el ámbito de lo ficticio, inquietud también presente en otras de sus obras. Y en tal sentido, la desconstrucción que se empieza a operar en *Dejen todo en mis manos* es la del carácter *ficcional* de la narrativa: el personaje protagónico y el autor tienen numerosos elementos en común, lo que lleva al lector a dudar sobre cuán ficticia es la narración. No le interesa al narrador despejar esta duda sino, justamente, sembrarla para que la categoría *ficción* se vea cuestionada. Este proceso continuará, como se verá más adelante, en las siguientes novelas de Levrero.

4. HACIA EL AFUERA

Hasta ahora, hemos visto cómo Levrero echa mano de la parodia, en tanto mecanismo *degradador*, y de tácticas deconstructivas para ir desmantelando varios de los elementos de sus narraciones: el espacio, el narrador, el carácter de *lo ficticio*. Y pese a que la metarreferencialidad no se presente de modo explícito —como sí lo hará en las siguientes obras—, la desconstrucción de los elementos textuales que opera a partir del texto mismo ya constituye un movimiento de re-pliegue de la obra: se refiere a sí misma para cuestionarse, para ponerse en duda.

Tal proyecto estético de Levrero conlleva una reflexión sobre las posibilidades mismas de la representación. Para comentar dicho tópico, conviene recordar a Michel Foucault (2004, 7), que en *El pensamiento del afuera* empieza con esta idea: «La verdad griega se estremeció, antiguamente, ante esta sola afirmación: “miento”». La paradoja evidencia,

para el pensador francés, por supuesto, una relación de poder: «Toda proposición debe ser de un “tipo” superior a la que le sirve de objeto» (8); pero entonces, se pregunta, ¿qué ocurre cuando el sujeto hablante es el mismo que aquel de que se habla? Foucault continúa:

Se acostumbra creer que la literatura moderna se caracteriza por un redoblamiento que le permitiría designarse a sí misma; en esta autorreferencialidad, habría encontrado el medio a la vez de interiorizarse al máximo (de no ser más que el enunciado de sí misma) y de manifestarse en el signo refulgente de su lejana existencia. (11-2)

Siguiendo esta perspectiva, cuando en *Nick Carter...* se devela, como hemos visto, el estatuto artificial o forjado del relato, nos encontramos en la expresión equivalente al *miento* que socava las bases de la razón griega. Y en las obras posteriores, incluyendo *Dejen todo en mis manos* y su prosa de tono aparentemente autobiográfico, la autorreferencialidad, parafraseando a Foucault, le permite al autor interiorizar en su individualidad y al mismo tiempo alejarse de su propia existencia. De hecho, el narrador construye su compleja y conflictiva individualidad como escindiéndose y distanciándose de sí mismo, acaso *implosionando*; un ejemplo de ello es el ya revisado recurso del diálogo/monólogo psicoanalítico que emplea el protagonista. Podemos observar en este movimiento de alejamiento lo que el mismo Foucault, al hablar de la palabra literaria, califica como un *tránsito al afuera*:

el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. [...] Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia. (16)

En el caso de *Levrero*, el narrador, pese a que habla sobre sí mismo, está girando en torno a lo que Foucault señala como *el ser del lenguaje*, cuyo apareamiento implica la desaparición del sujeto hablante. En tal lógica, el narrador debe ubicarse en el afuera de la obra para poder enunciar y significar; y aunque hable sobre su historia, sus ideas y su individualidad, en cada caso operan una escisión en su interior y un alejamiento de su propio relato. El escritor que no escribe de *Dejen todo...*, el narrador que cuestiona su narración en *Nick Carter...*, e incluso los espacios delirantes que son el núcleo de la «Trilogía involuntaria», representan este

movimiento al afuera de la palabra literaria en la definición de Foucault: están y a la vez no están, se presentan mediante su paulatina desaparición, se construyen realizando su propia desconstrucción.

Los narradores de Levrero emprenden una búsqueda semejante en sus últimas obras: están buscando en su interior, lo que logran mediante la fracturación de su individualidad y distanciándose de sí mismos; pero *Dejen todo en mis manos* marca un momento clave de dicho tránsito al afuera para Levrero: a diferencia de sus anteriores obras, aquí es la figura del escritor la que se dispone en su mesa de disección, y es la idea misma de narrar la que se pone en duda. Si la pulsión paródica ha llevado a Levrero en esta obra a dismantlar la idea de individuo —y su visión del mundo y de sí mismo— y su posibilidad de recrear una historia, después de *Dejen todo en mis manos* Levrero buscará sumergirse, mediante la narrativa, en su propia experiencia vital: las tramas de sus textos serán indiscernibles de su biografía; y entonces la desconstrucción, el tránsito al afuera que opere, no será solamente el del narrador literario que se construye desde su ausencia, sino el del narrador-autor-Levrero que intenta hablar sobre su vida desde la palabra literaria, desde la novela.

5. EL AFUERA Y LA MELANCOLÍA

Paulatinamente en *Dejen todo en mis manos*, como hemos señalado, la búsqueda del protagonista en pos del misterioso autor se diluye en distracciones y pistas falsas con resultados infructuosos. El principal motivo que desvía la investigación es Juana Pérez, la prostituta de quien el narrador se enamora; relación estereotípica y destinada al fracaso: cada encuentro ahonda la fascinación que siente el protagonista por la mujer, y sin embargo cada vez se hace más palpable la imposibilidad de un buen término de la relación, pues el hombre que maneja a Juana le prohíbe continuar acudiendo a los llamados del protagonista: «Él me preguntó quién era ese del hotel, y le dije que me parecías un hombre bueno, un poco distinto a los otros, porque me tratabas bien, con respeto. Entonces me prohibió verte» (Levrero 2007, 98), le confiesa Juana al narrador; ante lo que él dice sentir una gran desesperación.

La relación amorosa con Juana se desarrolla entonces como una pérdida, pues el protagonista ya había accedido, aunque fuera mediante el pago, a establecer una intimidad con la mujer deseada, situación que

luego le es arrebatada. En adelante, el deseo sexual que experimenta el protagonista estará cargado de esa sensación de pérdida, un impulso por lograr la vuelta de lo faltante; algo que, en términos de Santiago Cevallos (2012, 97), puede mirarse como un gesto melancólico.⁸ La reflexión que mejor cabe en este ámbito es lo que Cevallos, siguiendo a Slavoj Žižek, resalta como la *fidelidad al objeto perdido*: «en el proceso de pérdida queda siempre un resto que nos es integrable/asimilable, que la melancolía se caracteriza justamente por la fidelidad a dicho resto y que, al contrario del duelo, la melancolía no renuncia a su apego al objeto perdido» (98). Aplicando este esquema a *Dejen todo...*, Juana Pérez se convierte en la persona perdida para el protagonista, y todas las acciones (e inacciones) que en adelante se funden en su deseo por recuperarla estarán marcadas por una suerte de melancolía, de invocación de lo perdido.

Pero el siguiente giro de tuerca sería encontrar esta misma latencia de la melancolía a una escala mayor: no solamente el deseo de recuperar a Juana aleja al personaje de su misión en Penurias, sino que la misma investigación que ocupa la casi totalidad de la novela es una suerte de huella o de sustituto de la literatura: lo que le queda al protagonista de nexo con la editorial después de que su manuscrito fuera rechazado. Viéndola así, la trama de la novela se origina en los márgenes de la literatura, en su falta: al no poder ejercer su rol de escritor, el protagonista se debe contentar con un papel cercano, satelital al mundo literario: buscar a otro autor. Lo que mueve al narrador a involucrarse con la investigación puede ser visto como un gesto también melancólico: el del autor que ha perdido su oportunidad de publicar una novela, pero que vive una aventura en la huella de aquella herida, y el relato de tal percepción viene a ser como el intento de cicatrización de dicha pérdida. En esa misma línea de ideas, el gesto melancólico puede en efecto producir algo, pero será un suceso fantasmal, evanescente, incompleto; así, el narrador de Levrero no accederá a publicar su novela, pero su «fidelidad al objeto perdido», a la literatura, lo llevará a relatar lo que leemos en *Dejen todo en mis manos*.

8 Al estudiar la novela de Juan Carlos Onetti *El pozo*, Cevallos retoma el concepto freudiano desde «Trauer und Melancholie», en donde, frente a la pérdida de una persona o un ideal, muchas personas no demuestran duelo sino melancolía. Cevallos encuentra que en la mencionada novela, tras la muerte del personaje de Ana María, Linacero alcanza su regreso, como ensueño, en una suerte de gesto melancólico.

Enlazando esta reflexión con lo mencionado más arriba acerca del tránsito al afuera, el alejamiento de la literatura que emprende el narrador puede leerse como una pérdida que genera, a su vez, una melancolía esencial a muchas de las acciones del personaje. Así, las búsquedas que emprenda el narrador intentarán resolver pérdidas y carencias, aun si tales búsquedas nunca llegan a completar su cometido. Y en ese sentido, numerosas necesidades del protagonista aparecen como impulsos llenos de angustia frente a una carencia. Por ejemplo, en cierto punto, el narrador reflexiona que necesita con urgencia un libro:

Leer: debía conseguir un libro; alguien en Penurias, aunque fuera por error, debería tener algún libro. Lo ideal sería una buena novela policial, *pero era tanta mi avidez* que habría leído igualmente el Pentateuco; incluso en su versión original. (Levrero 2007, 91; énfasis añadido)

Aquí se remarca que, en el plano de la trama, los elementos asociados con la literatura se presentan mediante su ausencia. La misma figura del escritor que funge de investigador (y no de escritor) demarca el cauce de la historia, cuyo punto de partida puede ser la literatura, pero que siempre, en el desarrollo de la trama, se mueve lejos de ella; la literatura, más que texto, termina siendo un *pre-texto*. Así, sensaciones que experimenta el personaje —como las ansias de leer o la búsqueda de un libro en un pueblo sin librerías— se desarrollan como gestos melancólicos, que sobre todo evidencian *la falta* de lo literario.

Al encontrarse la literatura en el exterior de la historia que narra la novela, y el protagonista refiriéndose a ella con la mencionada melancolía, se constata de nuevo lo señalado acerca del tránsito al afuera que emprende el narrador. En esta ocasión, la literatura como temática se ubicaría en ese afuera, y el protagonista tenderá siempre en esa dirección, al mundo de lo literario, que sin embargo en la trama se presenta como una ausencia. Levrero, entonces, estaría plenamente consciente de que la construcción de la trama se desenvuelve *en* el revés de la empresa literaria, en el vacío del decir de la literatura. Es conveniente en esta instancia retomar lo que Foucault (2004, 13) menciona acerca del *pensamiento del afuera*:

El «sujeto» de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del «hablo».

Aquí se observa cómo el tránsito al afuera implica un vaciamiento de la palabra: *aquel que habla* en la literatura, que aquí es también *aquel del que ella habla*, no es un sujeto que expresa su positividad, que afirma su identidad; sino que se trata de un escritor que no escribe, un investigador que fracasa, un narrador desconstruido. Este vaciamiento no da como resultado un silencio total ni una página en blanco, sino un texto, que se convierte entonces en un testimonio del vacío, el relato del vaciamiento, literatura que ha transitado al afuera.

Esta propuesta será el centro de la novela *El discurso vacío*. Allí, el narrador —que también es un escritor— expresa la voluntad de ejecutar una escritura desprovista de anécdota, que no configure una trama; en una palabra, que no cuente nada: vacía. De esta forma, podemos establecer una suerte de trayectoria, un camino en que la obra de Levrero va extremando sus búsquedas paulatinamente: de la desestructuración del espacio y del sujeto en la «Trilogía involuntaria», a la desconstrucción del actante narrador en *Dejen todo en mis manos*, y hacia la descomposición de la palabra en *El discurso vacío*. En esta perspectiva, se puede leer la obra de este autor como un proyecto de desmantelamiento del decir literario, de constante análisis, en el sentido de separación, de los elementos que conforman el texto literario.

6. EL FRACASO DE LA BÚSQUEDA: PARODIA DE LO POLICIAL

Más adelante en *Dejen todo...*, la serie de fracasos del protagonista —en su investigación, en la búsqueda de libros, en continuar la relación amorosa con Juana— desemboca en una deriva, que se corresponde con la imposibilidad de desplazarse eficazmente dentro del pueblo, espacio que deviene en laberinto:

Sentía un gran vacío interior y me movía por aquellos lugares sin mayor interés. Así fue como me encontré en parajes nunca vistos, al borde mismo de la ciudad; las calles estaban mal iluminadas, y en algunas la ausencia de luz era total. Llegué a distinguir vagamente ranchos, pasto y animales sueltos. Cuando quise emprender el regreso, comencé a trazar una lenta espiral hacia el centro, y me perdí. (Levrero 2007, 102)

El motivo de la ciudad laberíntica como una espiral, e irreal hasta el extremo, es una rememoración de la «Trilogía involuntaria»; no obstante, en *Dejen todo en mis manos*, el perderse en la ciudad se aleja

de la marca onírica de la primera etapa de la obra de Levrero, y aquí cumple la función de reforzar la impotencia del protagonista, las ansias crecientes ante la sensación de que la búsqueda no arroja ningún progreso; y el misterio no resuelto se convierte así en otro aliciente para la melancolía:

el enigma no resuelto de Juan Pérez. ¿Quién sería? ¿Qué sería? Un hombre con letra femenina, una mujer con estructura mental masculina, un hermafrodita, un travesti, una boca pintarrajeada bajo un enorme bigote. Juan Pérez no podía existir; no existía; todo había sido un chiste. (115)

Esta reflexión del narrador no solamente remarca la sensación de fracaso que lo embarga, sino que devela que la empresa destructora del relato ha conseguido también la desestructuración del género policial, puesto que no se ha restablecido orden alguno; más bien, si todo es *un chiste*, nos ubicamos nuevamente en la desacralización, en el *mundo al revés* al que habíamos ingresado desde un inicio mediante el recurso de la parodia.

Sin embargo, casi en el cierre del texto, ya cuando el protagonista ha aceptado su fracaso y toma un bus de regreso a Montevideo, ocurre el feliz desenlace: se encuentra con la muchacha del viaje de ida (a quien se había sentido atraído), y entablan conversación; enseguida, ella (Genoveva) reconoce que el sobre que él lleva, del manuscrito, es suyo: «Ese sobre era de ella. Ese sobre era de Juan Pérez. Por lo tanto, ella era Juan Pérez» (117), piensa el narrador, formulando un silogismo aristotélico básico. Pero ese pensamiento, paradigma original de la lógica occidental, lleva a una conclusión falsa —nuevo dismantelamiento de lo racional, lo ordenado—, pues la muchacha no es Juan Pérez: «En realidad, [la novela] la escribí yo, pero Juan Pérez, o sea mi abuelo, me la fue dictando en las vacaciones pasadas. Él es ciego» (118).

Esta resolución, ocasionada por el azar, pertenece más a la comedia —pues es la aclaración de un malentendido— que al relato policial —en donde el héroe es el restaurador del orden—, de modo que enfatiza una vez más la pulsión paródica que late en toda la novela. En tal gesto, también, se ha dismantelado la idea de *escribir un texto*, pues aunque Genoveva haya ejecutado la acción práctica de escribir, todo le fue dictado por otra persona. Es más, el hecho de que el misterioso y genial autor intelectual de la novela se trate de una persona ciega también pone en

entredicho el esquema de percepción —y representación— predominante en Occidente, basado en el sentido de la vista. Así, este desenlace paródico del relato policial termina de configurar la desconstrucción que ha operado en el relato, y nos permite ubicar a *Dejen todo en mis manos* como un eslabón importante en el recorrido que implicará las siguientes obras de Levrero.

De hecho, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, que se revisarán en los siguientes capítulos, no recurren a la parodia como sí ocurre con *Nick Carter...* y *Dejen todo en mis manos*. En cambio, sí profundizan aspectos aquí revisados como la desestructuración del *yo* narrador y la difuminación entre ficción y realidad. En ambas líneas de reflexión, el mecanismo de los espejos enfrentados —conseguido con tramas que tratan de un escritor que habla sobre sí mismo y su enfrentamiento a la escritura— se volverá recurrente para descentrar las estructuras de dichas novelas. También, como hemos señalado, en el plano de la anécdota la literatura o la escritura literaria se encontrarán elididas, y se establecerá como una constante la tensión melancólica frente a lo perdido: los narradores son escritores que desean volver a elaborar textos literarios.

Pero la real preocupación de los siguientes narradores de Levrero ya no estará en función de un misterio ni un relato, sino que irá tras una experiencia trascendente, luminosa; y la literatura, al igual que en esta parodia policial, no será el fin, sino apenas el *pre-texto*, o el elemento satelital que orbita la trama mientras el narrador se ocupa de ir rastreando, desde la cotidianidad, las palabras que den cuenta de una vida al margen de la literatura.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL DISCURSO VACÍO O LA FE METALITERARIA

1. VERACIDAD, LOGOFILIA Y LOGOFOBIA

Lo que resulta más llamativo, en un primer término, acerca de la novela breve *El discurso vacío* es su carácter eminentemente metaliterario: el principal núcleo temático del texto es el texto mismo, su formulación, su motivación, su capacidad de significación, sus objetivos y limitaciones, incluso su exterioridad más evidente: la grafía. De hecho, el inicio de la obra anuncia que el texto nace de una *autoterapia grafológica*, un método que se basa en una supuesta «profunda relación entre la letra [escrita a mano] y los rasgos del carácter», que tiene como objetivo incidir en la vida y en la salud mental del narrador: «Cambiando pues la conducta observada en la escritura, se piensa que podría llegarse a cambiar otras cosas en una persona» (Levrero [1996] 2006, 17).

Así, lo que nos propone aquí Levrero es ante todo una reflexión acerca de la escritura en relación con quien la formula, el escritor; es decir que, dentro de un tono autobiográfico —que relata sucesos e ideas de la vida del mismo autor— se centra especialmente en cómo el personaje-narrador encara la empresa de escribir. De modo que conviene destacar primeramente dos notas preliminares que anteceden a

la novela en sí. La primera lleva por título «El texto», y aclara que «*El discurso vacío* es una novela armada 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”» (9).

A continuación, menciona que la organización del texto es la de un diario íntimo, fechado, en donde se han ido intercalando, bajo sucesión cronológica, textos de los «Ejercicios» y de «El discurso vacío». Al final de esta primera nota —que consta de tres párrafos— Levrero acepta haber eliminado ciertos pasajes de los «Ejercicios», «como protección de la intimidad propia o de otras personas, y siempre en favor de una lectura menos tediosa» (9); tras lo cual señala que su intención era publicar un texto que fuera «fiel a los originales».

Con esta premisa, al saber ante todo que el texto corresponde a una serie de ejercicios que el Levrero-autor efectivamente llevó a cabo en su vida como un proyecto no literario, nos ubicamos en el *afuera* mencionado en el capítulo anterior: al margen de la novela, de la literatura de ficción, en los terrenos de la biografía. O más bien vale decir que transitamos aquí la frontera ambigua entre dichos ámbitos, ambigüedad a la que Levrero contribuye al expresar que cierta parte de la obra tiene una «intención más “literaria”», en donde el uso del *más* y de las comillas emborrona los límites del concepto mismo de *literatura*, cuya definición queda relativizada por estas marcas.

En un segundo momento, lo que llama la atención de esta nota preliminar es la búsqueda de fidelidad con respecto a unos *originales*. Con tal declaración, el autor traspasa el terreno de lo verosímil —lo que tiene apariencia de verdadero— para adentrarse en el de lo veraz —aquello que profesa la verdad— pues parece afirmar: esto realmente ocurrió. Resulta en extremo pertinente aquí recordar *El orden del discurso*, de Michel Foucault ([1970] 2010), en donde el pensador francés sostiene que a lo largo de la historia de Occidente, la *voluntad de verdad* ha funcionado como un principio de exclusión en el marco de la producción del discurso; es decir, en cómo dicha producción ha sido controlada, seleccionada y redistribuida bajo la lógica del poder (14-25).

Esta obra de Foucault es útil para abordar la novela de Levrero dado que, dentro de la metarreferencialidad de *El discurso vacío*, lo que el texto pone en entredicho es la naturaleza del decir literario desde su

estructuración material, desde su ordenamiento, empresa que dialoga con la de Foucault en la referida conferencia, como veremos a lo largo del presente capítulo. De hecho, podríamos leer más que una coincidencia en el hecho de que Levrero haya escogido la palabra *discurso* para titular su libro, en lugar de *novela*, *literatura* o incluso *texto*.

El segundo texto introductorio está titulado «Prólogo» y consta de dos partes: un poema, en verso, y un relato breve, de tres párrafos. El poema empieza de este modo: “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” (Levrero [1996] 2006, 13). Desde estas primeras líneas, se puede ver que el objeto del poema se encuentra elidido, está ausente del texto. La utilización del pronombre *aquello* nos remite a un objeto anteriormente mencionado, pero al encontrarse tal pronombre al inicio, el objeto referido cae en un vacío, se encuentra por fuera del decir. Enseguida, tal vacío deviene en una carencia paradójica —«está en mí» *pero* «no soy yo»—, que la voz poemática desea resolver cuando dice «que [lo] busco». De este modo, nos encontramos con dos elementos reconocibles en obras anteriores de Levrero: 1. la escisión y la exploración en el *yo*; y 2. la búsqueda de algo faltante. El primer tópico, como vimos más arriba, fue desarrollado especialmente en la «Trilogía involuntaria», mientras que el segundo tomó forma de investigación seudopolicial en *Dejen todo en mis manos*. En esta ocasión, nos encontramos con que ambos elementos están entrelazados: aquello faltante está dentro del *yo* escindido que habla.

La búsqueda se complica cuando el poema enuncia que ese algo elidido «no puede, sin embargo, ser contenido en palabras / pensado en conceptos / no puede siquiera ser recordado como es»; y luego profundiza tal reflexión: «Es inútil buscarlo, cuanto más se lo busca / más remoto parece, más se esconde» (13-4). Tal posición es innegablemente un gesto melancólico, en los términos abordados en el capítulo anterior, pues se trata de la reacción ante una pérdida irresoluble. Y el gesto melancólico se agudiza cuando pasa de ser simplemente un gesto y llega a definir a la voz poemática en su esencia: «Este es mi mal, y mi razón de ser».

Como respuesta a tal desazón, hacia el final del poema aparece una esperanza: «He visto a Dios / cruzar por la mirada de una puta / hacerme señas con las antenas de una hormiga» (14); en donde se demarca el transcurso que vendrá en la novela en sí: un desasosiego que el

narrador enfrenta con cierto tipo de fe, con la irreflexiva sensación de que su búsqueda, que intuye imposible, puede alcanzar momentos trascendentes, místicos, en instantes tan insospechados y profanos como «la mirada de una puta» o aparentemente triviales, diminutos, como en «las antenas de una hormiga».

El segundo texto de este prólogo arranca con la frase: «Soñé que era fotógrafo y andaba de un lado a otro con entusiasmo, llevando una cámara» (15), para a continuación relatar el sueño: en una anécdota onírica, llena de digresiones, que entrelaza varios temas recurrentes en el autor, mencionándolos con brevedad en escenas fugaces: la sexualidad, la belleza, la escritura, la búsqueda. Sin embargo, son altamente simbólicos los dos elementos presentes en la primera frase: el sueño y las fotografías. Ambos nos hablan del método que empleará el narrador de *El discurso vacío* para la formulación de su texto: la exploración interior —recordemos el recurso psicoanalítico de *Dejen todo...*— representada en el sueño; y las imágenes (fotográficas) como símbolos que pueden leerse, interpretarse, evocar significados.

De tal modo, estos textos introductorios de *El discurso vacío* anuncian las principales preocupaciones o temáticas que ocuparán al narrador durante el texto: la exploración en su propio interior, el carácter melancólico de tal búsqueda, un cierto misticismo que lo guía, y la utilidad de las imágenes (mentales, escritas) para tal empresa. Enseguida en el texto, y retomando lo que ya se refirió acerca de la «autoterapia grafológica» al inicio de este capítulo, se completa el planteamiento de toda la novela: la búsqueda que emprende el narrador, con las características mencionadas, se desarrollará por medio de la escritura en su decurso.

En este sentido, es muy pertinente volver sobre lo que Foucault ([1970] 2010, 15) señala en *El orden del discurso*: « el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse » (. Es decir que el discurso no solamente desencadena significaciones en tanto lenguaje que habla de unos referentes; sino que además da cuenta de un proceso complejo de su producción, y denuncia las circunstancias, tensiones y pugnas que le dan lugar. Para Foucault, la coacción ha sido una de las constantes dentro de la *sociedad del discurso*, estamento desde donde se ha prescrito el ordenamiento social sirviéndose de las textualidades (científica, artística

y legal), todo lo cual es susceptible de percibirse desde la conformación del discurso en los diferentes campos de conocimiento. El ámbito del discurso, así, se ha colocado en un pedestal desde donde implementa ciertos *mecanismos de exclusión* al ejercer poder, lo que ha devenido, en Occidente, en una aparente *logofilia*: «¿Qué civilización, en apariencia, ha sido más respetuosa del discurso que la nuestra? ¿Dónde se lo ha honrado mejor?» (50), se pregunta el autor francés. Y encuentra que dicha logofilia esconde en el fondo una *logofobia*, que es un *sordo temor* contra «todo lo que puede haber allí de violento, de discontinuo, de batallador, y también de desorden y de peligro» en la «masa de cosas dichas» que es el «murmullo incesante y desordenado del discurso» (51).

Ante ello, Foucault propone una desconstrucción, o una lectura que desconstruya los pilares inobjetados en que se sostienen el discurso y sus prácticas exclusorias; para ello, cree necesarias tres cosas: «replantearnos nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; borrar finalmente la soberanía del significante» (51). No resulta entonces equivocado abordar el análisis de *El discurso vacío* desde la propuesta de Foucault, pues sus tres postulados son reconocibles en la reflexión del narrador de Levrero: 1. cuestiona —o al menos tematiza— la voluntad de verdad dentro de la ficción, al basar la novela en su propia vida y buscar una supuesta *fidelidad* con respecto a ciertos *originales*; 2. restituye al discurso su naturaleza de actividad o *acontecimiento*, lo que, en este caso, se expresa en que se convierte en una *autoterapia*, y 3. desentraña la relación entre el significado y el significante al pretender construir un decir vacío. Desde estos tres ejes, parece proponer Levrero, se puede efectuar un desmantelamiento del discurso literario.

2. MÁS ALLÁ DEL VACIAMIENTO

El carácter metaliterario de *El discurso vacío* no se expresa solamente en el hecho de que el tópico predominante sea la escritura misma del texto; sino que el *leitmotiv* que estructura a toda la novela es el recurrente intento de explicitar los fines de su escritura. En otras palabras, lo literario no se presenta como un simple actante narratológico, sino que el narrador constantemente devela qué intenciones persigue con el texto que va desarrollando. En tal sentido, si en obras anteriores como *Nick Carter...* o *Dejen todo...* los textos delataban una conciencia sobre

el hecho literario —incluían al lector y al mismo texto dentro de sus tramas—, en *El discurso vacío* lo que resulta develado es la génesis de la palabra, la intención detrás de la enunciación de un texto, al explicitar constantemente *para qué* está escribiendo aquello que escribe.

De tal modo, el narrador de la novela parece preguntarse repetidamente —o querer recordarse a sí mismo— ¿para qué me sirve esta terapia grafológica?, ¿para qué escribo esto que escribo? Y una de sus primeras respuestas es que siente una

necesidad imperiosa de conseguir una continuidad en mis actividades, un orden, una disciplina —porque la dispersión y la inanidad de los días son apabullantes, deletéreas, conllevan pérdida de identidad y le quitan significación al existir. [...] Lo importante es la continuidad en sí misma; el peligro psíquico proviene de la fragmentación, al menos en mi caso particular. (Levrero [1996] 2006, 29-30)

Enseguida, el narrador describe que uno de los principales factores para la fragmentación de sus actividades y su concentración es la «acumulación de cosas por hacer», lo que ocasiona que viva «de urgencia en urgencia» (30). Así, va definiendo el aporte que la escritura disciplinada debe tener en su vida: proporcionarle un orden con miras a lo trascendente, una ocupación ajena a las urgencias inmediatas de la cotidianidad.

En un inicio, esta empresa de autoterapia grafológica se suma a otras actividades que el narrador ha realizado a lo largo de su vida, como ámbitos en los que se ha sumido con decisión: «Siempre tengo en mente alguna idea para poner en práctica o alguna curiosidad que necesita ser imperiosamente investigada», menciona, antes de relatar que otra actividad a la que se aboca casi obsesivamente es la programación de la computadora:

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). (31)⁹

Aquí el autor devela que a lo largo del tiempo se ha sumido en la *investigación* de diversos *campos* de su vida y su individualidad. En el caso

9 Cabe señalar que el subrayado es un recurso del propio Levrero para dar relieve a algunas partes de su texto.

de ese momento, la escritura grafológica irá más allá de su finalidad terapéutica para funcionar, al igual que la escritura literaria en otras épocas, como *instrumento de investigación* y a la vez como *subproducto* de dicha investigación. Esta posición del autor frente a la literatura se asemeja a la dinámica del psicoanálisis, en donde el discurso es a la vez el medio y el resultado del proceso de profundización en el inconsciente.¹⁰ Pero no olvidemos que la premisa de la que parte el narrador es que la escritura es el medio para encontrar ese algo elidido y anhelado en su propio interior:

Quiero escribir y publicar. Tengo la 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 o historietas interesantes. Ese es el punto. Esa 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. (36-7)

En este extracto, detrás de la voluntad del narrador por erigirse como un autor —*escribir y publicar*—, resuena la búsqueda anunciada en el poema del «Prólogo»: algo en su interior por medio de lo cual experimente la trascendencia, el misticismo. Este término, que proviene de la etimología de la voz griega *mystikós*, habla de lo «relativo a los misterios religiosos», concepto que remarca el carácter de algo secreto a lo que se tiende (Corominas [1973] 2000). Por otro lado, el teólogo M. D. Knowles reconoce en lo místico «un conocimiento incommunicable e inexpresable combinado con el amor de Dios o de una verdad religiosa en el espíritu, sin precedente trabajo o razonamiento» (Ayuso, García y Solano 1990, 244); en esta definición, aunque se hable de una verdad religiosa, conviene destacar la naturaleza incommunicable e inexpresable de dicha verdad: frente a ese dilema, de expresar lo inexpresable, parece enfrentarse el narrador de Levrero.

10 Anotemos al margen que, aunque para este análisis consideramos al narrador de *El discurso vacío* como un actante dentro de la novela, el personaje-narrador se acerca mucho al propio Levrero de la biografía: la literatura como «subproducto de la investigación en el Inconsciente» respondería, como hemos visto, a sus novelas de la «Trilogía involuntaria». Este dato refuerza la mencionada ambigüedad entre los ámbitos de ficción y no-ficción.

Ahora bien, el enfoque que el autor le da a la reflexión en *El discurso vacío* ubica la búsqueda en el terreno de la textualidad. En este punto, resulta muy oportuno anotar que el narrador busca construirse a sí mismo, forjarse como escritor *a partir* de un texto; y cuando señala que desea ver su «verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde», efectúa otro guiño desde la novela hacia su biografía: el nombre completo del autor era Jorge Mario Varlotta Levrero, y su nombre usual —que empleaba incluso para firmar artículos periodísticos, crucigramas y otros trabajos— era su primer nombre con su apellido paterno: Jorge Varlotta; y en cambio, la firma que incluyó en casi la totalidad de su producción literaria era la unión de su segundo nombre y su apellido materno: Mario Levrero. En este gesto podemos ver que para este autor, el devenir escritor y ser publicado implicaba forjar una versión de sí mismo generada en/por la literatura; una imagen proyectada, una construcción del personaje-autor que se alejaba de la información biográfica y pasaba a depender de la construcción textual.

En tal perspectiva, podemos figurarnos que el narrador que indaga en sí mismo se asemeja a la imagen lacaniana del niño que se contempla en un espejo. En una primera fase, el niño puede verse como un significante (algo capaz de conferir significado), y la imagen en el espejo sería el significado. A medida que el niño va conociendo el lenguaje, entiende la lógica diferencial del mismo —los signos se definen en la medida en que difieren de otros signos— y que presupone la ausencia de los objetos a los que se refiere. De tal modo, el niño asimila que él pertenece a un sistema análogo en medio de sujetos semejantes, regido por la exclusión (en cuanto a roles dentro de estructuras como la familia) y la ausencia (el alejamiento, sobre todo, de la madre). Con ello, el niño accede a un orden preexistente que estructura a la sociedad, entendido como el *orden simbólico*, a diferencia del *orden imaginario* de la primera fase, en donde la relación entre significante y significado es completamente unificada, plena (Eagleton [1983] 1998, 198-9).

Siguiendo esta lectura, lo que le ocurre al narrador de *El discurso vacío* es que desea figurarse en el orden imaginario, en donde no haya diferenciación, exclusión ni carencias; en donde pueda reconocer en su interior la «chispa divina» que lo conecta con el universo. En otras palabras, la premisa de la terapia grafológica puede ser mirada como la suposición de que la escritura ordenada se corresponde cabalmente

con una psiquis ordenada y una identidad completa y cohesionada. De hecho, el narrador dice que busca resolver un mal que ha constatado:

llevar ya demasiado tiempo —demasiados años— viviendo fuera de mí mismo, ocupándome de cosas que suceden fuera de manera exclusiva: [...] ¿Qué se ha hecho 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. (Levrero [1996] 2006, 37-8)

De la cita anterior podemos colegir que el encontrarse consigo mismo, identificarse —encontrar en la imagen del espejo el significado perfecto de sí mismo— tiene que ver para el narrador con esa conexión mística que conlleva para él la escritura literaria. En otras palabras, el narrador quiere construirse a sí mismo como un escritor conectado con la *chispa divina* que rige el Universo, lo que implicaría lo opuesto del tránsito al afuera: un regreso hacia su centro, un retorno hacia sí mismo, la identificación perfecta del niño frente al espejo. Recordemos la cita de *El pensamiento del afuera* ya referida en el capítulo anterior:

«El “sujeto” de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”» (Foucault 2004, 13). Entonces, el narrador, al pretender recorrer el camino del afuera en sentido inverso, estaría buscando que el *sujeto* del discurso sea su positividad, su correspondencia cabal con la enunciación *hablo*: el autor. No obstante, el narrador de *El discurso vacío* pronto percibe que tal empresa se muestra como ilusoria, en la medida en que la escritura, aunque sea una terapia grafológica, no es susceptible de vaciarse por completo y permitir, así, una correspondencia perfecta entre palabra e identidad:

Parece que la función de escribir o de hablar es por completo dependiente de los significados, del pensar, y no se puede pensar conscientemente en el pensar mismo; de igual modo no se puede escribir por escribir o hablar por hablar, sin significados. (Levrero [1996] 2006, 39)

Entonces, si la consigna de la terapia se basaba en desarrollar un ejercicio caligráfico y no uno narrativo, el protagonista empieza a percibir el fracaso de su empresa: «el discurso [narrativo] surge dominando a la prohibición» (42); en donde la prohibición está dada por una finalidad

planteada al inicio de la escritura (no contar nada), pero en el transcurso de tal empresa los significados se abren camino en ese mismo decir (pues termina por contar *algo*). Tal constatación arroja al narrador de nuevo al afuera, en donde para que existan los signos, para significar, se necesita de una ausencia que posibilite el sentido del signo, su existencia. Y decide: «Como es difícil hablar de nada, lo más conveniente es distraer la atención del discurso rellenándolo con asuntos triviales; algo sin relación con el tema y que ni siquiera aluda a mi estrategia de distracción» (44).

De este modo, hacia el primer tercio de la novela, la anunciada búsqueda en pos del decir vacío se reencauza hacia un análisis del decir. Este redireccionamiento de la empresa literaria de Levrero acepta que es imposible elaborar un discurso que no diga nada, y en su lugar afina sus presuposiciones, y explicita su propósito: «capturar los contenidos ocultos tras el aparente vacío del discurso» (57). Cabe decir que, para el narrador, su empresa, en lo esencial, no ha variado desde el inicio: «Es, en el fondo, una lucha por rescatar mi identidad y mis principios» (59). Entonces, el decir vacío, parece proponer Levrero en este punto del texto, es más bien la distancia que anida en la palabra entre el sujeto de la enunciación y el objeto enunciado; pero, al ser ambos en este caso el mismo —el sujeto/objeto que habla—, dicha distancia permitirá internarse en las profundidades del propio narrador.

3. LA REUTILIZACIÓN DE LOS CÓDIGOS

Abandonado, así, su objetivo de elaborar un decir cabalmente vacío, el narrador acepta que se encuentra «tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria» (34). Más adelante señala: «tal vez, pienso, este aburrimiento sea necesario para capturar de pronto, en un asalto sorpresivo, a los verdaderos contenidos que sigo esperando encontrar» (78). De tal modo, queda de manifiesto que *El discurso vacío*, pese a que en un inicio el narrador pretende no contar nada, sí tiene pretensiones literarias y que hay en el narrador la conciencia —y, más, la voluntad— de estar desarrollando una propuesta estética, que estructura dos niveles de trama: uno trivial y otro trascendente. Aunque el autor describa tal mecanismo como una «delación de la forma» (44), no se trata de una diferenciación entre forma y fondo, sino que, como lo advirtió en el poema del «Prólogo»,

consiste en conectarse con una instancia extraordinaria mediante la anotación de elementos por completo ordinarios. De esta forma, el aburrimento al que alude el narrador al contar «temas poco interesantes» implica relatar, entre otros sucesos semejantes, las actividades diarias de las mascotas y más animales domésticos que deambulan por la residencia del protagonista; asimismo, comenta en varias partes acerca de su relación con Alicia, su esposa,¹¹ y detalla algunos de sus intercambios cotidianos.

Sería posible relacionar esta propuesta estética de *El discurso vacío* con una corriente narrativa que se encontraba en su mayor auge en las últimas décadas del siglo xx: el testimonio. Según Donald Shaw (2003, 253-7), a raíz del *Boom* de la novela latinoamericana se fue gestando una suerte de *crisis de la representación*, pues la realidad política y social se encontraba en cierto sentido tan deformada por los intentos experimentales de la literatura y los ejercicios y juegos formales de los textos, que se dio una necesidad por que la prosa allanase su conexión con los referentes extraficcionales. Obras como *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet; *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska; *Si me permiten hablar* (1978), de Domitila Barrios de Chungara; *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Rigoberta Menchú, entre otras, conforman una constelación de textos enraizados en la experiencia directa, que a menudo tienen un ánimo de protesta social, y traen el relato de los sectores oprimidos de la sociedad. «El estilo tiende a ser realista y hay un intento de revelar aspectos escondidos de la realidad y de la conciencia del lector», apunta Shaw (2003, 254).

Entre los *problemas* de la escritura testimonial, este autor detalla:

Las obras testimoniales afirman, no exploran; resultan a menudo melodramáticas a causa de su intento de suscitar reacciones emocionales y de enfatizar la existencia de valores morales consensuales que el lector acepta pasivamente. Pero sobre todo, a tales obras de ordinario les falta la ambigüedad, la ironía y el humorismo que acostumbramos asociar con la «alta» literatura.

De aquí, podemos identificar los puntos comunes de *El discurso vacío* con el género testimonial: la experiencia directa, la pretensión de realismo y la voluntad de develar aspectos escondidos de la realidad.

11 Cabe aquí consignar que la novela está dedicada a Alicia, Juan Ignacio (su hijo) y el perro Pongo, todos presentes con sus nombres en diferentes partes del texto; un refuerzo a aquella pretensión de veracidad mencionada al inicio del capítulo.

Pero también podemos señalar algunas distancias: Levrero no busca una reivindicación social; antes que una afirmación es una exploración errática en la psiquis del personaje; recurre a la ironía y a la ambigüedad de otros géneros literarios, por mencionar ciertos aspectos. Así, no sería equivocado decir que Levrero echa mano de un tono testimonial pero sus preocupaciones no se alinean con aquellas causas —siempre sociales— que potenciaron al género en las décadas entre los 60 y los 80. En tal sentido, la obra de Levrero no sería una superación de lo que Shaw describe como *problemas* de la escritura testimonial, pero sí es una reutilización por parte de la novela de las características de dicha narrativa, sin buscar alinearse con el testimonio en tanto corriente literaria.

En una primera instancia, podríamos ceder a la tentación de señalar que el vaciamiento del discurso levrieriano no sería solo de trama, sino también de carácter político o social, pues se centra en la realidad individual y burguesa del novelista enfrentado a la tarea de escribir. En ese caso, *El discurso vacío* podría leerse como *literatura para escritores*, puesto que se deslinda de preocupaciones más amplias socialmente hablando. Pero también podemos leer que estos tópicos individualistas responden a un contexto más amplio, a una realidad diferente de la época de protestas y reivindicaciones posteriores a la Revolución cubana.

En un texto de 2007, Josefina Ludmer acuña el término *literaturas posautónomas* para calificar y describir a un conjunto de obras latinoamericanas escritas en prosa en los primeros años del siglo XXI, que darían cuenta de una realidad social actual:

No se las puede leer como literatura porque aplican a «la literatura» una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, «sin metáfora», y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. (73)

La crítica argentina señala que estas literaturas posautónomas atraviesan la frontera de *la ficción*: «En la “realidad cotidiana” no se oponen “sujeto” y “realidad” histórica. Y tampoco “literatura” e “historia”, ficción y realidad»; en oposición a la narración del *boom*, en donde la ficción consistía en la tensión entre los ámbitos bien diferenciados de lo histórico (como lo *real*) y lo literario (como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad). En tal sentido, la literatura —inaugurada en

la Modernidad— era autónoma porque se regía por sus propias leyes en instituciones propias (crítica, enseñanza, academias), que debatían sobre su función, valor y sentido. En la actualidad, la *posautonomía* radicaría en la inutilidad de las clasificaciones literarias, lo que conllevaría también al término de la diferenciación entre realidad histórica y ficción; y esto ulteriormente borraría las identidades literarias, que también eran identidades políticas (74–6).

Podríamos preguntarnos si la narrativa de Levrero, de tono testimonial pero sin afanes sociales, que difumina la diferenciación entre ficción y realidad, y cuyo drama gira en torno a un escritor que busca escribir algo trascendente, encajaría en la posautonomía propuesta por Ludmer. Antes de ensayar una respuesta, tomemos en cuenta que Ludmer apunta a un cambio en el estatuto de la literatura, en la definición de qué es —y qué no— literatura, lo cual requeriría otra episteme y otros modos de leer (77); es decir, no habla de una corriente literaria simplemente, sino del modo de conceptualizar el término mismo de *literatura*, en un marco más amplio: cultural y político. En tal sentido, Ludmer detalla que las literaturas posautónomas se fundan en dos postulados sobre el mundo de hoy:

El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras es que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituyen constantemente) es ficción y que la ficción es realidad. (73–4)

Con su idea de posautonomía, Ludmer apunta a un momento marcado por el fin de las diferenciaciones: entre la realidad histórica y la ficción, y entre las varias clasificaciones literarias; pero también entre cultura (literatura), economía (mercado) y política. No obstante, pese a que en *El discurso vacío* operen ciertas indiferenciaciones como entre biografía y narrativa, entre autor y narrador, entre realidad histórica y ficción, la entrada de Ludmer, que propugna que en la actualidad estamos frente a un radical giro en el estatuto de *lo literario*, puede matizarse con otras posiciones.

Por ejemplo, al ensayar una teoría de la representación en América Latina, el autor peruano Julio Ortega (1992) reconoce lo que él llama el *modelo de la virtualidad americana*. Según este, a lo largo de la historia de Latinoamérica, numerosos registros textuales se han fundado en

una reutilización de códigos heredados —más y menos directamente— para proyectar modelos propios de realidades en construcción, e incluso decididamente utópicas.

Entre otras expresiones del modelo de lo virtual, Ortega encuentra que en la escritura latinoamericana se puede observar una «desconstrucción de las formalizaciones» de los discursos metropolitanos, y «descentramientos que ponen en cuestión el sentido mismo de la forma» (77). El filón de interpretación de Ortega pone énfasis en la agencia política de la textualidad latinoamericana en tanto producto cultural que habla sobre una coyuntura social conflictiva al develar en la propia configuración del texto varias expresiones en disputa. Así, la relación colonial (y sus variantes en el tiempo) que marcó la historia del continente encuentra una suerte de respuesta —con miras en la utopía— desde una escritura latinoamericana que opera desconstrucciones y descentramientos sobre los registros oficiales y metropolitanos.¹² Ambos dispositivos son reconocibles en las obras de Mario Levrero: tanto la desconstrucción de las formas narrativas, mediante la desconstrucción de elementos como el narrador, la trama, etc., como el cuestionamiento acerca del sentido de una forma textual —la palabra o el discurso supuestamente vaciados—. Uno de los ejemplos que ofrece Ortega es el del Inca Garcilaso, quien «entiende las crónicas como un repertorio formal: la suya ya no es una crónica, sino la suma y la trascendencia de esos materiales» (70). Y si bien en el caso de Levrero hemos visto que no está presente la agencia de denuncia propia del testimonio, en su prosa sí se reutiliza un género, un *repertorio formal*, para trascenderlo: se deslinda de preocupaciones políticas coyunturales, para ahondar en una situación individual determinada, vital y hasta en cierta medida desatada de alguna coyuntura específica.

Desde esta lectura, la propuesta de *El discurso vacío* no se enmarcaría del todo en una visión posautónoma de la literatura, según la define Ludmer, aunque presente algunas de sus características; sino que la

12 En tal sentido, el ensayista peruano relaciona al modelo de lo virtual con un proyecto por independizarse de la relación colonial de poder: «El modelo de lo virtual —que supone una realidad americana discernible en las tensiones del futuro; o sea: en proceso de construirse y realizarse— se desarrolla y generaliza en torno a la Emancipación» (71).

difuminación entre los ámbitos como realidad histórica y ficción puede observarse como un poner en entredicho las mismas formas y su sentido canónico, enmarcándose de cierto modo en una larga tradición de escritura americana. En esa línea, la propuesta de Levrero sería menos irruptora de acuerdo con la teoría de la representación latinoamericana de Ortega. Así, la reutilización del código testimonial en que desarrolla su narrativa sería un gesto de Levrero para descentrar su funcionamiento más extendido, de reivindicaciones sociales.

Y, así como la pretensión de vaciar el discurso es una tarea que el narrador no logra a cabalidad, el construir una corriente literaria basada en el aburrimiento, idea a la que no vuelve a hacer mención, que deja de lado, tampoco será una empresa exitosa: «A pesar de las circunstancias, que hacen de estos ejercicios una tarea impropcedente, me sumerjo en ellos buscando mi centro, que no he de encontrar por cierto, pero al menos trato de aproximarme» (Levrero [1996] 2006, 110), menciona el narrador de *El discurso vacío* pocas páginas después de haber intentando distraer su escritura con informaciones *poco interesantes*. Esta aceptación del fracaso del texto puede relacionarse con la conocida limitación del lenguaje —su imposibilidad de traslucir idealmente, de alcanzar la identificación perfecta entre significante y significado— en la medida en que en ambos casos el resultado es volver a recurrir a la palabra, por más imperfecta que ella sea.

4. EL FONDO MÍSTICO DE LO METALITERARIO

Hugo Verani (2006), en un ejercicio crítico, ha querido ubicar a Levrero en un contexto de actualidad literaria y cultural. Así, ha realizado lecturas de la obra de este autor en relación con ciertas características estéticas de la posmodernidad (12533), tales como la disolución de las fronteras entre lo literario y lo extraliterario, arte y vida, novela y autobiografía. Acerca de *El discurso vacío*, Verani reflexiona:

La novela puede leerse como una sutil meditación sobre la naturaleza y el sentido de la literatura, sobre la relación entre el autor y el material del que dispone para escribir, es decir, para realizarse a sí mismo. La acentuada autoconciencia del autor, otra característica central de la narrativa posmoderna, se revela claramente en un texto que se ocupa de la crisis de identidad de un hombre incapaz de comunicarse salvo a través de la escritura misma. (128)

Más allá de señalar ciertos hitos generalizables para un corpus que podría leerse como *narrativa posmoderna*, lo que nos interesa es encontrar la especificidad de la propuesta de Levrero. En esa medida, resaltamos del análisis de Verani la naturaleza autorreflexiva de *El discurso vacío*; no solamente en tanto reflexiona sobre *la naturaleza y el sentido de la literatura*, sino que además el movimiento de *re-flexionarse*, de plegarse sobre sí mismo, es un gesto que caracteriza al desarrollo del texto en varios aspectos que ya hemos ido abordando en el presente capítulo; en el extracto, Verani apunta al menos dos: 1. que escribir implica para el narrador *realizarse a sí mismo*, y 2. la marcada *autoconciencia* del protagonista. Pudiéramos, incluso, encontrar en la imagen del hombre que solamente puede comunicarse a través de la escritura, una tercera alusión al movimiento de doblarse o *des-doblarse*, develando ulteriormente una crisis de identidad.

En tal perspectiva, se puede afirmar que lo metaliterario de *El discurso vacío* es más que un rasgo proveniente de un contexto posmoderno o posautónomo de producción literaria, y que el plegarse sobre sí mismo es una constante del texto, de la psiquis del autor, de la palabra literaria, a lo largo de todo el relato:

Cree la gente, de modo casi unánime, que lo que a mí me interesa es escribir. Lo que me interesa es recordar, en el antiguo sentido de la palabra (= despertar). Ignoro si *recordar* tiene relación con el corazón, como la palabra *cordial*, pero me gustaría que fuera así. (Levrero [1996] 2006, 104)

Lo que la cita reafirma es que el movimiento que busca ejecutar el personaje al escribir no es construir, desarrollar ni desplegar una obra. En su lugar, señala que pretende recordar, término cuya partícula *re* implica retorno o regreso —repliegue— y que, como intuye el narrador, sí se deriva de *corazón* (Corominas [1973] 2000). Así, cuando escribe, el personaje no busca expresar sino volver en/a sí: despertar. Esta intención ulterior del narrador, que apunta a replegarse sobre sí, se corresponde con la naturaleza decididamente metarreferencial del texto.

De tal modo, al reflexionar sobre sí mismo en medio del trajín de contingencias que implica su rutinaria vida, el narrador en cierto momento se pregunta:

cuánto tiempo más seguiré tolerando esta forma de «vida», en la cual se ven desplazadas, postergadas indefinidamente, olvidadas —cuando no

maltratadas— las cuestiones esenciales, profundas, verdaderas, auténticas —las razones por las cuales hemos sido creados (Levrero [1996] 2006, 84).

Este pasaje termina de reforzar la idea teleológica con que el narrador observa y caracteriza a la literatura en su propia existencia; relación que, como hemos visto, demuestra ribetes religiosos. Y sin embargo, su empresa de escribir y esperar alguna delación de la forma corre el riesgo de fracasar, de no hacer más que dar vueltas en torno al mismo punto, al sucumbir ante «la incapacidad de mi conciencia para hacerse cargo de ciertos contenidos inconscientes que pugnan por salir a la superficie» (97). De modo similar a Foucault al cuestionar la voluntad de verdad del discurso, lo que realiza el narrador de Levrero es ir en pos de *su* verdad individual: la de *un* autor. Esta pretendida autenticidad del escritor, como hemos visto, radica en su capacidad de conectarse con un ámbito trascendente a través del relato de lo intrascendente. Se trata de una especie de misticismo literario, que opera además con una suerte de sistema iconográfico, pues está a la caza de imágenes que irradian belleza —artística, literaria— y, así, causen interés en los lectores.

En otra de las tantas muestras de la dinámica reflexiva, en la parte final el narrador señala que el fracaso de su empresa narrativa toca también a la autoterapia grafológica:

Descubrí que me desagrada profundamente el estado de relajación —especialmente cuando viene acompañado de una notable paz mental.

Ese descubrimiento me dejó perplejo y preocupado, ya que conscientemente busco el rel relax y la paz mental, y me pregunto por qué no los puedo obtener. La respuesta práctica y evidente que recibí ayer es: no los consigo porque no los quiero. (138)¹³

Como lo admite en este pasaje, el narrador emprende la escritura de *El discurso vacío* como una terapia en busca de paz mental, pensando que de esa forma, por medio del orden y la disciplina, podrá recuperar una armonía interna que, ulteriormente, lo lleve a un reencuentro consigo mismo, con su faceta y capacidad de escribir literatura. Pero, como culminación de la serie de fracasos de su empresa —de vaciar el discurso, de lograr mediante el lenguaje una identificación cabal de sí mismo—,

13 Los errores del fragmento constan en el texto original y representan los fallidos intentos caligráficos de la autoterapia que realiza el personaje.

hacia el final termina por aceptar que en el fondo no desea tener éxito en la búsqueda emprendida. Tal contradicción en las intenciones del autor descentra el sentido del texto, desplaza su búsqueda; el narrador parece ubicarse al margen del texto, en tanto su voluntad no coincide a cabalidad con su escritura: apunta en otra dirección. De ese modo, entre narrador y novela se establece siempre una distancia, la que hemos visto que posibilita el tránsito al afuera.

Cerca del final del libro, resalta un lapso extendido entre dos anotaciones: cuando normalmente en el texto fechado los acápites se suceden en períodos de pocos días, de repente hay un espacio mucho más grande, entre un 9 de abril y un 24 de agosto. El narrador no explica las razones de aquella falta de anotaciones, ni sintetiza sucesos que hubieran ocurrido durante esos cuatro meses y medio. Pero algunas páginas más adelante, en una entrada de septiembre, señala fugazmente que su madre había muerto cinco semanas atrás; lo que quiere decir que tal hecho se ubicó a mediados de agosto, y no hay registros para esas fechas. El narrador, cuando menciona la muerte de su madre, le dedica apenas un párrafo al relatar una visita al cementerio, y reflexiona que en su crianza hubo una pesada dosis de sentimiento de culpa inculcado por su madre, algo que sin embargo, sobre todo después del fallecimiento, ha quedado ya atrás. Esta fugaz mención a un suceso trascendente en la vida del narrador, e incluso la ausencia de una anotación explícita sobre la muerte de la madre, deja claro que la narración de *El discurso vacío*, pese a su tono testimonial, no busca dar cuenta de la vida del personaje-autor, ni fungir como una especie de biografía, y ni siquiera recoger (a la manera de un diario) los sucesos cotidianos más importantes de la vida del narrador.¹⁴ Aquí se hace palpable que el narrador ha sido fiel a su intento de alcanzar

14 Todos estos puntos, que orbitan la disolución de categorías textuales y difuminan las diferenciaciones entre arte y vida, son los que Ludmer y Verani adjudican a la época «post» en que escribe Levrero. Pero, en nuestro análisis, tales recursos, si bien están presentes y le dan forma a la novela, no encierran la preocupación central del narrador; esta se hallaría, más bien, en el volcarse a la empresa escritural, en el arrojarse a la expresión literaria con la ciega convicción de que aquello es su única esperanza en la vida. Como el mismo Verani apunta: «¿importa realmente saber cuánto hay de verdad verificable en la reconstrucción narrativa?» (2006, 129). En el fondo de este texto fragmentado, que devela una crisis de identidad, que confunde ficción y no-ficción, lo que late con fuerza es la creencia firme de que la literatura, el relato —aunque sea de lo cotidiano—, es la única forma imaginable de vida para el narrador.

una conexión con un ámbito trascendente —para él, la literatura— mediante la narración de sucesos *exclusivamente* intrascendentes.

El apego a esta suerte de doctrina se basa en una fe, en una creencia arraigada en el protagonista que lo lleva a ejecutar la escritura con una certeza que no es del todo racional sino dogmática. Por ello, en la última página del libro, consigna una escena cotidiana que es de alguna forma esperanzadora: «Hoy vi, hacia la caída del sol, el reflejo de unos rayos rojizos del sol en unos ladrillos de cerámica barnizada, y me di cuenta de que aún estoy vivo, en el verdadero sentido de la palabra, y de que aún puedo llegar a situarme en mí mismo». (144)

Este cierre no da validez a toda la empresa que implica el desarrollo del texto, ni a lo que la ha motivado (la terapia en busca de armonía mental); pero sí refuerza la premisa expresada desde un inicio: que la búsqueda interna del narrador atraviesa lo ordinario para conectarlo con lo trascendente. Volviendo a lo mencionado más arriba, la meta-referencialidad de *El discurso vacío* no radica únicamente en que uno de los temas que mueven al narrador sea la literatura. Quizás lo más metaliterario de esta obra sea que la creencia que sostiene a la escritura —la voluntad por escribir— del narrador es el misticismo con que el protagonista concibe a la literatura: el medio para entrar en comunión con el universo. Podemos, además, encontrar en esta idea de trascendencia una operación estructuralmente parecida a la del signo construido por significante y significado; o a la más general definición del lenguaje, que implica una presencia cuyo valor radica en estar-por-algo-más, en lugar de algo ausente. Así, el pensar que mediante la escritura de sucesos ordinarios es posible conectarse con un estamento extraordinario es en el fondo una fe en la literatura, en su esencia simbólica y en su estructura sgnica. De tal modo, lo metaliterario de *El discurso vacío* radica en que la plataforma desde la que parte el narrador, que lo lleva a emprender una empresa que termina fracasando (el texto en sí), pero con la que cierra y abre la posibilidad de un nuevo (próximo) texto; es una apuesta por la literatura, en su acepción más esencial: el relato cotidiano.

Podemos poner en relación el gesto del narrador de *El discurso vacío* con una suerte de teoría mística del lenguaje que elabora Walter Benjamin en «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los

humanos» ([1916] 1991, 59-74).¹⁵ Allí, afirma que «el lenguaje de una entidad espiritual es inmediatamente aquello que de él puede comunicarse. Lo comunicable *de* una entidad espiritual, *en* el lenguaje se comunica» (61). Este pensador hace énfasis en que la entidad espiritual se comunica *en* el lenguaje, y no *por medio* ni *a través* del lenguaje. Tal matiz se presenta también en la propuesta de Levrero ya que su empresa de escritura no es un intermediario traslúcido de un mensaje trascendental; sino que pretende que a lo largo del texto, *en* su presencia física (grafía), *en* la delación de la forma, se comunique la trascendencia.

Si entendemos que «lo comunicable de la entidad espiritual es su entidad lingüística» (61) —y aunque Benjamin aquí aluda sobre todo a los objetos que comunican su entidad espiritual—, podemos figurarnos que lo único comunicable de la entidad espiritual del narrador de Levrero es, justamente, su entidad lingüística. En efecto, cuando Benjamin reflexiona sobre el Génesis encuentra la explicación de que el lenguaje sea la entidad espiritual del hombre:

El hombre es conocedor en el mismo lenguaje en el que Dios es creador. Dios lo formó a su imagen; hizo al conocedor a la imagen del hacedor. De ahí que el lenguaje sea la entidad espiritual del hombre. Su entidad espiritual es el lenguaje empleado en la Creación. En la palabra se hizo la Creación y, por tanto, la palabra es la entidad lingüística de Dios. (67)

Al igual que la creación ocurre por medio de la palabra, mejor dicho *en* ella, el hombre del que habla Benjamin y el narrador de Levrero tienen en la palabra no solo la vía de acceso a su espiritualidad, sino la esencia de tal espiritualidad. Esta especie de teoría mística del lenguaje se presenta en la forma como el narrador expresa dicha espiritualidad: volviendo a la esencia de esta, el lenguaje. Así, lo único que puede comunicar el protagonista-narrador, lo único que puede escribir este escritor (su entidad espiritual), se remite a la literatura (al lenguaje). Podemos decir entonces que este personaje encarna de manera paradigmática las palabras de la cita: «el lenguaje [es] la entidad espiritual de [este] hombre». Y su fe de conectarse *en* la escritura con el universo se basa en que «la palabra es la entidad lingüística de Dios».

15 Pese a que este texto fue una publicación póstuma, haremos constar también el año en que se encontraba fechado el manuscrito: 1916.

Como hemos visto, *El discurso vacío* no coincide con la definición de posautonomía de Ludmer, pese a que ciertas de sus estrategias textuales —como el recurso del tono testimonial, la confusión realidad-ficción— doten a la obra de características poco comunes en la narrativa más tradicional —hablemos del *Boom*, que es lo inmediatamente anterior al tiempo de esta novela—. Contrariamente a lo que encontraba Ludmer en cierta narrativa contemporánea, la novela de Levrero no conlleva un giro radical en el estatuto de la literatura ni logra emprender una nueva corriente literaria —aunque lo mencione en cierto momento—. Más bien, si admitimos que lo metaliterario de la obra anida en la adhesión del protagonista a un misticismo literario, a la fe contenida *en* el gesto de la escritura —esto es, en la creencia de que su entidad espiritual es el lenguaje—, podemos afirmar que el narrador ha alcanzado al menos un éxito parcial en toda su empresa: lograr la identificación cabal del signo con su significado, a través de la literatura. En el texto trasluce la fe en la literatura misma, como motivo casi tautológico: la escritura se funda en la creencia —en la fe— de que se puede escribir literatura; de que, si hay algo comunicable en el espíritu del hombre, ese algo es el decurso mismo del lenguaje, el lenguaje en sí. En esta perspectiva, el discurso sí puede haberse vaciado: es la palabra que nos deja ver, en un deslumbrante fondo, la razón de ser de la palabra misma.

CAPÍTULO TERCERO

LA NOVELA LUMINOSA O LA MIRADA HACIA FUERA DE LA NARRACIÓN

1. ENTRE NARRADOR Y NOVELISTA

Como punto de partida, este estudio sostenía que en las obras de Mario Levrero se puede observar un proyecto continuado, como los peldaños distintos de una misma escalera. Sin pretender emplear una noción de evolución en un sentido valorativo, intentaremos identificar a lo largo de este capítulo cómo la última obra publicada de este autor, *La novela luminosa* (2005), representa un paso más en ciertas búsquedas de sus anteriores libros. Como el mismo autor mencionara en una entrevista con Pablo Rocca (2013):

Yo creo haberme dedicado primero a la exploración de las capas más profundas del mundo interior a que pude acceder, y luego fui acercándome progresivamente a la superficie de contacto entre ambos mundos, y actualmente estoy explorando las zonas más inmediatas de ese mundo exterior. Ello no implica un camino estético diferente; supongo que es el mismo de siempre, aunque un camino que atraviesa distintos paisajes puede parecer diferente a cada tramo. (109)

Con estas palabras, el autor pone de manifiesto que la principal pre-ocupación a lo largo de su obra implicaba una exploración en su psiquis:

desde la veta surrealista de la «Trilogía involuntaria» hasta el texto sobre el-escriptor-que-(no)-escribe de sus últimas publicaciones, sus libros apuntan a una misma dirección. En este orden de ideas, el *camino estético* que señala Levrero no se refiere a un único tono del texto —hemos visto que pasa de lo onírico a lo policial y luego a lo testimonial—, sino que sus diferentes obras, sin importar la variedad de texturas narrativas que hemos encontrado, contienen un elemento fundamental en común: la metarreferencialidad.¹⁶ Por tanto, en nuestro afán por hilvanar una poética de la obra conjunta de Levrero, esta será la entrada más productiva para leer *La novela luminosa* y ponerla en diálogo con lo señalado hasta aquí.

En *El discurso vacío*, habíamos encontrado que el carácter metaliterario del texto respondía a una búsqueda de orden místico por parte del narrador, y veremos que en *La novela luminosa* reaparece dicho tópico, la luminosidad referida en el título nos lo advierte. Pero conviene empezar señalando que lo primeramente autorreferencial en la obra es que en realidad se compone de dos textos diferenciados, y que uno de ellos depende del otro; de hecho, el uno está titulado propiamente «La novela luminosa», y el otro es «Prólogo: el diario de la beca».

Ante todo, el narrador nos explica, en un «Prefacio histórico», que la novela luminosa¹⁷ es un texto de ficción que Levrero empezara en la década del 80, y cuyo objetivo era recoger algunas experiencias trascendentales, en el sentido observado en el análisis de *El discurso vacío*. Ese texto quedó inconcluso, y en el año 2000 el autor recibió una beca

16 No queremos con esto reducir todo el trabajo literario de Levrero a un solo concepto o preocupación general; pero más bien, en una obra tan variopinta como la del autor, cabe remarcar los pocos elementos que se mantienen constantes de un texto a otro. Y en tal sentido, en este trabajo hemos visto que la metarreferencialidad es un gesto que, aunque con distintas manifestaciones, se repite en la mayoría de sus publicaciones, lo cual nos permite inferir que tal idea es un pilar de la producción en su conjunto de este escritor.

17 El sintagma «novela luminosa», sin cursivas ni mayúscula, es la manera en que Levrero califica a su texto empezado en la década de los 80, por diferenciarlo de algún modo, mas no porque ese sea su título propiamente. Cuando, en cambio, anotemos *La novela luminosa*, con mayúscula inicial y letras cursivas, nos referimos a la publicación de 2005 que, como se señala, contiene un prefacio, el «Diario de la beca» y el manuscrito revisado de la década de los 80; es el título de todo el conjunto de textos.

por parte de la Fundación Guggenheim, en Estados Unidos, para corregir los cinco capítulos de la obra que tenía, y concluir la escritura del resto. Sin embargo, en ese mismo prefacio, el narrador declara sobre dicha empresa:

la tarea era y es imposible. [...] Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. [L]os 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. Creo, en definitiva, que la única luz que se encontrará en estas páginas será la que les preste el lector. (Levrero [2005] 2009, 17)

Tras esta advertencia, se accede al extenso prólogo que es el «Diario de la beca», el cual ocupa casi 460 de 560 páginas, es decir, más del 80 % del libro. La publicación del volumen ocurre de manera póstuma, en 2005, un año después del fallecimiento del autor, lo que en primera instancia reforzaría la idea de fracaso en el proyecto literario, por no haber podido terminar una obra empezada, incluso tras haber recibido la ayuda financiera de la beca, destinada a ello.

Ahora bien, si hemos de aceptar esta advertencia, que el libro es el testimonio de un fracaso, para entender el desarrollo de tal fracaso lo más indicado resulta seguir la cronología original de los textos, es decir, considerar primero los cinco capítulos del manuscrito inconcluso «la novela luminosa», y solo después entrar a leer el «Prólogo» con que finalmente se publicó, para comprender a cabalidad la naturaleza del supuesto fracaso.

Cuando accedemos, entonces, al texto literario que dio origen a la publicación en estudio, encontramos desde su inicio que el narrador parte —algo recurrente en este autor— de la imagen de un escritor (él mismo) que busca escribir acerca de ciertas experiencias propias. La primera preocupación que tal narrador se plantea es, justamente, cómo abordar tal empresa de escritura:

La novela luminosa [...] no puede ser una novela; no tengo forma de transmutar los hechos reales de modo tal que se hagan «literatura» [...]. ¿Tendrá que ser, pues, un ensayo? Me resisto a la idea (me resisto a la idea de escribir un ensayo, y al mismo tiempo, quise decir tal vez, inconscientemente, que me resisto a la idea, a las ideas —y muy especialmente a la posibilidad de ideas como impulsoras de literatura). (453-4)

Como se observa, el narrador no rehúye la contradicción al mencionar que duda de las ideas como impulsoras de literatura, mientras eso mismo ejecuta al inicio de su novela. Va construyendo de este modo un desarrollo textual equívoco, errático, que se desdice. Por ejemplo, cuando continúa con su reflexión:

Obviamente, la forma más adecuada de resolver la novela luminosa es la autobiográfica. [...] Sin embargo, no debe tratarse de una autobiografía con todas las de la ley, puesto que sería probablemente el libro más soso que pudiera escribirse: una sucesión de días grises desde la infancia hasta este instante, con esos dos o tres chispazos o relámpagos o momentos luminosos que me han sugerido ese nombre. (454)

No obstante pretender eludir «una autobiografía con todas las de la ley» para evitar escribir un «libro soso», a lo largo de los cinco capítulos originales de la obra sí vuelve sobre varios episodios sin mayor trascendencia en su vida, para, lo asegura repetidamente, desembocar en la narración de ciertos momentos luminosos, como destellos. Durante largos pasajes, relata sobre períodos *grises*, para contextualizar los momentos luminosos, o construir una trama lógica que los dimensione. Así, resulta algo irónico que termine por incurrir (al menos parcialmente) en lo que declaró que buscaba evitar, lo que además redonda nuevamente en la señalada cualidad errática del texto. De hecho, su estructura se basa en esa búsqueda de pocos momentos extraordinarios en la vida del narrador, cada uno con un relato que ubica la anécdota en el marco de su existencia, aunque el relato termine *sufriendo*:

Lo siento, literatura, tú que también tienes algo de prostituta honesta y piadosa; también a ti te he abandonado, ensimismándome así, evocándome a tus costillas. También a ti te voy perdiendo, pero era necesario. Espero que comprendas: estoy tratando de armar mi propio rompecabezas, estoy llamando con un grito que debe atravesar túneles de quince, dieciocho, veinte años de largo, llamando a mis pedazos dispersos, a los cadáveres de mí mismo que yacen insepultos, fantasmas grotescos sin reposo, imágenes que nunca tuvieron un espejo para reflejarse. (502)

En este pasaje es posible reconocer algunos de los motivos de *El discurso vacío*, como la fragmentación del yo, por ejemplo; al igual que cuando reflexiona: «Nunca puedo saber si lo que 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» (63). Pero lo que subyace a este tipo de pensamiento es la tensión que expresa el narrador entre la literatura y su vida: mientras más relate de sus recuerdos e indague en su psiquis, derivando constantemente en divagaciones, siente que se aleja de la empresa literaria: «No debería desdoblarme de este modo, buscando a quién echar la culpa [...]; debo reconocer que soy yo mismo quien decide jugar y acostarse al amanecer. Pero me resulta difícil creer que mi cerebro sea tan obtuso; tiene que haber una formación inconsciente que esté manejando mi vida» (135). Sin embargo, todo ocurre en el ámbito textual; es decir, todo forma parte de un mismo proyecto escritural.

Llevado por este narrar contradictorio o divagatorio, al iniciar el capítulo segundo, el narrador dice: «es inútil: no podré seguir con esta novela», y enlista cinco razones que lo respaldan, entre ellas, que nadie se interesará en leer ni publicar un texto como el que intenta desarrollar. Pero concluye:

Pues bien: porque es un trabajo inútil, por eso mismo debo hacerlo. Estoy harto de perseguir utilidades; hace ya demasiado tiempo que vivo apartado de mi propia espiritualidad, acorralado por las urgencias del mundo, y solo lo inútil, lo desinteresado, me puede dar la libertad imprescindible para reencontrarme con lo que honestamente pienso que es la esencia de la vida, su sentido final, su razón de ser primera y última. (470)

Aquí, lo interesante no radica solamente en que define a la escritura literaria como opuesta a la utilidad que las «urgencias del mundo» le exigen; sino que es importante remarcar que el gesto de la escritura implica nuevamente un tránsito al afuera de esa lógica: «porque es un trabajo inútil, por eso mismo debo hacerlo». Si en *El discurso vacío* la escritura (en un primer momento) tendía hacia el margen de lo literario —buscaba no narrar nada—, en «la novela luminosa» (que quedara inacabada en 1984) el texto apunta en sentido contrario: buscar lo literario para escapar de lo prosaico de la vida. Esta constatación refuerza la idea de que para Levrero la escritura es siempre un movimiento, un desplazamiento que ejecuta un narrador; y, a pesar de la recurrencia a la metaliterariedad, en cada obra el narrador menciona que el texto juega un rol en su vida extratextual, es decir que el tránsito que ejecuta

en la escritura siempre involucra, para el narrador, un ámbito más allá de la literatura. Tanto en *Dejen todo en mis manos* como en *El discurso vacío*, la literatura es aquello que gatilla las tramas pero que a la vez está por fuera de ellas: en el primer caso, la literatura sería esa brillante novela sin autor, que desencadena la aventura del protagonista; y en el segundo es la meta que justifica emprender la terapia grafológica. En esa medida, los textos apuntan a elementos exteriores pero siempre relativos a lo literario —un texto por escribirse, una novela de alguien más, la promesa de publicación de un manuscrito—; todos estos motivos son vías de tránsito al afuera porque establecen búsquedas *en pos de* la literatura.

Este tender hacia el afuera en pos de la literatura será nuevamente lo que impulsa al «Diario de la beca». Por ello, se puede decir que el gran tema de este libro —y posiblemente de toda la obra de Levrero en conjunto— es la tensión entre literatura y vida, relación expresada en el ámbito textual. Así, aquí es oportuno tomar en cuenta un ensayo de Walter Benjamin sobre Nikolái Leskov, en el que reflexiona alrededor de la relación entre narración y experiencia. El texto, titulado *El narrador*, aunque fue publicado póstumamente en la década del 50, se presume que fue el resultado de un trabajo desarrollado entre 1928 y 1935.¹⁸

En dicho ensayo, Benjamin ([1936] 2010) advierte que «el arte de narrar llega a su fin», de la mano de otro fenómeno: «la cotización de la experiencia ha caído». Tal proceso, dice, empezó a hacerse evidente con la Primera Guerra Mundial: «¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?» (60). Más precisamente, el autor alude a que «la comunicabilidad de la experiencia decrece»; es decir, si se entiende a la comunicación como un espacio en común entre (al menos) dos dialogantes, en esa primera mitad del siglo xx se asistía a una reducción de dicho espacio: «Es más bien un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece» (64).

18 En alguna correspondencia de Benjamin de 1936, se menciona dicho trabajo y su culminación en ese mismo año, de modo que señalaremos esa fecha en nuestra bibliografía.

Esta nueva belleza evanescente sería la novela. Así, Benjamin perfila la figura del novelista, que entra en auge en detrimento de la narración oral, y en oposición al narrador tradicional:

El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede darlo. Escribir una novela significa llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana. (65)

Aparentemente, el personaje de Levrero no se define por esta diferenciación de Benjamin entre narrador y novelista, sino que parece beber de ambas fuentes: por un lado «toma lo que narra de la experiencia», y por otro es el paradigma del «individuo en su soledad». Si para Benjamin una de las premisas que daba valor a la narración oral era la autoridad del narrador de haber vivido y en consecuencia poder dar consejo, el protagonista de «la novela luminosa» se configura como una contradicción de ello: ha vivido, pero no siente que puede dar consejo; le da valor a su experiencia y por eso escribe a partir de ella, pero teme que su narración no se «convierta a su vez en experiencia» para quienes le escuchan: teme que su escritura carezca de luminosidad y de interés. Podríamos decir, por el momento, que el narrador de Levrero es un personaje a caballo entre el narrador tradicional y el novelista que surge en el inicio del siglo xx, según términos de Benjamin.

Más adelante, Benjamin menciona que la narración «no se propone transmitir el puro “en sí” del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí» (71); donde podemos encontrar que el narrar se figura como un movimiento, al igual que ocurre en Levrero: el objeto o asunto de la narración se inserta en la vida del narrador, y desde allí viaja hacia fuera, a oídos de quien escucha. Se trata del mismo trayecto que se plantea el narrador de «la novela luminosa»: que la escritura se sumerja en varios episodios que le sucedieron en su vida, para luego surgir desde allí, en forma de relato luminoso.

Podemos también entender que para Benjamin la novela se consolida dejando atrás a la epopeya, una de sus vertientes de origen. En

efecto, la epopeya, conformada por los sucesos gloriosos dignos de ser cantados en una cultura, tiene que ver en este punto con el narrador que describe Benjamin, alguien con la autoridad de relatar sucesos trascendentes, entiéndase, *dignos de ser contados*. Extrapolando esta reflexión a «la novela luminosa», se puede detectar que el protagonista de Levrero está en pos de aquello *digno de relatarse*; en su caso, los instantes luminosos. Este personaje, así, no se ubica solo en uno de los dos polos propuestos por Benjamin —ni narrador ni novelista, exclusivamente—, sino que encarna el tránsito del uno hacia el otro, vive en carne propia el proceso histórico sobre el que Benjamin reflexiona; así, representa el devenir mismo de la narración: es a un tiempo novelista (escribe desde su soledad, no desde el ejemplo ni el consejo) y narrador (apunta su discurso a aquello que es digno de contarse).

Ahora bien, la peculiaridad de este protagonista de Levrero es que encuentra en el tema de su oficio de novelista aquello que es digno de contarse: la luminosidad. En dicha tarea, vuelca su existencia por completo a su proyecto literario:

Vivo para la novela [...]. Mi vida se ha transformado en un discurso, en un monólogo ininterrumpido que se ha hecho ya del todo independiente de mi voluntad. Es el delirio, la búsqueda de la catarsis, la imposición del trabajo que debo realizar —quíralo o no— con la única, borrosa esperanza de llegar algún día a un punto final, quedar vacío, exhausto, limpio —y pronto para otra—. (Levrero [2005] 2009, 480)

En este pasaje se hace evidente que la escritura es para el narrador un medio y un fin de vida; su existencia y su discurso se entrelazan, se vuelven uno; al contrario que para el narrador de *El discurso vacío*, quien pretendía ejecutar una escritura sin anécdota para alcanzar cierta paz mental y lograr, luego, volver a escribir. Y aunque en apariencia las dos búsquedas se contrapongan, ambas coinciden en definir a los narradores en función de que pretenden escribir, lo que nos ubica de regreso en la relación entre experiencia y narración. Dentro de ello, Benjamin sostiene:

El «sentido de la vida» es de hecho el centro alrededor del cual se mueve la novela. Pero la pregunta por él no es otra cosa que la expresión incipiente de la perplejidad con la que el lector se ve instalado precisamente en esa vida escrita, aquí «sentido de la vida»—allá «moraleja de la historia»: con estas consignas se contraponen novela y narración. (Benjamin [1936] 2010, 82)

Tal contraposición deja clara la paradoja en que se debate el protagonista de «la novela luminosa»: se ubica en la novela —se pregunta por el *sentido de la vida*, no busca la *moraleja de la historia*— pero pretende partir de su propia experiencia, es decir, operar como un narrador tradicional. Sin poder resolver tal contradicción, lo que le resta al protagonista es la perplejidad, el situarse ante una esperanza temiendo acabar en fracaso.

2. LA LUMINOSIDAD: NARRACIÓN DE LO TETRADIMENSIONAL

El haber anunciado su fracaso prácticamente desde el inicio del texto no le impide al narrador de «la novela luminosa» continuar su relato. Incluso pese a haber afirmado no creer que la literatura pueda nacer de las ideas, tiende a desprender su narración desde la reflexión. No se trata de una simple contradicción, sino que tiene la esperanza de que aquello a lo que apunta, los fulgurantes instantes de trascendencia, surjan a través de una prosa rutinaria.

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 a amarillo, y no me dijo nada más que «atención»; y de amarillo a rojo y ahí, sí, *blp*, un torrente de sangre, de vida, de amor, un «Hola, mi amor, ¿cómo estás?», un «Dios existe y te recuerda» —yo qué 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. (Levrero [2005] 2009, 530)

Este es un ejemplo de los instantes extraordinarios vividos por el narrador y que busca reconstruir en su obra. Cabe señalar que dichos pasajes cobran mayor efectividad en la narración puesto que la trama precedente ha ido aumentando la expectativa y la tensión dramática —por llamarla de algún modo— de las escenas. Así, el clímax o el desarrollo de estos instantes luminosos, como se ve en el párrafo citado, carecen de la contundencia que, al parecer, tienen en la vida del personaje; y de tal modo, por esa sensación de anticlímax, el narrador juzga que sus experiencias, trasladadas al papel, están desprovistas de la luminosidad que sí irradiaron en su experiencia vital.

Un elemento muy importante que Levrero trata en este texto es que el protagonista explicita su visión del mundo para relacionarla con su búsqueda estética —ya que, no olvidemos, para el narrador la producción

del texto es una tarea vital—; aquí, por ejemplo, detalla cómo fue su formación como escritor: «Kafka representó para mí algo así como un hermano mayor, que había llegado antes a una visión del mundo parecida a la que yo estaba descubriendo; pero, sobre todo, me convenció de que no era necesario escribir bien» (Levrero [2005] 2009, 517). Lo cual refuerza lo anotado por De Rosso en un inicio, acerca de que Levrero ha seguido a Kafka en cuanto al *empobrecimiento* de la escritura.

Otro elemento fundamental que *La novela luminosa* aporta para la comprensión de la búsqueda estética del autor se revela cuando el narrador reflexiona acerca su concepción del ser humano, lo cual veremos que se conectará con el eje de su escritura:

tengo toda la impresión de que los seres vivos somos tetradimensionales y que, hágase lo que se haga, somos un solo objeto ya terminado y completo, que incluye el nacimiento y la muerte; que nos vemos crecer y envejecer porque nos vamos percibiendo de a poco, pero que el viejo y el niño coexisten permanentemente en el mismo ser. (481)

A partir de tal definición, podemos matizar el misticismo que, como señalamos en el capítulo precedente, impulsaba la búsqueda metaliteraria del autor: el concebir a la literatura como el medio por el cual es posible conectarse con el Universo, un más allá que trasciende a la inmediata cotidianidad. Puntualmente, la cuarta dimensión mencionada en el extracto sería ese ámbito trascendente —que supera incluso la ilusión del tiempo, al coexistir el niño y el viejo que son uno solo— en donde el escritor se puede conectar con el Universo, y desde donde puede apreciar la completa dimensión de la existencia humana. Resulta interesante comprender cómo el personaje narrador dio con tal cosmovisión personal:

Por mis veinticinco años se había abierto en mí una puerta hacia el mundo espiritual, y poco a poco se fueron dando experiencias extraordinarias que me hicieron saber que la realidad tiene muchas más dimensiones de las que creía; y me había dedicado a investigar, de modo desprolijo y desordenado pero tenaz, en la más variada colección de fuentes [...]. Me metí en algunos líos de los que pude salir con ayuda psicoterapéutica, pero también obtuve algunos beneficios; la literatura no fue el menor de ellos. Investigué, como dije, desordenada y azarosamente en materiales espiritistas, ocultistas, psicoanalíticos, religiosos y científicos, y logré saber que existía realmente algo [...] que superaba mi capacidad de percepción y de comprensión [...]. También supe que había extrañas formas de comunicación con ese algo, y

que esas formas nunca eran iguales a sí mismas y que yo no podía acceder a ellas a mi antojo. (Levrero [2005] 2009, 545)

Aquí resulta inevitable evocar el ensayo de Benjamin sobre el lenguaje de las cosas, en donde señala que «la entidad lingüística de las cosas es su lenguaje», lo que implica que «aquello que en la entidad espiritual es comunicable *es un lenguaje*»; concepción que refuerza la visión del lenguaje como un estamento espiritual, donde ocurre la comunicación de contenidos espirituales. De modo correspondiente, el narrador de Levrero ha intuito primeramente que *la realidad* tenía más dimensiones de las que él creía; y luego ha comprendido que había *extrañas formas de comunicación* con esas otras dimensiones. Se marca así el camino del protagonista hacia la escritura literaria, hacia esa fe metaliteraria, cuando entiende que, parafraseándolo, en la delación de la forma, en el decurso del texto, se encuentra la comunión con la trascendencia.

En tal sentido, el personaje parece coincidir con lo enunciado por Benjamin: «Lo comunicable de una entidad espiritual no es lo que más claramente *se manifiesta* en su lenguaje, sino que lo *comunicable* es, inmediatamente, el lenguaje mismo» (Benjamin [1916] 1990, 61; énfasis añadido). Así, al querer acceder a esas otras dimensiones de la realidad, el narrador se vuelca sobre el lenguaje, ya sea buscando no contar nada, ya sea buscando recrear ciertos instantes luminosos de su vida, ya sea desconstruyendo géneros literarios o elementos narratológicos, porque cree en él como una cualidad espiritual de las cosas; y de hecho sus proyectos escriturales se sostienen en que lo único que es comunicable es *el lenguaje mismo*. Por ello, podemos decir que la luminosidad pretendida en «la novela luminosa» responde al mismo misticismo ya estudiado en *El discurso vacío*; una fe en lo literario que el personaje-escritor sobrelleva como una condición ineluctable en su vida: «imbécil de mí, que no puedo conectarme con mis propios sentimientos si no me pongo a escribir como un poseído» (Levrero [2005] 2009, 501).

3. EL DESGARRAMIENTO DEL NARRADOR

Para los narradores de Levrero, misticismo y fracaso funcionan como las dos caras de una moneda: el primero lo lleva a escribir invocando la luminosidad, y el segundo lo aleja de su cometido; para que enseguida el proceso recomience. De hecho, si hemos aceptado como

válida la advertencia de que el libro *La novela luminosa* es el testimonio de un fracaso, podemos encontrar varias limitaciones o derrotas que el narrador expresa en cuanto a su empresa de escritura. Una de las más evidentes, pues se enuncia en varios pasajes del texto, recalca que el protagonista —un personaje que está escribiendo— tiene una imagen de sí mismo que no se corresponde con la de un escritor:

no he devenido escritor por vocación, sino por complejas razones socio-político-económico-psíquicas. [...] Mi relación con la literatura es lo que puedo, apenas, permitirme; lo que, en realidad, los demás me han —hasta cierto punto— permitido. [...] Soy perezoso y cobarde, además de pobre; debo, pues, resignarme a escribir, y, todavía, dar gracias por ello. (456-7)

Incluso, más adelante advierte que su principal *función social* no es la escritura literaria —la creatividad, el talento— sino el enajenamiento psicológico, la desconexión de su entorno, la locura:

Es muy probable que yo no sea recordado como escritor, aunque por un tiempo figure en los análisis críticos de esta época, por causas que sospecho de emergencia o escasez; pero estoy bien seguro de ser recordado durante un tiempo por quienes me conocieron, y que me recordarán nada más que por loco. En otras palabras: mi auténtica función social es la locura. (481)

Y luego llega a decir —quizás irónicamente, o al menos sin todo el convencimiento— que el objeto de su escritura es demostrar que él no es un escritor:

más adelante deberé señalar ciertos detalles íntimos que a nadie le gustaría —supongo yo— ver publicados, como será sin duda publicada esta novela luminosa de un escritor que, con ella, intenta demostrar que no lo es y que nunca lo fue. (461)

Podríamos pensar que si el escritor *nunca lo fue*, el texto que leemos no sería literatura, y nuevamente, al dejar de ser literatura, apuntaría hacia la vida, lo extraliterario, el afuera. Efectivamente, una información que nos provee «la novela luminosa» para interpretar toda la obra de Levrero es que explica cómo los narradores de este autor sienten en carne propia el proceso de dicho tránsito al afuera; lo hace en medio de un relato en que explica cómo funciona el *problema de la conciencia*

cuando busca narrar algo; entonces señala que «la percepción es un acto doloroso, es un acto de entrega, es un acto de desintegración psíquica (472). Si ya mencionamos que para Levrero cualquier empresa textual implica un movimiento, aquí se caracteriza a dicho movimiento: es doloroso, equivalente a un desgarramiento corporal, pues desintegra la psiquis. Quizás, para retomar la figura del narrador tradicional de Benjamin, podamos inferir que tal desgarramiento se origina en que para relatar algo el narrador ha debido sumergirlo en su experiencia vital, y desde ahí extraerlo, como extirpando una parte del propio organismo.

De ese modo, para Levrero el acto de escritura significa un desprendimiento que causa sufrimiento, y en tal medida cada relato es el testimonio, más y menos explícito, de un desgarramiento. Podríamos entonces interpretar que la empresa deconstruccionista de la «Trilogía involuntaria» y de *Nick Carter...*, tanto como la búsqueda por vaciar a la palabra en *El discurso vacío*, e incluso el fracaso que el narrador percibe en «la novela luminosa», son metáforas no tanto de una desconstrucción, sino más bien de un desgarramiento; y, en tal caso, se corresponden con una misma posición frente a la literatura: el concebirla —sentirla— como un acto desintegrador, inherentemente doloroso. Posición que se fundaría en cierta información que el narrador ofrece sobre su juventud:

Pasó que había en mí una fuerza creativa por completo reprimida. Si escribía algo, lo escondía y lo destruía rápidamente —desde que mi padre, cuando yo era un muchacho, encontró un 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. (492)

La creatividad reprimida, cuando se expresa en el texto, explota desde el interior, y termina desgarrando al narrador. Creación y destrucción van de la mano en la configuración psíquica del personaje, y sus correlatos respectivos serían la escritura y el fracaso que siempre la acompaña. Por ello, para Levrero la narración es indiscernible del fin del escritor, pues implica su despedazamiento, su simultáneo desmantelamiento. Desde tal perspectiva, el ser escritor no es una posición que se alcanza, pues el acto de narrar conlleva la desintegración de quien

narra; y de ahí que en sus últimas obras evidencie la voluntad por recoger sus pedazos, rearmar su psiquis mediante la recolección de los fragmentos: «[estoy] llamando a mis pedazos dispersos, a los cadáveres de mí mismo que yacen insepultos, fantasmas grotescos sin reposo, imágenes que nunca tuvieron un espejo para reflejarse (502). Y además dirá: «Cada vez más, me siento un personaje de Beckett» (298), y podemos pensar en Moran, personaje de la novela *Molloy*, en su paulatina descomposición física, pese a la cual continúa en su misión, en un avance que al mismo tiempo implica su fin.

De manera semejante, Levrero reemprende una y otra vez la búsqueda de lo literario, armado de esa fe ciega que lo mueve, el misticismo de que allí, en donde su *yo* fue desarmado anteriormente, podrá volver a construirlo... aunque de antemano sospeche que cada nuevo emprendimiento terminará por fracasar.

4. EL PRÓLOGO COMO RELATO

En *La novela luminosa*, y preponderantemente en su parte más extensa, el «Diario de la beca», esta desconstrucción de la figura del escritor se concreta en una escritura igualmente negativa: el diario es el relato de lo que le ocurre y piensa mientras intenta escribir una (otra) novela; es decir que se plantea como un relato al reverso de la literatura. No obstante, se establece una suerte de tensión entre la posibilidad de escribir la novela y el testimonio de no conseguirlo; tensión que define el carácter del «Diario de la beca», muchas veces en tono irónico: «De inmediato me di cuenta de que [este diario] será igualmente una novela, quiera o no quiera, porque una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa» (24).

Esta argumentación, que dota al diario de la categorización de *novela*, no deja de ser ambigua, ya que al mismo tiempo el narrador acerca su texto al calificativo de *cualquier cosa*. Sin embargo, es muy probable que el narrador no considere a su texto como *cualquier cosa*; y siempre subyace la voluntad —como a lo largo de toda su obra, pese al intento expreso de vaciar el discurso— de narrar algo que pueda publicarse y ser leído por otros. Tal intención del narrador se revela con claridad al final, en un «Epílogo del diario», posterior al manuscrito «la novela luminosa», en donde señala:

Un diario no es una novela; a menudo se abren líneas argumentales que luego no continúan, y difícilmente alguna de ellas tenga una conclusión nítida. [...] Me hubiera gustado que el diario de la beca pudiera leerse como una novela; tenía la vaga esperanza de que todas las líneas argumentales abiertas tuvieran alguna forma de remate. Desde luego, no fue así, y este libro, en su conjunto, es una muestra o un museo de historias inconclusas. (559)

Y a continuación, en el breve epílogo, en una especie de cuadro sinóptico, el narrador intenta resolver una veintena de temas que ha ido consignando a lo largo del «Diario», que van desde relaciones interpersonales hasta la observación de una paloma muerta por la ventana, o de su afición a la programación informática, pasando por tareas domésticas como llamar al electricista, hasta el comentario sobre autores que está leyendo.¹⁹

Evidentemente, el cerrar todas las historias no es el único requisito que el narrador otorga a un texto para que sea calificado de *novela*. De hecho, un tema central a lo largo del «Diario de la beca» es, justamente, cómo concibe o caracteriza el narrador a la escritura literaria; tópico que desarrolla mediante reflexiones acerca de qué busca —y qué no— conseguir con su texto. Este tema resulta central para delinear cómo Levrero construye los conceptos de *novela* y de *escritura* a lo largo de su obra.

En tal sentido, es pertinente primero aclarar que la empresa de retomar un texto inacabado de 1984 para terminarlo en el año 2000 es un acto inherentemente metarreferencial, que funda el texto del «Diario de la beca». No se trata simplemente de acabar una pausa y continuar una tarea hasta concluirla, sino que para el narrador hay dos ámbitos

19 De hecho, estructuralmente el «Diario de la beca» es un texto fragmentado en acápites fechados, que lentamente van tocando ciertos puntos recurrentes, de manera más o menos aleatoria. El salto de una temática a otra puede darse en el cambio de una fecha a otra, pero no necesariamente. De modo que se logra un efecto de *naturalidad* en cada tópico: por ejemplo, durante varias semanas el tema preponderante serán ciertas lecturas que el narrador realiza y lo apasionan; para luego, en otro lapso, saltar a las preocupaciones que le ocasionan sus hábitos de descanso (dormir en el día y pasar despierto la noche); e incluso, con mucha conciencia, algunos días seguidos puede concentrarse en relatar un acontecimiento de su pasado, o lo relativo a su historia con alguna mujer. Hacemos esta breve anotación al margen, que quizás simplifique demasiado u omita varios aspectos, solamente para dar cuenta de la estructura del texto, por la dificultad que implica demostrar con citas esta característica de la extensa *La novela luminosa*.

diferenciados: el origen del texto inconcluso, y el momento en que intenta continuarlo. La dificultad de tal reto radica en que, como hemos visto, para los narradores de Levrero cada texto está correlacionado con la experiencia vital en que el autor lo produce. De ahí que el proyecto de terminar «la novela luminosa» se le presente como una dificultad que superar:

que esta continuación de la novela sea una verdadera continuación y no un simulacro. No quiero usar mi oficio. No quiero imitarme a mí mismo. No quiero retomar la novela allí donde la dejé hace dieciséis años y continuarla como si no hubiera pasado nada. Yo he cambiado. Mis puntos de vista han cambiado. Mi memoria ha cambiado, y seguramente ha alterado los hechos. [...] Escribo lo que recuerdo, lo que pienso que recuerdo, pero es pura información almacenada en la parte de la memoria que almacena información. Al escribir, mis sentimientos no aparecían por ningún lado. No había eso que llaman «vivencias». No había inspiración. Por lo tanto no había estilo. Por lo tanto esas páginas son un fraude. [...] Quiero *sentir*, quiero *ver* las escenas que estoy narrando. Y para eso, Mr. Guggenheim, es necesario que, desde este diario íntimo, busque el camino de mis sentimientos reviviendo hechos más recientes, casi diría fresquitos. (97)

En este pasaje, se presenta una vez más el dilema que planteamos recordando a Benjamin: que el novelista busca erigirse como el narrador tradicional, aquel que sumergía el objeto de su relato en su propia vivencia antes de enunciarlo ante el público; problema recurrente en los narradores de Levrero. Más allá, este dilema del narrador no se aplica solamente a su proceso de escritura, a las condiciones en que escribe, sino que tiene que ver con su propia búsqueda estética, define qué es lo que él aprecia en la literatura:

Amigo lector: no se te ocurra entretejer tu vida con tu literatura. O mejor sí; padecerás lo tuyo, pero darás algo de ti mismo, *que es en definitiva lo único que importa*. No me interesan los autores que crean laboriosamente sus novelones de cuatrocientas páginas, en base a fichas y a una imaginación disciplinada; solo transmiten una información vacía, triste, deprimente. Y mentirosa, bajo ese disfraz de naturalismo. Como el famoso Flaubert. Puaj. (70; énfasis añadido)

El *dar algo de sí mismo* es, como hemos visto en toda la obra del autor, un elemento insoslayable dentro de su personal concepto de *literatura*.

Además, el narrador justifica la necesidad de explorar en su psiquis —como lo ha hecho en otros de sus libros— con el hecho de que las tramas que intenta construir son de naturaleza autobiográfica. Pero hemos visto que en cada ocasión los narradores de Levrero adjudican a la escritura y a la literatura valores para su vida extraliteraria. De modo que el movimiento implícito en la escritura, el apuntar al afuera, se convierte en un desplazamiento cíclico: los narradores buscan la escritura (no literaria) para alcanzar un estado de ánimo que les permita volver a escribir (literatura); pero esta literatura narra sobre su vida o experiencias extraliterarias, que lo llevan nuevamente a un (otro) afuera. Así, no solo que los temas que le interesan a este autor se basan en la relación entre experiencia y narración, sino que el diálogo entre dichos ámbitos constituye un movimiento pendular destinado a repetirse una y otra vez. En tal circunstancia, el narrador, consciente o no de que tal dinámica constituye un ciclo indetenible, siempre está en la búsqueda de algo que le lleve más allá:

Estoy trabajando intensamente sobre los factores de perturbación de mi vida que me impiden encarar el proyecto de la beca directamente y sin cortapisas. Dado que el material con que debo llevar a cabo el proyecto es un material autobiográfico y vivencial, si no despejo el camino no podré acceder nunca a él. (138)

Este extracto podría formar parte de *El discurso vacío*, obra en la cual el texto representaba un pasaje hacia el ordenamiento psicológico del narrador, como paso previo a reencontrarse con su «yo» escritor. De modo análogo, el «Diario de la beca» sería el medio por el cual el narrador de *La novela luminosa* podría reencontrar ese interior suyo —sumergir el relato en su experiencia— para terminar el texto de la década del ochenta. La diferencia radicaría en que mientras en *El discurso vacío* la empresa escritural únicamente apuntaba a una cierta estabilidad emocional, el «Diario de la beca» tiene un correlato determinado: «la novela luminosa». Así, en este último libro se ponen en diálogo dos niveles de textualidad, articulados en dos textos interdependientes, como señalamos al principio: la novela y su prólogo. Podríamos decir, entonces, que lo que Levrero quiso resaltar en su último libro es la relación, el ciclo inacabable, la tensión entre literatura y experiencia, pese a que ambos se expresaran en un mismo soporte: el texto.

La novela luminosa, entonces, presenta (más que *re-presenta*) dicha tensión, y la explicita en la tensión entre dos textos: una novela y su prólogo. Pero si pensamos que el narrador dice que su novela conlleva un fracaso, y que el prólogo no llega a ser el texto que pensaba, nos ubicamos nuevamente en la imposibilidad, la sensación de inacabamiento que motiva los gestos melancólicos de los narradores levrierianos. De este modo, el «Diario de la beca» es una constante expresión de anhelo de aquello perdido, un remarcar en la imposibilidad de la escritura por lograr una injerencia cabal en el ámbito de la vida; un notar, una y otra vez, los límites de la palabra.

El sentimiento que predomina es el de incompletud. Si pudiera reunir toda la información, si pudiera armar toda la historia, perdería interés de inmediato, y por supuesto me olvidaría de esa historia —porque lo que cuenta para mí es el descubrimiento, el ir armando el rompecabezas—. [M]iro las imágenes que se presentan y me pregunto qué siento, por qué estoy angustiado, qué contenidos habrá en mi mente —y entonces surgen esas respuestas. (248)

En este pasaje, el narrador defiende la estructura fragmentaria, que salta de un tema a otro —de un hilo argumental a otro, como diría—, en el hecho de que de modo semejante —saltada, fragmentariamente— en su experiencia vital se van desarrollando diversos *temas* de manera simultánea. El gesto melancólico se convierte de tal forma en una especie de embelesamiento por aquello perdido o incompleto, una fascinación por la acumulación de los fragmentos que conforman el intento, siempre destinado al fracaso, de sostener una empresa literaria.

No obstante, este extenso prólogo titulado «Diario de la beca» no solamente se justifica como una expresión de tal fracaso. Podría tener otra función, que se relaciona con el aprecio del autor por el carácter metarreferencial de las creaciones artísticas:

Hay algo en la realidad que, cuando parece irreal, fascina. Cuando un cielo se asemeja a telones pintados, el estremecimiento que produce es diferente al de cualquier otra forma de percepción; la obra de arte mejor trabajada siempre tiene algo que la denuncia como obra de arte, como por ejemplo el marco de los cuadros. (240)

Este pensamiento es clave para comprender la pertinencia del prólogo, aunque este *fracase*. Pese a que el «Diario de la beca» deconstruye

a «la novela luminosa», al develar cómo está construida, y aunque se presente como el testimonio del fracaso de terminar dicha novela, tiene una función: denuncia a la obra de arte como obra de arte. Es el marco que rodea al lienzo, que lo delimita y que se encuentra entre el mundo y la obra, siendo parte de ambos. Un prólogo es como el pasaje de entrada a una pieza artística tanto como el marco de los cuadros sirve de golpe visual para que el espectador sepa dónde empieza/termina la obra pictórica. El hecho de que Levrero incluya el extenso prólogo dentro del libro deja de ser meramente el testimonio de un fracaso, y contribuye a presentar un libro concebido, parafraseándolo, como «la obra de arte mejor trabajada», en tanto se denuncia a sí misma como obra de arte, en tanto conlleva en su propio interior, representado, el tránsito al afuera.

Así, el narrador de Levrero no solo que es consciente de que el movimiento al afuera constituye un ciclo que se repite *ad infinitum*, sino que hace de dicho ciclo el objeto de su narración. «[L]o que cuenta para mí es el descubrimiento, el ir armando el rompecabezas», dice, como diciendo que más que el texto acabado le importa la producción del texto, contar el proceso de su escritura. De ahí que se justifique la acumulación en el «Diario de la beca» de numerosos eventos que le ocurren al personaje al tiempo que no puede continuar la escritura de «la novela luminosa». En esa medida, aunque al narrador parece escapársele la luminosidad en lo que cuenta, la escritura que desarrolla en su lugar le interesa ya que denuncia a la obra de arte como obra de arte. La metarreferencialidad, entonces, muestra una faceta no solo mística sino también estética.²⁰

20 La imagen de Levrero fascinado por *el marco de los cuadros* nos hace pensar en algunas obras pictóricas de René Magritte como *La condición humana* (1935), en donde se reproduce un lienzo, sobre un caballete, que contiene un paisaje marino; junto al lienzo hay una puerta abierta a través de la cual se observa un paisaje marino que es la continuación de aquella reproducción del lienzo, de modo que paisaje y obra se confunden —o complementan o continúan—; pero se remarca la naturaleza forjada del lienzo porque se ve un borde del bastidor y el caballete donde reposa. A propósito de este pintor, Jacques Meuris anota: «Para Magritte, el pensamiento se vuelve activo cuando unifica las figuras del mundo aparente “en el orden que evoca el misterio del mundo del pensamiento” [...]. Si solamente es real el pensamiento que permite representar las cosas, si solo ese mismo pensamiento es receptáculo del conocimiento, entonces el cuadro dictado por el pensamiento es la realidad» (Meuris 1998, 80). En estos términos, Levrero, como Magritte, está fascinado por representar «el misterio del mundo del pensamiento»; pero no se trata de un tema sin más sino, como en Magritte, de la convicción de que ese mundo de pensamiento *es* la realidad.

5. EL NARRADOR COMO LECTOR

Esta fascinación por el arte de ficcionalizar se relaciona con el misticismo que Levrero expresa por medio de la metaliteratura, ya que explicita cuánto le interesa al narrador, como tema, el texto que se pliega sobre sí, que se delata como obra de arte. En el «Diario de la beca» el componente metaliterario se presentará —aunque no exclusivamente— de una forma inédita, hasta ahora, en la prosa del autor: mediante comentarios sobre otros libros o autores en los que parece, en realidad, estar hablando de sí mismo. Un ejemplo es Somerset Maugham, de quien comenta:

Podría decirse que la mayor parte de su material literario es trillado, quizá trivial o más bien frívolo, pero para mi gusto se salva justamente por ese desdoblamiento del autor que le permite casi comentarse a sí mismo continuamente mediante ironías que van creando una especie de negativo de sus relatos. (103)

Resulta evidente que el desdoblamiento es un movimiento que también ejecutan los narradores de Levrero, y que la misma mención a Maugham es una forma de hacerlo; podríamos decir que esa *especie de negativo* de su «novela luminosa» es el propio «Diario de la beca». Así, algunas de las lecturas que el narrador realiza funcionan como puentes para sus lectores, quienes se verán identificados con las interpretaciones porque podrían fácilmente asimilarlas a la obra de Levrero.

Maugham tiene la virtud de esa mediocridad deliberada. Todas sus reflexiones son casi triviales y, al mismo tiempo, son oportunas y exactas. Este libro [*Soberbia*] está contado, como muchos otros suyos, desde la primera persona de un escritor, pero no sé hasta qué punto ese escritor es él. (142)

En donde no es difícil relacionar a la *mediocridad deliberada* con el *libro soso* que el narrador de «la novela luminosa» buscaba evitar y que termina cometiendo en ciertos pasajes; y tampoco es difícil inferir que Levrero ha buscado formular reflexiones *oportunas y exactas* en sus relatos; o que sus libros, escritos desde la primera persona de un escritor, están pensados para que provoquen la duda de «hasta qué punto ese escritor es él».

De tal modo, el narrador de Levrero va dejando numerosas pistas sobre qué admira en la literatura que lee, aspectos que resultan

identificables en la prosa que él mismo desarrolla, como si quisiera sugerir a sus lectores qué valores podrían encontrar en su propia literatura. Por ejemplo, cuando comenta sobre *Sivainvi*, novela de Philip K. Dick, manifiesta:

Ahí Dick entreteje su ciencia-ficción con datos autobiográficos evidentemente reales, y más que una novela es un tratado filosófico-religioso de primer orden. Me sorprendió descubrir en esta oportunidad que Dick vivió algunas experiencias similares a algunas que yo he vivido. (168)

En este extracto se desdice de su declaración inicial donde rehusaba el hecho de que las ideas pueden propulsar a la literatura; pero el lector fácilmente reconocerá que el texto del «Diario» parece haber sido concebido a partir de lo que el narrador dice sobre otros autores. Y, probablemente, esto ocurre en otras obras del autor: *El discurso vacío* podría leerse como un texto literario que a la vez puede interpretarse como un tratado filosófico-religioso, basado en la propuesta del misticismo metaliterario.

Pese a que el narrador opina recurrentemente sobre otros autores, cuando en otro momento se refiere a Beckett, invita a dudar sobre lo que dicen los escritores de sí mismos: «es sabido que los autores nunca dicen exactamente la verdad acerca de sus obras, a menudo porque la ignoran»; y luego continúa:

Está bien, Beckett no construye sus obras en función de ningún significado o mensaje o ideología, y así debe ser el Arte; perfecto. Pero mi discrepancia radica en que no da lo mismo que un personaje se llame Godot o se llame de otro modo. Ese Godot tiene un significado, evidentemente referido a Dios. Esto, estoy de acuerdo, no explica la obra ni es lo que le da a la obra su fuerza o lo que justifica su existencia; pero no neguemos el hecho de que también hay significados en la obra. Lo importante de la literatura no radica en sus significaciones, pero eso no quiere decir que las significaciones no existan y que no tengan importancia. (123)

Aquí, el narrador mismo demarca el tipo de lectura que reclama, como si fuera aleccionando a quien lo lee, y le invita a emprender interpretaciones pero siempre tomando en cuenta los significados que, de alguna manera, se hallan —a su parecer— indudablemente en el seno de una obra literaria. Esta postura algo ambigua parece abogar por una interpretación ceñida a los textos, defendiendo cierto espacio para la

perspectiva del autor. De todas formas, como se dijo al inicio de este capítulo, el avance de los diversos textos que componen *La novela luminosa* es errático, muchas veces contradictorio; así, por ejemplo, en este ámbito, pese a elaborar él mismo varias interpretaciones y reflexiones acerca de otras obras literarias, mira con desdén a la labor crítica:

Se me ocurrió pensar que si esta gente [los críticos literarios] busca entender una obra de arte, es porque cree entender el Universo. Lo cual es verdaderamente patético. Si no creyeran entender el Universo, ¿por qué le exigirían explicaciones a una de sus partes? Esto se puede expresar de otra manera: ¿desde qué referencia de entendimiento, con qué parámetros, se quiere entender una obra de arte? ¿Cuál es el modelo perfectamente inteligible con el que compararla? (257)

Podría preguntársele al narrador si su fe en la entidad espiritual comunicable de las cosas, es decir su lenguaje, no constituye un cierto modelo del universo al cual adscribe; o si la tetradimensionalidad de los seres humanos no es una referencia para poder entender a la obra de arte que habla de ellos. De cierto modo, en muchos de los pasajes del texto donde el narrador comenta sobre otros autores, sobre su obra publicada, sobre la crítica que ha recibido o sobre su proyecto inconcluso de novela, él mismo busca entender obras de arte. La posición del narrador en este aspecto no se basa en una posición académica ni descansa sobre determinados argumentos ideológicos; simplemente la serie de opiniones que expresa el narrador como lector es una acumulación disímil de sentires dispersos y que responden a momentos y posturas diferentes, según empatice (en cada punto) más con los autores o con los críticos. Es una muestra más del carácter de *diario* que ostenta el texto, en donde se reflejan instantes de vivencias puntuales y no necesariamente se erigen aparatos argumentativos rigurosos.

Nuevamente, la acumulación de narraciones, de reflexiones, en una palabra, de texto, funciona más allá del develamiento de un fracaso: el continuo *tender* hacia la obra de arte, aunque se declare que el arte no se presta a ser entendido, opera como la metáfora del tránsito al afuera al que apunta siempre la literatura del autor. En suma, si los temas en el «Diario de la beca» se van tratando de modo entrecortado y discontinuo, y formulan inconsistencias y contradicciones pese a la fluidez de la prosa, lo importante no radica en dicha cualidad errática del texto y la

trama, sino en que, de todas maneras, se construye un texto, se labra un camino que deberá tomar el lector, y que siempre conllevará la tensión texto-afuera.

De modo paulatino, la faceta de lector-crítico del narrador, al igual que otros hilos argumentales que abre el texto, va perdiendo continuidad hasta desaparecer, sin ninguna conclusión clara, ni sensación de haberse desarrollado en una dirección cierta. Y pese a proveer de ciertas pistas sobre la literatura con la que comulga o sobre el tipo de lectura que quiere hacer de otros autores, el principal aporte del narrador-lector de Levrero es demostrar, una vez más, que la literatura se puede extrapolar hacia lo extraliterario, en un movimiento hacia el afuera que —como hemos visto a lo largo de toda su obra— es susceptible de repetirse y, sobre todo, de convertirse en un texto.

6. EL PUNTO MUERTO DE LA NARRACIÓN

El avance errático del «Diario», tras acumular numerosos fragmentos en la estructura repetitiva y discontinua que se ha descrito, va llegando a un punto muerto, improductivo en términos del avance de los distintos hilos argumentales, sin alcanzar logros concretos. Por ejemplo, en cierto momento el narrador reflexiona:

Recién hoy se me ocurrió pensar que todas estas cosas que me pasan pueden significar que el proyecto de la beca me desborda; que no estoy en condiciones de llevarlo a cabo. En todo caso, es obvio que para recuperar aquel impulso de 1984 no basta con la ayuda económica. (222)

Aunque algunas veces, al contrario, vaya percibiendo logros mínimos al revisar lo que ha escrito en el período de duración de la beca: «mal escrito y todo, [el Diario] me parece una lectura interesante» (148). En otro momento llega incluso a manifestar que ha conseguido progresar en la escritura de «la novela luminosa» pendiente:

al leer la última página que había escrito del proyecto propiamente dicho, me brotó espontáneamente un llanto breve [...]. Y eso significa que por lo menos un pasaje de esa página está escrito con verdad y con el espíritu apropiado. (354)

No obstante, cualquier avance se verá contrarrestado por alguna contingencia, por una imposibilidad o simplemente por la inconstancia

que imperan en la vida del personaje, y que se ven reflejadas en la discontinuidad de los hilos argumentales. El mismo narrador lo explicita al analizar un sueño que ha tenido: «Quiero decir entonces que el sueño está indicando que tengo una “línea” contradictoria en mi mente, que me hace retroceder en todos mis avances» (164).

Pero, en cierto punto, deslinda cualquier pretensión de que el «Diario» termine por ser una novela, o siquiera que lo conduzca de regreso a la escritura del texto de 1984:

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. 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. (376-7)

En ese momento, empieza a concebir que aquello de que adolece su texto es una estructura más cerrada:

Tengo un gran problema con este diario; antes de dormir pensaba que por su estructura de novela ya tendría que estar terminando, pero su calidad de diario no me lo permite, sencillamente porque hace mucho tiempo que no sucede nada interesante en mi vida como para llegar a un final digno. No puedo poner simplemente la palabra «fin»; tiene que haber algo, algo especial, un hecho que ilumine al lector sobre todo lo dicho anteriormente, algo que justifique la penosa lectura de esa cantidad de páginas acumuladas; un final, en suma. (431-2)

Para este punto, el narrador ha avanzado varios cientos de páginas del «Diario», representando la tensión entre literatura y experiencia, al hablar desde un prólogo (el afuera) sobre su novela inconclusa (la literatura), y por momentos invirtiendo los papeles: pretendiendo que dicho prólogo funcione como una novela (sea literatura) y aceptando que no podrá concluir el manuscrito inacabado (lo que lo llevaría de vuelta al afuera de la literatura). Como hemos dicho, la narración oscila en un movimiento cíclico, repetitivo como el de un péndulo que viaja de un polo hacia otro. No obstante, este repetido tránsito ha terminado por confundir, en la mente del protagonista, a los dos ámbitos: el narrador espera que su experiencia vital se desenvuelva como un texto clásico, que tenga un desarrollo y un desenlace según el esquema aristotélico. De ahí la presunción de que el «Diario» (que recoge su día a día) llegue

naturalmente a un fin; y que el mismo narrador muestre deseos por resumir, por cerrar mediante el relato todo lo que, en su vida, continúa abierto:

Mis actividades de los últimos meses han sido esas, y además la lectura de novelas policiales, siempre a un ritmo de una por día como promedio, y poca cosa más. Me he estado acostando promedialmente a las siete de la mañana y levantando a las tres de la tarde, aunque a veces también a las cuatro y a las cinco y aun a las seis. Mañana jueves tengo taller; deberé madrugar. Eso significa estar en pie a las dos de la tarde, y eso, en estas condiciones, es un acto heroico que nunca estoy seguro de poder realizar. Hasta ahora pude, y mañana espero poder.

Pero la furia me sigue dominando, y la tristeza, y doy palos de ciego sobre el teclado buscando la forma de terminar esta novela, de darle un final decoroso, aunque difícilmente feliz. (430)

La necesidad, en el ámbito textual, de alcanzar un final se ha trasladado hacia el otro ámbito, a la vida del personaje, quien siente que no puede cerrar el texto porque este se corresponde con su vida... y esta continúa. Sin embargo, el narrador demuestra su decisión por terminar el texto a como dé lugar.

La salida evidente, podríamos pensar, es forjar un final completamente ficticio para el texto, esto es, que no se corresponda con la vida del escritor pero que otorgue una conclusión al texto literario. El narrador mismo lo menciona y lo ensaya:

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 dejé de divertirme y de darme una identidad. No es cierto lo que dice en algunos ensayos mi amigo Verani, especialmente en su trabajo sobre “El discurso vacío”, de que mi desesperación nace de no poder escribir. Yo puedo escribir; vea usted cómo estoy escribiendo ahora y qué bien lo hago. Puedo escribir lo que se me antoje; nadie me molesta, nadie me interrumpe, tengo todos los elementos y toda la comodidad que necesito, pero simplemente no tengo ganas, no quiero hacerlo. Y estoy cansado de representar ese papel. Estoy cansado de todo. La vida no es más que una carga idiota, innecesaria, dolorosa. No quiero sufrir más, ni llevar esta miserable vida de rutinas y adicciones. Apenas cierre estas comillas, pues, me volaré la cabeza de un tiro. (432)

Pero enseguida, en el párrafo siguiente, escribe:

Eso tal vez hiciera que el libro se vendiera muy bien, porque en este país la muerte produce un interés inusual por la obra del que se murió. [...] Pero no tengo interés en vender libros; nunca lo tuve. Y, para colmo, no es cierto que esté cansado de vivir. [...] En realidad soy feliz, estoy cómodo, estoy contento, aun dentro de cierta dominante depresiva. [...] Así que sigo con el problema. No sé cómo hacer para conservar al lector, para que siga leyendo. Tiene que aparecer algo pronto, o todo este trabajo habrá sido inútil. (432-3)

Así, el narrador, pensando en la recepción de la novela, siente que la acumulación textual producto del movimiento cíclico literatura-afuera puede alcanzar dimensiones inmanejables; su consigna de *conservar al lector*, basada en la concepción clásica de la novela cerrada, pone en peligro a la totalidad del texto. Esto respalda lo que dirá más adelante, que el «Diario» fracasa como novela pues peligra —a sus ojos— de truncarse o terminar incompleto, sin una conclusión que redondee al texto.

Quizás, no obstante, en esta prosa errática y contradictoria, el narrador haya escondido —en un comentario sobre música— su última esperanza en el texto, en *La novela luminosa* como llegó a publicarse:

Las óperas suelen tener oberturas interesantes. Deberían quedarse en eso. Me parece que es la única parte en la que el compositor se sintió libre para dar rienda suelta a la inspiración. Después vienen los actos dramáticos y tiene que servir a un estúpido libreto. La inspiración es sustituida por el trabajo de obrero, ladrillo tras ladrillo. (427)

¿La obertura vendría a ser el «Diario de la beca»; y la ópera propiamente dicha —que el narrador considera fallida— sería «la novela luminosa», para siempre inconclusa, imperfecta? O probablemente el último reducto de libertad del compositor, allí donde dio rienda suelta a la inspiración, sería únicamente el inicio del «Diario de la beca», en su planteamiento; donde develaba qué papel tenía un texto al reverso de otro, donde la literatura estaba hecha del pensamiento que da lugar a la literatura, donde empezó el movimiento pendular entre texto y experiencia; cuando dejó claro que lo que le fascinaba era reproducir *el misterio del mundo del pensamiento*, como a Magritte. Pero cuando las líneas argumentales fueron creciendo, erráticamente, sin dirección cierta, se contradecían a sí mismas o se diluían en la nada, acumulándose, haciéndose imposibles de cerrar, el *trabajo de obrero* remplazó a la creación

del escritor y, *ladrillo tras ladrillo*, la obra de arte terminó irresuelta, víctima de su propia acumulación.

El «Diario» se acaba simplemente cuando se acaba la beca, es decir, cuando se cierra el año durante el cual Mario Levrero ha recibido fondos de la Fundación Guggenheim para continuar su proyecto de escritura. Y al final, el narrador parece no haber resuelto ninguno de sus textos: ni ha podido concluir «la novela luminosa», ni el «Diario de la beca» se cierra convirtiéndose en novela: «Tiene que aparecer algo pronto, o todo este trabajo habrá sido inútil» (433).

7. LA TRADICIÓN DE LA NO-NOVELA

A partir de ese final-sin-final, que según el narrador desvirtuaría la efectividad del texto, planteemos una pregunta que ha venido rondando durante todo el capítulo: ¿es *La novela luminosa* una novela? ¿Lo es alguno de los textos que la componen? El narrador se ha afanado varias veces en decir que no, que se trata de historias inconclusas o intentos fallidos. Pero también, hemos visto, el relato contiene algunos aspectos que el narrador define como literarios, e incluso aspectos que él mismo busca en la literatura que consume.

Reinaldo Laddaga (2013), por ejemplo, al analizar *La novela luminosa*, señala que habría una vaciedad, pues no ocurre nada especial, en la vida del narrador y, por ende, en su relato; pero entiende que Levrero ha logrado construir una obra literaria a partir de dicha sensación, en donde aquello que no ocurre acrecienta la expectativa por que finalmente algo sí termine ocurriendo:

La [altamente simplificada] vida en cuestión es, claro, una vida vacua, pero el aspecto de esta vacuidad que pasa a primer plano es el de la vacuidad no como ausencia de una presencia positiva, sino como presencia de una potencialidad. [...] No hay nada en nada de especial: la luminosidad a la que el libro aspira no es la luminosidad del relámpago, las emisiones volcánicas que provienen del dominio de lo otro, esas cosas que a los escritores con tanta frecuencia les gustan, sino la luminosidad difusa que impregna un ámbito frágil y entreabierto. (235)

De su lado, Adriana Astutti (2013, 207) encuentra que, pese a que sus empresas escriturales son denunciadas por el mismo Levrero como fracasos, existe la construcción de un sentido, se estaría contando algo,

aunque fuera mediante un discurso errático, al margen o a contrapelo de un narración clásica: «Una escritura que arma sentido contra la voluntad de sinsentido del escritor. [...] Donde el sentido coagula como fuga, resto, tentación: una escritura que ya no es profesión ni actividad ni vocación sino soporte, búsqueda, manía, paréntesis, digresión».

Tal sentido, para Ezequiel de Rosso (2013b, 149) no se armaría tanto en contra de una presunta voluntad de sinsentido de Levrero, sino que se fundaría, más bien, en una búsqueda en el lenguaje, en pos de su esencia:

una actividad escrituraria desasida de «anécdota», una apertura del texto a la pura potencia de los acontecimientos. [...] Se traza así un plano de inmanencia que desnuda la literatura de toda anécdota para exhibir el flujo de palabras que la funda, el «susurro del lenguaje» que subyace a toda literatura.

En tal perspectiva, aquello a lo que apuntan los tres ensayistas citados es que permanentemente Levrero opera un vaciamiento de la prosa, en donde la vacuidad se presenta en las vidas de los personajes, o donde la construcción de una trama ha sido reemplazada por una fuga o digresión constante, en donde la escritura carece de anécdota y no es más que lenguaje puro. De ahí que podamos caer en la tentación de pensar que los últimos libros de Mario Levrero no son novelas. En este punto, resulta sumamente pertinente revisar la lectura que propone Roberto González Echevarría (1998) en su ensayo «Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo», en donde rastrea los orígenes de la novela moderna y traza un recorrido por algunos de sus hitos más representativos para elaborar una teoría acerca del género, particularmente en Latinoamérica: «La característica más persistente de los libros que han recibido el nombre de novelas en la era moderna es que siempre han pretendido no ser literatura. El anhelo de no ser literaria, de romper con las *belles-lettres*, es el elemento más tenaz de la novela» (30).

Luego ahonda en su propuesta:

El origen de la novela es no solo múltiple en el espacio, sino también en el tiempo. Su historia no es, por cierto, una sucesión lineal o evolución, sino una serie de renovados arranques en diferentes lugares. El único denominador común es la cualidad mimética del texto novelístico; no de una realidad dada, sino de un discurso dado que ya ha «reflejado» la realidad. (31)

Así, la novela moderna, desde el *Quijote*, tomaría los referentes —para sus afanes miméticos— de otros textos, que han ostentado la capacidad de vehicular la *verdad*, siempre enlazada con el poder. La novela «imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de estos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual, similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo» (32). En esta lectura, en diferentes momentos de la historia habría textualidades hegemónicas producto de un sistema social de poder, a las cuales la novela —los textos que posteriormente serán calificados así— interpelaría mediante la intertextualidad, develando, en términos de Foucault, la voluntad de verdad al mostrar al discurso como un ámbito de producción y lucha, de disputas y desigualdades, en lugar de aceptarlo acríticamente como un todo cohesionado y transparente. A lo largo de la historia, textos como las crónicas de indias, los diarios de viajes, diversos escritos científicos (antropológicos y luego sociológicos) e incluso la misma historia han sido, según González, representaciones dadas de la realidad, las cuales a su vez fueron tomadas por las novelas como modelos para enfrentarse o escapar a la autoridad, al develar las condiciones y las dinámicas de producción de dichos textos.

Y aunque este enfoque teórico se base sobre todo en la relación entre ley y literatura —o más precisamente entre control del Estado y textualidad—, para el final del siglo pasado, González Echevarría advierte que la dinámica de representación novelística se cierra sobre sí misma:

¿Qué queda para la novela después de *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad*? A todas luces, solo la ficción. Pero las novelas nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma. Así pues, por paradójico que parezca, la verdad de la que tratan es la propia ficción; es decir, las ficciones que ha creado la cultura latinoamericana para entenderse a sí misma. Lo que queda es la apertura del Archivo o quizá, solo el relato acerca de la apertura del Archivo [...]. (44-5)

En este marco, González Echevarría concibe al archivo como todas aquellas fuentes, códigos culturales en su mayor amplitud, no necesariamente textos u obras, que conforman los afluentes que alimentan a una sociedad; la relación con el archivo, en el caso de Latinoamérica, es conflictiva dadas la violencia y las disputas que conllevó la empresa

de la Conquista. Así, muchas veces, el recurrir al archivo será una acción de enfrentamiento, que devela complejas relaciones de poder en la concepción misma de los objetos culturales: «el Archivo no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia» (53); en donde se hace evidente que una de las principales fuentes para el concepto de *archivo* de González es el de *discurso* de Foucault, que revisamos en el segundo capítulo del presente trabajo.

¿Podríamos entender, partiendo de ello, que los últimos libros de Levrero se alinean con esta tradición de la novela que ha pretendido no ser literatura ni, por consiguiente, novela? Podría argumentarse, por un lado, que la obra de Levrero sí pretende ser literaria, pues su prosa se acerca a los valores de la Literatura que el mismo narrador busca al leer a otros autores, e incluso en varios momentos acepta haber trabajado sus textos con la idea de que fueran leídos como novelas. Del otro lado, refutando el calificativo literario para estos textos, podemos citar al mismo narrador cuando dice que los hilos argumentales no se cierran, que por largos pasajes la narración resulta una acumulación *sosa* de días y eventos intrascendentes —que transcurren *mientras* está a la caza de escribir literatura, sin lograrlo—. Es decir, aquel movimiento cíclico entre la literatura y el afuera ha desembocado en que los textos no sean fácilmente clasificables según los parámetros clásicos, a los que el mismo narrador parece adherir. Pero volvamos a González Echevarría, quien encuentra una *calidad desarticuladora* en la novela, frente a la lógica hegemónica que se plasma en las textualidades de una cultura, en una dinámica que se repite; así, si en determinado momento desde la literatura se desacredita un modelo de representación hegemónico —como las novelas del *Boom* que interpelaban a cierto discurso de la historia, por ejemplo—, más adelante «[u]n nuevo documento no literario adquirirá las facultades de legitimación perdidas por el modelo previo y la novela seguirá esa forma como lo había hecho originalmente en relación con los documentos jurídicos del Archivo» (68).

De modo que las nuevas novelas «siempre mirarán hacia fuera de la literatura para realizar una transformación radical» (68). Así, concluye, la novela «continúa existiendo sin una poética porque el principio más importante de su poética es no tener ninguna» (69).

Siguiendo la teoría de González Echevarría, el que el «Diario de la beca» no cierre sus hilos argumentales no la desacreditaría en cuanto novela; más bien, del otro lado, al caracterizarse la prosa de Levrero por su tránsito al afuera, por «siempre mirar hacia fuera de la literatura» en palabras del crítico, los textos del escritor uruguayo coinciden plenamente con la *calidad desarticuladora* constante en las obras calificadas como novelas.

En tal perspectiva, si para González Echevarría «la novela viste disfraces para parecer otra cosa; la novela es siempre otra cosa» (69); podemos afirmar que el «Diario de la beca» es una novela disfrazada de prólogo. O podríamos invertir la jerarquía, y decir que la novela «Diario de la beca» aborda las contingencias rutinarias de un escritor que se ha planteado retomar un proyecto de escritura de otra época; y que «la novela luminosa» es un epílogo anexo en donde se consigna el manuscrito original e inacabado. En la trama de tal novela, el protagonista se ve forzado a realizar un viaje en su memoria y en su psiquis en pos de reencontrar las pulsiones vitales que animaron el inicio del manuscrito inconcluso. Durante el proceso, se da cuenta de cuán entrelazadas se encuentran su vida y sus narraciones, de modo que concluye que le sería imposible retomar un proyecto de escritura de otro tiempo, dado que ya no se encuentra en la misma circunstancia vital original. El resultado es un texto donde, mientras ahonda en esa exploración interior que lo reconecte con su capacidad de continuar una novela, el narrador reflexiona en términos generales sobre el papel de la literatura en la vida de un hombre que quiere escribir, la relación entre ficción y realidad, y una posible multiplicidad dentro de un individuo a lo largo del tiempo. Y, de este modo, podríamos decir que *La novela luminosa* contiene una novela de gran actualidad, y en términos mucho más clásicos y menos disruptores con que cierta crítica la ha calificado.

8. INTERPELACIÓN ¿A QUÉ ARCHIVO?

La teoría de González Echevarría, como vemos, nos puede ayudar en gran medida a enmarcar a *La novela luminosa* y entender que su dinámica de producción, así como su tono aparentemente no-novelesco, dialogan con una corriente que se ha presentado desde hace siglos en la novela moderna. Más que un movimiento estético, González encuentra

en el género de la novela una pulsión literaria interpeladora frente a los discursos hegemónicos, algo que puede asimilarse a las obras últimas de Levrero. Si eso es así, saltan las preguntas: ¿cuál es ese archivo al que interpela *La novela luminosa*?; ¿de qué discurso se ha disfrazado esta narración para develarnos unas condiciones de producción conflictivas, una realidad cuya representación pone en debate?

Las respuestas a tales preguntas no son simples, y ameritarían un estudio más detallado en las diversas líneas argumentales del texto para reconocer adónde apunta la «deconstrucción de la voluntad de verdad» que supondría, en este esquema, toda novela. Quizás, también, las respuestas sean múltiples y generen, a su vez, interpretaciones no armónicas ni complementarias sino en fricción, en diálogo constante.

En el presente estudio, con todo, dejaremos una puerta abierta frente a la mencionada interrogante. En primera instancia, anteriormente ya se reparó en el tono de relato testimonial que adopta Levrero, pero alejándose de lo que impulsaba a dicho subgénero en sus inicios. También se puede pensar que el texto emulado por Levrero sea el del diario o el de la biografía, por su estructura más evidente. Sin embargo, probablemente sea más productivo recordar el origen del libro, de la publicación de *La novela luminosa* que se daría en 2005: la concesión de una beca por un año (2000-2001) por parte de la Fundación Guggenheim, para que Mario Levrero revisara y terminara un manuscrito de 1984, que finalmente terminó sin poder modificar.

Pese a que el fin último (la culminación del manuscrito «la novela luminosa») no se llevó a cabo, Levrero sí produjo un texto: el «Diario de la beca». En consecuencia, el escritor cumplió parcialmente con el plan propuesto, al armar una novela que terminaría publicándose pocos años después —como ya hemos visto, disfrazada de prólogo—. Y pese a que menciona que la Fundación Guggenheim no le exige ningún producto concreto como resultado de la beca recibida, el narrador demuestra en varios pasajes una especie de apremio por cumplir con la institución, en un hilo narrativo que suele desplegar con humor, por ejemplo al decir: «No es que quiera pasar gato por liebre a la Fundación Guggenheim, dándoles este diario en lugar del proyecto [...]» (Levrero [2005] 2009, 70); o más adelante, cuando interlocuta con un personaje ficticio que representa a la Fundación:

Estimado Mr. Guggenheim, creo que usted ha malgastado su dinero en esta beca que me ha concedido con tanta generosidad. Mi intención era buena, pero lo cierto es que no sé qué se ha hecho de ella [...] ya habrá notado cómo dejo temas en suspenso y luego no puedo retornar a ellos. Bueno, solo quería decirle estas cosas. Muchos saludos, y recuerdos a Mrs. Guggenheim. (86)

Dejando de lado los temas de la supuesta no-novela y del texto fracasado, notemos que aquí el narrador interpela directamente a la fundación que, desde un punto de vista práctico, le posibilita escribir. De ahí, no sería errado pensar que uno de los temas que toca *La novela luminosa*, además de los ya mencionados y entre otros más, es el de la institucionalidad cultural. No solo que el texto principal del libro contiene en su título la palabra *beca*, que nos remite a una coyuntura específicamente institucional; sino que la empresa original, que termina fracasando, de reemprender una escritura inacabada, proviene de una lógica dada por determinada institucionalidad: la idea misma del proyecto está estrechamente relacionada con las bases o exigencias del concurso, organizado por una conocida fundación estadounidense que beneficia a personas de todo el continente, que deben presentar un proyecto determinado para merecer el estipendio. Luego, la presión por escribir, la angustia por no avanzar en el proyecto y la sensación final, de derrota o *incompletud*, como la califica el narrador, son circunstancias relativas a esta dinámica extraliteraria —que, como sabemos, en Levrero se convertirá en literaria— que implica la relación fundación-escritor, basada en lo económico.

Si topamos entonces el tema de la producción artística en términos socioeconómicos, conviene considerar lo que Bolívar Echeverría ([2006] 2013) decía acerca de la cultura en el contexto del último fin de siglo:

el capitalismo de hoy ha entregado esa producción de identidad social artificial directamente a esa «industria cultural» de la que hablaban Horkheimer y Adorno, ahora globalizada y norteamericanizada, que no solo es ajena, sino claramente hostil a la tradición respetada por la modernidad, en la que baja y alta cultura se distancian y se complementan. (86)

Echeverría encuentra en nuestro tiempo, el ocaso de la modernidad, una pérdida de hegemonía de la llamada «alta cultura», por varias

razones, fenómeno que además «no trae consigo un movimiento compensatorio de fortalecimiento de la baja cultura» (86-7); sino que simultáneamente opera una sustitución de la cultura por eventos de diversión y entretenimiento, pensados para una sociedad que no pasa de ser espectadora; todo lo cual implicaría una especie de «neobarbarie», «pues trae consigo una indiferencia de la sociedad frente a su propia concreción comunitaria» (87). En tal contexto, todo el aparato que en la primera mitad del siglo pasado apuntaló a las culturas nacionales occidentales pasó a residir hacia el final de dicho siglo, según Echeverría, en una cultura más puramente capitalista y más represiva que la tradicional: la cultura de la «industria cultural»: «La cultura del Estado capitalista transnacional improvisa formas e identidades cuyo mensaje estructural es una loa ininterrumpida a la omnipotencia del capital y un exhorto permanente a la aceptación de la impotencia del sujeto humano» (93).

Extrapolando esta crítica de Echeverría, podemos reconocer que en *La novela luminosa* se presentan algunos de estos elementos: el capital transnacional de la Fundación Guggenheim, la impotencia del sujeto humano encarnada en el escritor que se esfuerza por cumplir con su financista y teme no lograrlo; incluso la decadencia de la «alta cultura» tendría su correlato en el canon de novela clásica (que cierra sus hilos argumentales) que el narrador ya no consigue plasmar en su texto. Con esto, no queremos pretender encauzar a *La novela luminosa* en la exacta línea ideológica de Echeverría; sin embargo, algunas de las preocupaciones que sustentan la teoría del pensador ecuatoriano se corresponden con varios de los conflictos que vive el narrador de Levrero. En tal sentido, incluso el supuesto fracaso en el proyecto de terminar la novela, que se explica en que el narrador encuentra que ya no es el mismo de años atrás, se relaciona con una definición de Echeverría:

Los elogios al yo consolidado, idéntico a sí mismo a través del tiempo, son propios de una ilusión de la modernidad capitalista, que promete riquezas a cambio de la represión de la polivalencia natural de la persona humana (91).

Este yo-consolidado-e-idéntico-a-sí-mismo-a-través-del-tiempo también termina por ser ilusorio para el narrador de Levrero, y en ello —en la imposibilidad de fingirse el mismo de años atrás— radica su incapacidad para terminar la escritura de «la novela luminosa». En

otras palabras, el fracaso de la empresa escritural no es literario, pues durante el año de la beca Levrero produce el texto titulado «Diario», sino de orden simbólico o filosófico: lo insostenible es aquella imagen del yo aplanado de la modernidad capitalista. Y en tal perspectiva, la ulterior ironía de *La novela luminosa*, parafraseando a Echeverría, sería que el autor recibe *riquezas* por parte de la industria cultural del sistema capitalista por expresar —en lugar de reprimir— la *polivalencia natural* de su personalidad a lo largo del tiempo.

Los narradores de Levrero son personajes que están dando la vuelta de siglo, en palabras de Echeverría; que experimentan las circunstancias culturales (son siempre escritores) de su época, y los conflictos del individuo del fin de la modernidad. Tal vez *La novela luminosa* no tenga la intención política e interpeladora que otras novelas tomadas en cuenta en el análisis de González Echeverría; pero, de todas formas, nos presenta una gran cantidad de elementos —dispersos y fragmentados, como sus hilos argumentales— que hablan de una sociedad que se está preguntando por sus posibilidades y límites de representación, en donde la cultura entendida en términos clásicos ya no se aplica. Todo esto, mediante un relato íntimo, que nace del desgarramiento de un novelista que nos habla desde su deseo, nunca cumplido a cabalidad, de narrar en el sentido más clásico; siempre fundado en una esperanza mística, de comunicar instantes trascendentes a la manera de los narradores tradicionales, más allá de la palabra y del vacío que en ella anida.

HACIA UNA CONCLUSIÓN

1. EL DEVENIR LATERAL DE LA LITERATURA

El desarrollo de la obra de Mario Levrero está caracterizado por una constante deconstrucción: del significado lógico en la «Trilogía involuntaria»; del narrador y del género policial en *Nick Carter...* y en *Dejen todo...*; de la palabra como signo en *El discurso vacío*, y del concepto de novela en *La novela luminosa*. Sin embargo, el *leitmotiv* que anima a esta obra en su conjunto no es la deconstrucción, sino el misticismo meta-literario que la funda: toda empresa escritural suya devela que Levrero busca —en términos de Benjamin— la entidad espiritual de las cosas, es decir, su entidad comunicable, su lenguaje.²¹ El autor cree, irremi-

21 En otro texto, Benjamin ([1933] 2007) señala que el origen del lenguaje se basa en un primigenio talento mimético que se expresaba en la clarividencia —por ejemplo, en la lectura de los astros—; y que, a lo largo de varios milenios, se fue desarrollando el lenguaje y la escritura como un sistema de semejanzas no sensoriales. En tal sentido, el lenguaje sería «el uso supremo de la facultad mimética: un medio al que las capacidades anteriores de percepción de lo semejante han pasado de forma tan completa que ahora el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía, en el espíritu del sacerdote o del vidente, sino en sus esencias, en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas» (212). Podemos decir, partiendo de esta idea, que Levrero está en busca de aquel talento primigenio «del sacerdote o del vidente» que leía los astros: quiere rastrear la clarividencia que figura la prehistoria del lenguaje, el perdido contacto mimético, inmediato, con lo trascendente.

siblemente, que *en* el desarrollo textual, aunque gire alrededor de los sucesos más cotidianos y banales, podrá conectarse con un estadio trascendente, que denomina *universo*. Es en estos términos que concibe su tan ansiada *luminosidad*.

Ahora bien, esta sistemática deconstrucción se ejecuta a modo de un análisis: primero dispone el elemento que quiere dismantelar, ya sea una trama, un narrador, un género, etc., y poco a poco el relato se desarrolla en sentido contrario, desarmando lo dispuesto en un inicio. En otras palabras, Levrero deconstruye los elementos narrativos atravesándolos, ejecutando el texto de modo que este los exceda y exponga sus andamiajes internos, la estructura de que está compuesto el texto mismo. Al descomponer los elementos sobre su mesa de disección, la sensación que comunican estos textos es la de cierto vaciamiento, antes que de vacío: del proceso, antes que de la carencia en sí.

En este orden de ideas, tanto el misticismo metaliterario como la deconstrucción de los elementos narrativos operan con un mismo recurso: el tránsito al afuera. Si recordamos, por ejemplo, la trama de *Dejen todo en mis manos*, podemos ver que el relato policial planteado en un inicio empieza a descentrar su lógica esencial (el esclarecimiento de un misterio), y el texto se desenvuelve al margen de dicha búsqueda. En otras obras de Levrero, hemos visto, el tránsito al afuera se establece como un movimiento cíclico entre literatura y experiencia vital, tensión que será el tema principal de *La novela luminosa*.

Así entonces, la autorreferencialidad literaria en Levrero tiene como fin la deconstrucción de la narración y de sus elementos; y en ello se diferencia de aquella autorreferencialidad que marcó la era de la literatura moderna, según Josefina Ludmer (2007, 77): «el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas». En efecto, mientras esta metarreferencialidad se basaba en una estructura de sucesivos estratos o niveles de lectura, el tránsito al afuera que propone Levrero implica un movimiento más horizontal, cuya relación es de contigüidad y no de jerarquía: su núcleo metafórico no radica en la significación de símbolos profundos sino en el movimiento, en el vaciamiento, en el gesto de exceder la estructura textual desde donde se parte.

Este movimiento expansivo que va descentrando el planteamiento inicial del texto ya fue entrevisto en un comentario de Ángel Rama (2013, 248) sobre la primera obra de Levrero:

sus cuentos se construyen sin que evolucionen internamente, prefiriendo un devenir lateral, trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados. [L]a superior capacidad religante y significativa de Kafka se ha perdido aquí, sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no lo tiene, salvo la voluntad caprichosa del autor.

Este devenir lateral anima al proyecto literario de Levrero en su conjunto. En tal perspectiva, las obras no solo que transitarían al afuera, cada una independientemente, sino que su sucesión daría cuerpo a un movimiento expansivo más amplio, conectando a un libro con otro por medio de una misma búsqueda. La acumulación de ese devenir lateral, muy evidente en la extensa *La novela luminosa*, está conformada en toda su dimensión por la suma de la obra publicada por el autor, evidenciando que su proyecto creativo apuntaba, en sí mismo, hacia la expansión, mediante la acumulación de una obra tras otra. He allí su sentido global, alejado de la «capacidad significativa de Kafka», según Rama.

En esta lectura de la obra total como una prosa en expansión, el vaciar el decir, el proceso de vaciamiento que el narrador explicita al inicio de *El discurso vacío*, se convierte en un *verter* el decir, imagen que figura de mejor manera lo operado por Levrero: descentra el desarrollo de sus textos hacia un afuera que no está dentro ni bajo ni sobre el texto, sino simplemente *más allá*; y quizás muy cerca, junto al texto. La narración implica un movimiento hacia el afuera, pero ello no quiere decir que el texto deja de importar merced a ese afuera; recordemos que el misticismo metaliterario se basa en la fe de que *en* el desarrollo del texto se alcanza la trascendencia. El sentido del texto radica en que el movimiento que evoca *es* el movimiento que evoca; tanto como un viaje conlleva cada punto del trayecto que se realiza, y no solamente el instante de llegada.

De ahí que el misticismo metaliterario de Levrero no se base en una supuesta oposición literatura-realidad, sino que entiende que el texto aumenta, suma, expande la realidad: es parte de ella. Ludmer define a las literaturas posautónomas en similar enfoque, como parte de una fábrica de presente: «entran en un tipo de materia y en un trabajo social

(la realidad cotidiana) donde no hay “índice de realidad” o “de ficción” y que construye presente. Entran en la fábrica de presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana» (Ludmer 2007, 78). Esto explica la relación de contigüidad del tránsito al afuera que proponen los textos de Levrero: no buscan representar ni reflejar otro ámbito (una *realidad* dada), sino que se hacen parte de ella —como el lienzo y el paisaje en el cuadro de Magritte—. El sentido de la obra de este autor, un constante tránsito lateral hacia el afuera, expande aquella realidad de la que parte, en ese «presente» que termina fabricando, para agrandar el universo que habitamos, por medio de la escritura. En y gracias a ella.

REFERENCIAS

- Astutti, Adriana. 2013. «Escribir para después: Mario Levrero». En *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, 201-22. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ayuso, María Victoria, Consuelo García y Sagrario Solano. 1990. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- Bajtín, Mijaíl. 1971. «Carnaval y literatura: Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa». *Revista de la cultura de Occidente* 23 (129): 311-38.
- .2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, Walter. (1936) 2010. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- .1991. «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos». En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- .(1933) 2007. «Doctrina de lo semejante». En *Obras II*, 1. Madrid: Adaba.
- Bergson, Henri. 1985. *La risa*. Madrid: SARPE.
- Cevallos, Santiago. 2012. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Corominas, Joan. 2000. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3.ª ed. Madrid: Gredos.
- De Rosso, Ezequiel. 2013a. «Prólogo. Por la tangente: Lecturas de Mario Levrero». En *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, 11-8. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- .2013b «Otra trilogía: Las novelas policiales de Mario Levrero». En *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, 141-64. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Eagleton, Terry. (1983) 1998. *Una introducción a la teoría literaria*. 2.ª ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, Bolívar. (2006) 2013. «¿Cultura en la barbarie?». En *El ensayo ecuatoriano de entre siglos*, editado por Raúl Serrano. La Habana: Arte y Literatura.
- Foucault, Michel. 2010. *El orden del discurso*. 5.ª ed. Barcelona: Tusquets.
- . *El pensamiento del afuera*. 5.ª ed. Valencia: Pre-Textos.
- Fuentes, Pablo. (1986) 2013. «Levrero: El relato asimétrico». En *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, 27-38. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- González Echevarría, Roberto. 1998. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laddaga, Reinaldo. 2013. «Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero». En *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, 223-36. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Levrero, Mario. (1970) 1999. *La ciudad*. Barcelona: Plaza & Janés.
- . (1975) 2009. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Buenos Aires: Mondadori.
- . (1978) 1979. *París*. Buenos Aires: El Cid.
- . (1982) 2000. *El lugar*. Barcelona: Plaza & Janés.
- . (1996) 2006. *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona.
- . (1996) 2007. *Dejen todo en mis manos*. Buenos Aires: Mondadori.
- . (2005) 2009. *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo.
- Ludmer, Josefina. 2007. «Literaturas posautónomas 2.0». *Kipus. Revista andina de letras* 22 (II semestre 2007): 71-8.
- Meuris, Jacques. 1998. *Magritte*. Taschen: Köln.
- Muñoz, Miguel. 2014. «Mario Levrero, el escritor iluminado». *Cartón Piedra* 134, 11 de mayo de 2014.
- Muñoz Molina, Antonio. (1970) 1999. «Prólogo: La lógica de un sueño». En *La ciudad*, Mario Levrero. Barcelona: Plaza & Janés.
- Ortega, Julio. 1992. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Rama, Ángel. 1972. «El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya». En *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, 247-8. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ricciardulli, Andrés. 2014. «Diez años sin Levrero». *El Observador*. 23 de agosto. <http://www.elobservador.com.uy/noticia/286179/diez-anos-sin-levrero/>.
- Rocca, Pablo. 2013. «Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario». En *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, 79-112. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Shaw, Donald L. 2003. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 7.^a ed. Madrid: Cátedra.
- Verani, Hugo. 2006. «Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad». *Hermes criollo: Revista de crítica y de teoría literaria y cultural* 10.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR SEDE ECUADOR

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú).

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

-
- 233 Paúl Ochoa, *Los instrumentos financieros básicos en las pymes*
-
- 234 Daniela Orrantia, *La planificación participativa en la elaboración del Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017*
-
- 235 Ronald González, *La internacionalización de la banca colombiana hacia Centroamérica*
-
- 236 Lucía Moscoso Cordero, *Relaciones ilícitas en la plebe quiteña (1780-1800)*
-
- 237 Iván Párraga, *Marzo de 1939: La huelga de la Universidad Central y la disputa por la autonomía*
-
- 238 Milagros Villarreal, *La Escuela Nacional de Enfermeras entre 1942 y 1970: Una historia sobre las dinámicas de control social*
-
- 239 Claudio Creamer, *El salario mínimo en la industria ecuatoriana: Debates precursores entre 1934 y 1935*
-
- 240 Wilson Miño Grijalva, *Ferrocarril y modernización en Quito: Un cambio dramático entre 1905 y 1922*
-
- 241 Diana Castro Salgado, *El dragón en el paraíso: Cooperación energética chino-ecuatoriana*
-
- 242 Solange Rodríguez, *Sumergir la ciudad: Apocalipsis y destrucción de Guayaquil*
-
- 243 Josefina Torres, *El Estado a tu Lado: Una mirada al dispositivo y su discurso*
-
- 244 Alexandra Ruiz, *El cumplimiento de las sentencias de acción de protección en Ecuador*
-
- 245 Diego Jadán, *Independencia judicial y poder político en Ecuador*
-
- 246 Édison Toro, *La armonización normativa comunitaria en el constitucionalismo contemporáneo*
-
- 247 Gonzalo Vargas, *Prácticas fotográficas y kitsch latinoamericano en las obras de Miguel Alvear, Marcos López y Nelson Garrido*
-

El escritor uruguayo Mario Levrero (1940-2004) ha pasado, en los últimos años, de ser un autor de culto a tener cada vez más lectores que conocen y aprecian su obra. Sus libros son una indagación incesante, una exploración que toca varios registros, temas, tonos e incluso géneros narrativos. Así, la literatura de este autor se presenta, en primera instancia, difícil de clasificar, y poco estudiada y comentada desde la crítica y la academia. En tal contexto, ¿se puede ensayar la búsqueda de una poética que marque el conjunto de la obra de Mario Levrero? ¿Existe una propuesta que unifique a sus variados experimentos literarios, que los encauce en una misma vía, en una búsqueda esencialmente única pero expresada de distintas maneras? Este estudio se propone realizar esa indagación, para profundizar en un autor que suscita toda una reflexión sobre los conceptos mismos de literatura, novela y ficción.

Andrés Cadena (Quito, 1983) es licenciado en Comunicación, con mención en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Ha publicado *Altanoche* (2016, Premio Joaquín Gallegos Lara) y *Fuerzas ficticias* (2012, Premio Pichincha). Es editor en varias instituciones académicas.



97899978199244