

Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía

Jorge OLIVERA
Universidad Oriental de Uruguay

RESUMEN

El escritor uruguayo Mario Levrero construyó su *trilogía involuntaria* a partir de postulados ficcionales para dar vida a un mundo imaginativo, rico y denso que derivó luego a formas literarias como el diario. La escisión entre escritura y realidad, presente como problema en la primera época de su narrativa y canalizada a través de lo fantástico, desaparece y se transforma en la asimilación del yo ficcional con el yo autor. Este procedimiento se manifiesta en "Diario de un canalla" (1992), *El discurso vacío* (1996) y "El diario de la beca" (2005). En ellos la escritura de un diario, con sus reiteraciones y descripciones minuciosas, se transmuta en una forma de observar la realidad para construirse como sujeto en el acto de escritura.

Palabras clave: Mario Levrero, literatura uruguaya, ficción, imaginación, diarios.

Mario Levrero in his Diaries: from the Fiction to the Biography

ABSTRACT

The Uruguayan writer Mario Levrero constructed his involuntary trilogy from postulates ficcionales to give life to an imaginative, rich and dense world that derived then to literary forms as the diary. The split between writing and reality, present like problem in the first epoch of his narrative and canalized across the fantastic thing, disappears and author transforms in the assimilation of me ficcional with me. This procedure demonstrates in "Diario de un canalla" (1992), *El discurso vacío* (1996) and "El diario de la beca" (2005). In them the writing of a diary, with his iterations and meticulous descriptions, is transmuted into a way of observing the reality to be constructed as I hold forthwith of writing.

Key words: Mario Levrero, Uruguayan Literature, Fiction, Imagination, Diaries.

SUMARIO: 1. El mundo ficcional de la trilogía involuntaria. 2. La escritura y la imaginación. 3. La escritura de los diarios. 4. El discurso autobiográfico. 5. Bibliografía.

El mundo ficcional de la trilogía involuntaria

La obra del escritor uruguayo Mario Levrero (1940-2004) recorre algo más de treinta años de la historia de la literatura uruguaya, desde sus primeras obras escritas y publicadas a fines de los sesenta, hasta las últimas editadas a mediados de dos mil. Su obra puede ubicarse en relación al grupo de escritores que se ha denomina-

do generación del sesenta¹ y alcanza su pleno desarrollo narrativo durante la década de los setenta. La narrativa de su primera época tiene un fuerte componente ficcional que permite relacionarlo con elementos propios de una “literatura imaginativa” presente en el país y que ha sido señalada por los críticos (Rama 1966; Verani 1992). Sin embargo, el concepto de “literatura imaginativa” propuesto no puede ser asimilado en su totalidad al concepto de imaginación que concibe Levrero para su propio acto creador. Desde una perspectiva crítica la literatura de Levrero puede relacionarse con este tipo de narrativa trabajada por un sector de los escritores del sesenta en Uruguay, pero su propia obra contiene rasgos diferenciadores de la misma. En este trabajo me propongo señalar el paso de una narrativa ficcional, con fuertes componentes “imaginativos” a la escritura de los diarios, y el rol que juega en ello el concepto de imaginario que utiliza el autor. Cuando Angel Rama realizó la antología *Aquí. Cien años de raros* (1966) señaló las características de una vertiente narrativa dentro de la literatura uruguaya:

Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciaría el padre del género [Isidore Ducasse], establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de “literatura diferente” (Rama 1966: 9).

Y posteriormente reconoció estos rasgos en algunos escritores del período de fines de los sesenta, al describir una literatura que “apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación” (Rama 1972: 222). Reconoció además tres aspectos dentro del grupo de narradores jóvenes, entre los cuales ubica a Levrero, que pueden dar una idea a lo que se refiere cuando habla de imaginación:

[...] un rechazo de las formas –y por ende de la filosofía inspiradora– de la literatura recibida [...] una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles [...] una irrupción sobre ese magma inseguro, que remeda lo real, de un despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad, con el juego, con la alucinación onírica, quizás porque se desplaza en el exclusivo campo de la imaginación funcionando en una zona sin resistencias, como si hubiera cortado o suspendido temporariamente sus lazos con aquella realidad que, al devenir cambiante, insegura, impredecible, ha dejado de condicionar o limitar el funcionamiento de la imaginación que normalmente desde ella

¹ Para un panorama de la ubicación de Mario Levrero en relación al grupo del sesenta y un acercamiento a las novelas de la *trilogía involuntaria*, vid. Jorge Olivera, *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*, [en línea], Madrid: UCM, Publicaciones, 2009. <http://eprints.ucm.es/8631/> [Consultado: 28/10/09].

parte y a ella responde u obedece, y que ahora se extiende, independiente, sin freno por el universo” (Rama 1972: 238-239)

Como se observa, la idea de imaginación señalada por el crítico implica un corte radical con la realidad y por tanto, la presencia de un relato despegado del concepto de “realidad” y que funciona como una entidad ficcional autónoma de su referente. Si dejamos de lado el tema de la constitución de esos textos según el modo fantástico,² y nos centramos en este aspecto, sobre todo en el caso de las novelas que integran la *trilogía involuntaria*, la “imaginación” remite a una narración que funciona como una entidad ficcional propia. Entiendo en este caso ficción como:

[...] la representación de individuos en quienes [...] pensamos como si fueran inexistentes. Los damos por inexistentes en la realidad. La inexistencia real de su objeto es una determinación intrínseca de la imagen ficcional. El individuo ficticio no existe realmente; mejor dicho: no existe propiamente... El individuo sólo parece existir (Martínez Bonati 2001: 114 y ss.)

Según estos conceptos se puede afirmar que existe un componente ficcional que destaca en la primera época de la narrativa levreriana y que se percibe con mayor claridad en lo que el propio escritor denominó *trilogía involuntaria* (Gandolfo 1982: 17-18) para referirse a los lazos de unión entre tres novelas: *La Ciudad* (1970), *El Lugar* (1982) y *París* (1979).³ En este sentido, lo que hace “diferente” su literatura, es ese rasgo imaginativo ya anotado, que abre las puertas al extrañamiento y a lo fantástico, y que ha sido señalado por la crítica: “La obra narrativa de Levrero puede leerse como un testimonio de extrañamiento, como una apertura hacia la otredad. El ejercicio de su capacidad imaginativa, abierta al flujo espontáneo de una fantasía multidireccional, constituye el impulso fundamental que motiva su ficción” (Verani 2006: 125).

Dos aspectos acentúan la importancia de la literatura de Levrero en estos primeros años; en primer término el contrato de lectura que establece con sus lectores y en segundo lugar, los modos de la narrativa que desarrolla en su obra. En relación al primer punto, se trata de una literatura cargada de matices extraños que atrapan al lector en ese “doble proceso de búsqueda y de encubrimiento” (Verani 2006: 125) de sí mismo a través de un modelo ficcional que deriva de manera paulatina a una *literatura del yo* (Pozuelo Yvancos 2006). En relación al segundo aspecto, los *modos* de la narración (Barrenechea 1996), Levrero ensaya diversas perspectivas para el enfoque

² Vid. Me refiero al modo fantástico según ha sido definido por Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, Rosalba Campa.

³ Existe edición conjunta, vid: Mario Levrero, *La trilogía involuntaria*, Barcelona, De Bolsillo, 2008. Esta modalidad con fuerte carga ficcional puede observarse también en el volumen de cuentos *La máquina de pensar en Gladys* (1970) y en otros volúmenes de cuentos como: *Todo el tiempo* (1982), *Aguas salobres* (1983) y *Espacios libres* (1987).

de sus creaciones: experimentos con la novela policiaca, la historieta, el folletín y lo fantástico, son modalidades que le permiten crear ese mundo “imaginativo”.

Cuando escribe la *trilogía involuntaria*, entre 1966 y 1970,⁴ el impulso creativo lo domina y da lugar a tramas delirantes que funcionan como exploración de su mundo interior; en la segunda etapa, posterior a 1980, decrece el interés por ese tipo de intrigas y surge la necesidad imperiosa de escribir desde un ángulo más personal y deja atrás aquella etapa: “Me largué a escribir a un ritmo febril [...] la trilogía significó para mí un trabajo de reconocimiento de mi mundo profundo. Sólo circunstancialmente, con posterioridad, he vuelto a rastrear con tanto celo la fisonomía de mis dioses” (Domínguez 1988: 48).⁵

Los rasgos de este modelo ficcional utilizado y que pueden asociarse a la vertiente imaginativa mencionada son aquellos que contribuyen a desestabilizar la narración en primera persona: el desdoblamiento, la percepción extraña de la realidad, el onirismo, el desprendimiento de las leyes de la causalidad y la fragmentación. Estos rasgos han sido mencionados en otros escritores del período como la tendencia a un “realismo ensanchado y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera subversión mayúscula e hiperbólica de lo real” (Ainsa 1993: 43) y puede entenderse como definitorio del grupo de escritores del sesenta que escribe desde esta perspectiva (Porzecanski 1987). En estas primeras obras el yo narrador-personaje se desestabiliza y deja que el inconsciente aflore; esto es lo que sucede en el caso de la novela *París* (1979). Se narra la llegada a París de un personaje, la fractura de su yo y el descubrimiento de su otredad, todo ello mediante cambios en los modos de narrar. Algo similar ocurre con otra novela de la *trilogía involuntaria*: *El Lugar* (1982). Mientras vive los sucesos extraños, el personaje anota en cuadernos y hojas sueltas, para luego reescribir su experiencia. Se trata de una escritura desestabilizada por los acontecimientos y por el propio yo.

El ejemplo más claro de este rasgo ficcional presente en la trilogía se encuentra en la construcción de la trama de las novelas, en los “tipos de hechos que se narran” y en “los modos de presentar dichos hechos” (Barrenechea 1996: 32; Traill 1996: 7-8) que dan lugar a la presencia del modo fantástico. La primera de ellas, *La Ciudad*, narra la peripecia de un personaje que parte en busca de provisiones durante una noche de lluvia y en el camino se extravía. Un camionero lo recoge en la carretera, junto a él viaja una mujer que subrepticamente le toca la pierna, el protagonista rehúye ese contacto, pero el camionero se da cuenta y ambos son expulsados del vehículo mediante una absurda mención a un supuesto “reglamento” que todo lo prohíbe. La mujer y el hombre continúan caminando hasta llegar a un pueblo que la mujer denomina “la ciudad”. A partir de allí el relato transcurre en la búsqueda de

⁴ *La Ciudad* fue escrita en 1966 y publicada en 1970, *El Lugar*, la escribió en 1969 y se publicó en 1982; mientras que *París*, escrita en 1970 fue editada 1979.

⁵ Tanto en esta entrevista como en las otras mencionadas en este trabajo, la cita y el orden de la bibliografía se realiza según el criterio de quien fuera el entrevistador (Elvio Gandolfo, Carlos María Domínguez o quien esto escribe).

esa misma mujer, mientras el protagonista se ve absorbido por la pulsión sexual que lo conduce a situaciones absurdas. *La Ciudad* muestra una experiencia de extrañamiento que trata de la exteriorización en el relato de una experiencia de búsqueda interior que choca contra el vacío de la cotidianeidad.

En la segunda novela del ciclo, *El Lugar*, se cuenta una experiencia onírica de viaje por un laberinto sin fin. El protagonista despierta en una habitación oscura y recuerda imágenes del mundo que dejó atrás pero no sabe cómo llegó allí. A partir de ese momento deambula por un laberinto de habitaciones ya que le resulta imposible regresar atrás. La novela muestra la búsqueda por un laberinto interior que se exterioriza y toma forma para abrirse a un juego de cajas chinas que dificulta su tránsito y que le hace presentir que todo ello es una proyección de la mente. Es la forma que encuentra Levrero para mostrar esa búsqueda espiritual que rige su mundo narrativo. En la novela, cada uno de los personajes con los que se encuentra, parecen darle la razón en cuanto a ese mundo desdoblado, múltiple que se abre en diferentes direcciones.

La tercera novela, *París*, cierra el ciclo con la llegada del protagonista a París luego de un largo viaje en ferrocarril. La ciudad se parece a la ciudad real pero todo lo que allí sucede transcurre en un tiempo indeterminado donde todo es posible: la llegada de los nazis a la ciudad, el movimiento de resistencia, la actuación de Gardel en un teatro de la ciudad y la presencia de misteriosos seres alados que deambulan por el cielo nocturno. La novela construye su intriga en la búsqueda del personaje, una búsqueda de sí mismo en esa ciudad en la que no termina de reconocerse. Levrero recrea una serie de tópicos que van atrapando al lector en una maraña de acciones que reproducen la ansiedad latente en el relato: licantropía, sadismo, fetichismo son experiencias que acercan la novela a un clima onírico.

En estas novelas, la experiencia de extrañamiento se produce con mayor énfasis y está narrada desde una perspectiva desde la que irrumpe lo fantástico. Esta modalidad permite visualizar la construcción de la trama y los personajes como un proceso de ficción pura,⁶ sobre todo si se lo confronta con los libros escritos y publicados posteriormente a la década de los ochenta: “Diario de un canalla” (1992)⁷, *El discurso vacío* (1996) y “Diario de la Beca” (2005), donde se percibe un acento *biográfico* en la forma y en los temas.

La escritura y la imaginación

La divergencia entre mundo real y mundo representado, es decir, la construcción de ese mundo ficcional y su referente, presente como problema en la primera época de su narrativa, y que se expresa en la fragmentación del yo en las novelas, deja al

⁶ Enrique Estrázulas en la reseña de la novela *París* denomina “ficción casi pura” a esta narrativa (Estrázulas 1981:14).

⁷ La escritura de “Diario de un canalla” es de 1986-1987, 1991, tal como se recoge al final del texto publicado en 1992.

descubierto ese mundo “imaginativo”⁸ y desaparece con el transcurso de los años dando paso a un procedimiento que consiste en identificar el *yo real* con el *yo ficticio*. Como consecuencia, el acto de escritura se transforma en un procedimiento de constitución de sí mismo. El modo de construcción de la narrativa levreriana de estos primeros años, sobre todo en la trilogía, se puede afirmar que es más ficcional y por ello más irreal, que el mundo recreado en los diarios, donde la conjunción entre yo real y yo ficticio revelan esa mayor identidad entre uno y otro, mayor verosimilitud entre escritura y referente, aunque los dos, el mundo de las novelas y el de los diarios, sean *mundos posibles*⁹ edificados para la constitución de un yo. No se puede afirmar que un proyecto narrativo sea menos *imaginario* que otro. Son diferentes formas de rastrear los procesos internos, quizás uno más onírico que otro, pero al fin, parte de ese mismo imaginario personal.

Esta modalidad de escritura con representación del yo, estaba en las novelas de la trilogía y se integra con naturalidad en el sistema ficcional, donde el protagonista narra en primera persona los hechos y tiene plena conciencia de ese acto de escritura que realiza. Este dato es verificable en la novela *El Lugar*. En ella el personaje relata los hechos vividos en “el lugar”, y se basa para ello en los apuntes que ha tomado mientras deambulaba por el laberinto:

A pesar de todo me senté al escritorio, a continuar mis apuntes, y de pronto, al escribir, pensé que no podía ser casual que en aquel lugar siempre hubiera tenido a mano papel y lápiz; que al hacer apuntes, quizás estaba cumpliendo sin saberlo con la voluntad de quienes me habían llevado allí. Pero no tienen sentido, ya, estas cavilaciones. Nunca lo tuvieron (Levrero 1991: 78).

Aún en plena narración el personaje encuentra la forma de mostrarse en ese acto, de volver sobre sí el foco de la escritura y reflexionar sobre él. La escritura dentro del relato y la reflexión sobre ella en esta primera etapa, buscan identificar las razones de los actos de sus personajes. Se puede afirmar que en esta época que abarca las tres novelas mencionadas la escritura levreriana se decanta por este tipo de ficción debido al manejo de la imaginación como motor de las acciones. La trama de los relatos se sitúa en una construcción imaginaria que opera en la cosmovisión del autor como una forma de búsqueda y reconstrucción del yo del personaje-protagonista.

Esta manera de escribir guarda relación con una concepción del acto de creación concebido por Levrero como un acto vivo: “Cuando estás escribiendo literatura, auténticamente, estás creando algo que termina siendo un ser vivo, capaz de generar

⁸ Se trata de un mundo ficcional donde se manifiesta una oposición modal entre el dominio natural y sobrenatural. *Vid.* Doležel (1999a: 202).

⁹ “La literatura es un sistema semiótico para la construcción de mundos posibles, llamados normalmente mundos ficcionales. Un mundo ficcional puede definirse de forma muy sencilla como una serie de individuos ficcionales componibles (agentes, personajes)” (Doležel 1999b:166).

emociones, de transmitir angustia, y que tiene su vida propia, que uno no la domina” (Olivera 2005: 138).¹⁰ Pero también el acto de escribir forma parte de un proceso que lo conduce a realizar esa tarea casi con desesperación en la primera etapa y es quizás este proceso vertiginoso el que menoscaba la profundidad del relato deseada por el autor. A comienzos de los años ochenta reconoce: “Nunca pude volver a esos mundos de la trilogía, que hoy me parecen pobres y mezquinos, pero tampoco he vuelto a sentir con la misma intensidad el impulso de escribir con largo aliento” (Gandolfo 1982: 18). Este detalle permite entender el cambio que se produce entre el primer Levrero y el escritor posterior a los años ochenta, la concepción del acto de escribir cambia radicalmente y es lógico que cambie también la percepción del plano de lo imaginario, dando a entender que no se puede escribir sin inspiración:

Escribir no es sentarse a escribir; ésa es la última etapa, tal vez prescindible. Lo imprescindible, no ya para escribir sino para estar realmente vivo, es el tiempo de ocio... Yo no soy escritor profesional, no me propongo llenar tantas carillas, y no quiero ni puedo escribir sin la presencia del espíritu, sin inspiración (Levrero 1992b: 178).

La imaginación para Levrero es importante en estos primeros años en la medida que permite la construcción de esos mundos oníricos de las novelas de la trilogía y de los cuentos, pero también lo es después en la medida en que la imaginación se torna en un factor que permite explorar las imágenes del inconsciente¹¹ y transformarlas en escritura: “No cultivo las letras, sino las imágenes; y las imágenes están muy próximas a la materia prima, que son las vivencias” (Levrero 1992b: 181). De esta manera, la escritura es una modalidad de reconstitución de un yo que se desdobra en la escritura como personaje y narrador en las novelas y que conduce a que sus personajes se vean como seres de cartón, sin profundidad, en esta primera etapa: “En general, mis personajes están compuestos de varias personas que conocí. Pero en los textos no son quienes son; no son más que imágenes, insisto. No pretendo que nadie los sienta como de carne y hueso; sino más bien parecen de cartón” (Levrero 1992b: 178). Es también la imaginación presente en los relatos de la primera época lo que conduce a que la acción de las novelas tenga “un ritmo de vértigo, en el cual parece traducirse la energía de esta fantasía delirante” (Albistur 1983) que catapulta el relato hacia diferentes esferas y líneas narrativas.

Durante los años ochenta Levrero publica una serie de libros de relatos: *Todo el tiempo* (1982), *Aguas Salobres* (1983) y dos novelas: *Fauna/Desplazamientos* (1987) que están en la misma sintonía que sus primeros relatos. Luego entra en un

¹⁰ Entrevista realizada el 11 de diciembre de 1992.

¹¹ Para Levrero tiene gran importancia el mundo de las imágenes del inconsciente y su relación con el imaginario. Dadas las lecturas del escritor de Carl Jung, debe tomarse en cuenta el concepto de “imaginación activa” utilizado por éste para entender el acto creador del escritor uruguayo. Vid. Carl Gustav Jung, *Formaciones de lo inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

período donde la escritura se torna más directa y se distancia de la vertiente imaginativa pero no de la imaginación como herramienta. Tampoco renuncia a la parte lúdica y el modo de la narración se decanta por un discurso del yo. Algunos años después señalará este cambio: “Cuando uno es joven e inexperto, busca en los libros argumentos llamativos, lo mismo que en las películas. Con el paso del tiempo, uno va descubriendo que el argumento no tiene mayor importancia; el estilo, la forma de narrar, es todo” (Levrero 2005b: 77). Esta visión que se despegaba de su concepción narrativa de la primera época está presente en los ochenta, y es también una modalidad de reconocimiento de ese mundo imaginario y sus imágenes. Da cuenta de ello en la auto-entrevista que se realiza en los noventa:

E: *–Hablabas de cierta relación entre un texto y tu vida personal. ¿Esto debe entenderse como formas autobiográficas de narración?*

ML: *–Eso depende de tu concepto de ‘autobiográfico’. Yo hablo de cosas vividas, pero en general no vividas en ese plano de la realidad con el que se construyen habitualmente las biografías.*

E: *– ¿No es una forma un poco retorcida de calificar a tu literatura de ‘imaginaria’?*

ML: *–La imaginación es un instrumento; un instrumento de conocimiento, a pesar de Sartre. Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos –llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales–. Para mí esos impulsos forma parte de la realidad o, si lo preferís, de mi ‘biografía’. Las imágenes bien podrían ser otras; la cuestión es dar a través de imágenes a su vez representadas por palabras, una idea de esa experiencia íntima en la cual no existe un lenguaje preciso (Levrero 1992b: 177).*

La sorpresa radica al comprender la relación que establece Levrero entre lo imaginario y lo biográfico como dos aspectos de un mismo proceso que conducen a la escritura. El texto se encamina hacia el conocimiento de sí mismo en esas imágenes que llegan, en esa imaginación que rastrea la realidad interior. En este sentido “la obra de arte sería un mecanismo hipnótico, que libera momentáneamente el alma de quien la percibe y le permite captar el alma del autor. No importa cuál sea el asunto de la obra” (Levrero 1992b: 173). Esta afirmación y este concepto, tomados de la obra *Psicoanálisis del arte* de Charles Baudouin¹² mencionado en la misma entrevista (Levrero 1992b: 173), aclaran la forma de entender la literatura para Levrero, sobre todo su relación con el psicoanálisis. Sus palabras nos acercan al concepto de “imaginación activa”¹³ y revela en el acto de escribir un afán terapéutico, entrar en el inconsciente para investigar esas imágenes y luego transferirlas a la escritura.

¹² Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Editorial Psique, 1972.

¹³ “Las imágenes representan una especie de ideogramas de contenidos inconscientes. He utilizado, desde ya, también este método en mí mismo, y puedo confirmar que de hecho se pueden pintar complicadas imágenes de cuyo real contenido no se tiene vislumbre alguna. Mientras se pinta se desarrolla la imagen, por así decir, de sí misma, y con frecuencia hasta opuesta al propósito consciente. Es interesante observar cuán a menudo la ejecución de la

Este cambio de percepción en relación al acto de creación, en vez de un argumento más “llamativo” como sucedía con *la trilogía involuntaria*, se traduce en un modo donde la narración expresa con mayor vitalidad las experiencias vividas y los procesos del inconsciente. En “Diario de un canalla” (1992a) se muestra con claridad este proceso cuando trata una experiencia única: su percepción de la muerte y la catarsis liberadora mediante la escritura. Como suele ocurrir en Levrero, una imagen o un deseo contenido abren el cauce para la creación, para otro tipo de escritura donde lo personal comienza a tomar el centro del discurso y permite aflorar al yo. Así lo consigna en “Diario de un canalla”:

Quando comencé a escribir aquella novela inconclusa [*La novela luminosa*, 2005], lo hice dominado por una imagen que me venía persiguiendo desde hacía cierto tiempo: me veía escribiendo algo –no sabía qué– con una lapicera de tinta china, sobre un papel de buena calidad. Hoy, también sin ningún motivo visible, retomo la escritura manual y con la misma lapicera. Observo lo que escribo y me sorprende ver una letra tan desapareja. Hago ahora un esfuerzo por conseguir una letra mejor, y sigo escribiendo sólo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba, sólo para soltar la mano. Pero, en realidad, no es otra cosa que eso mismo que, de un modo u otro, vengo haciendo desde hace más de dos años: postergar el acto liberador de la confesión (Levrero 1992a: 131).

El camino emprendido en este caso no es el de una “escritura febril” sino el de una imagen que el escritor explora para bucear en su yo profundo. El texto muestra la esperanza de la liberación a través del acto de escritura para dejar de convertirse en un “canalla” en la medida en que no presta atención a su “espíritu”. Sin embargo, el objetivo es en principio muy concreto: trabajar la caligrafía para centrar el proceso e intentar recuperar aquella imagen perdida. El objetivo se diluye cuando absorbido por el acto de escritura, deja de lado el terreno del “imaginario” y se decanta por lo “ideológico” con el consiguiente contrasentido para lo que de verdad quiere expresar. Esa fractura entre un nivel y otro diluye su pretensión “caligráfica”, el deseo de escribir bien, tanto en la parte formal como sobre el tema o imagen sobre la que desea enfocarse.

La escritura de los diarios

La veta imaginativa y la vorágine del acto creador se atenúan en los ochenta hasta tomar la forma de un diario que exorciza el temor a la muerte y le permite construirse como sujeto. Es otra etapa en la que el diario como modo discursivo asume el rol preponderante en la creación levreriana:

imagen, de manera sorprendente, atraviesa las expectativas conscientes. Puede hacerse también la misma observación –y aún con más claridad– con el registro continuo escrito de la imaginación activa” (Jung 1976: 104).

3 de diciembre de 1986

Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa; dos años, dos meses y unos días desde el día de la operación. El motivo de aquella novela era rescatar algunos pasajes de mi vida, con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor, sabiendo que dentro de cierto plazo inexorable iba a encontrarme a merced del bisturí. Bueno; lo cierto es que no he muerto en aquella sala de operaciones. Sin embar-go.... (Levrero 1992a: 129).

Es por ello que la variante claramente ficcional de su narrativa anterior cambia a partir de textos como “Apuntes bonaerenses” o “Diario de un canalla” del libro *El portero y el otro* (1992) y continúa en los libros *El discurso vacío* (1996) y la obra póstuma “El diario de la beca” que acompaña a *La novela luminosa* (2005). En ellos, la escritura de un diario, con sus reiteraciones y descripciones minuciosas, se transforma en una modalidad para observarse y observar la realidad constituyendo de esta forma el tópico del relato. Desde esta perspectiva la escritura para Levrero se constituye en un proceso de identificación con la realidad y consigo mismo. Asimila y cierra la grieta presente en los discursos ficcionales de su primera época entre escritura y realidad y comienza un proceso de construcción espiritual a través del acto de escribir.

En sus últimas obras escribe a partir de su propio *yo*: el *yo* personal del autor adquiere estatuto narrativo pleno y se constituye en el *tópico* del texto. De esta manera su literatura pasa de lo ficcional a lo autobiográfico: “Uno mismo es el tema, lo que hace es el tema, lo que piensa es el tema, lo que es: uno mismo. Eso significa buscar en uno mismo las razones de escribir; pararse ante uno mismo y verse” (Appratto 2006: 133).

Levrero definió alguna vez su literatura como un proyecto *estético* en oposición a lo *ideológico* o *intelectual*. Esta forma de ver el fenómeno literario define el trasfondo de su escritura tanto en la primera época como en el proceso de creación de sus diarios, así lo sostiene en una entrevista:

Pienso que la visión estética de la realidad se acomoda continuamente a una realidad cambiante y viva. Lo estético es una forma de orden que se va acomodando a lo que fluye. En cambio lo ideológico, lo intelectual, trata de moldear esa realidad desde un pensamiento prefijado, desde un esquema anterior. Y siempre la realidad desborda ese esquema (Olivera 2006: 137).¹⁴

Estético para Levrero significaba observar el acto de creación como algo puro y en el que se juega el alma. Esta forma pura de creación se manifiesta en los diarios como una necesidad de escritura que hace al autor y que lo focaliza en el acto de escribir; así lo consigna en “Diario de un canalla”:

¹⁴ Quien habla en la entrevista es Mario Levrero.

Pero no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas paredes de mi apartamento montevideano, que ya no volveré a ver, a ciertos pasajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida (Levrero 1992a: 134).

Esta concepción del acto de creación está presente desde la primera época. Sin embargo, es en las últimas obras donde mejor se distingue; es el momento en que el autor es el mismo Levrero a través de su literatura y deja de ser un personaje innominado de las novelas. Si en las primeras novelas existe un yo narrador y personaje que lleva adelante las acciones y que construye el relato a partir de las peripecias que le suceden, en la última época el yo es Levrero, eliminando la escisión entre autor y narrador. La escritura del diario, por ejemplo en *El discurso vacío*, se transforma en una *terapia grafológica*,¹⁵ un ejercicio de constitución de sí mismo. Levrero en esta última etapa reconoce que la literatura no es la terapia, tal como él la entendía en los comienzos: “En realidad estos ejercicios que estoy haciendo para afirmar mi carácter son una torpe sustitución de la literatura” (Levrero 1996: 20). En este caso le importa el acto de creación no el producto en sí mismo porque, a través de este acto, el yo se encuentra y permite que las imágenes fluyan. Así lo cuenta en el “Diario de la beca”:

Lo importante de la literatura no radica en sus significaciones, pero eso no quiere decir que las significaciones no existan y que no tengan su importancia. Muchas veces yo he dicho y escrito: “Si yo quisiera transmitir un mensaje ideológico, escribiría un panfleto”, con estas o con otras palabras. Pero eso no quiere decir que en mi literatura no se expongan ideas, y que no valga la pena mencionar esas ideas (Levrero 2005b: 124).

Levrero no oculta esta intención personalizadora de su escritura. En el diario el narrador transfiere su rol de actor a observador o viceversa y es quien consigna lo que sucede a su alrededor. La quietud del personaje de los diarios contrasta fuertemente con el movimiento de los personajes centrales de sus relatos de la primera época. El diario se escribe sin casi salir de su casa. El narrador-personaje se postula como un dios que observa y registra todo lo que sucede en su entorno, practicando una estética minimalista donde aparentemente nada sucede. Sin embargo, lo que

¹⁵ “Hoy comienzo mi autoterapia grafológica. Este método (que hace tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base —en la que se funda la grafología— de una profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de la conducta pueden producir cambios a nivel síquico” (Levrero 1996: 13).

ocurre es lo que le pasa a él cuando observa los hechos que luego describe en sus diarios:

Me pregunté que sabrían de la muerte las palomas. En cierto momento me dio la impresión de que la viuda no estaba exactamente en actitud de duelo, sino de espera; como si pensara que el estado del cadáver fuera reversible. En cierto modo esta idea se me confirmó cuando empezó a soplar viento. La viuda se excitó, porque parecía que el cadáver cobraba movimiento; un ala que estaba extendida, como caída a un lado, se agitaba como en un aleteo (Levrero 2005b:145).

El autor elimina de esta forma la frontera entre ficción y biografía¹⁶ y trasluce un relato que emana de sí mismo, destinado a representar ese proceso que siente dentro de sí o que observa en su entorno. No es de extrañar entonces que la escritura como acto importe en la literatura de Levrero y que el resultado final no sea en sí ni un diario, ni una novela solamente, sino las dos cosas en una, en la medida en que el diario incluye narraciones breves de situaciones cotidianas y descripciones de todo lo que sucede a su alrededor. La conciencia de la escritura e incluso la “metaescritura” forman parte del *tópico* de la creación levreriana. Este tema aparece marcado en “Diario de la beca” cuando se refiere a uno de sus autores favoritos:

Mi patrona, Santa Teresa, no me defraudó. Recurrí a ella, cuyo *Las moradas* he conservado durante años y años junto a mis propios libros, porque en mi época más productiva me bastaba con leer unas páginas para salir disparado a escribir; tan es así que nunca pude avanzar mucho en la lectura. Creo que nunca pasé del primer capítulo. Me producía una gran excitación psíquica. Es una gran, gran escritora; tiene una fuerza inaudita. Uno empieza a leer y a poco empieza a sentir que en ese tejido de palabras hay contenido un enorme monto de energía. Y, desde luego, de realidad (Levrero 2005b: 232).

La escritura funciona como un acto de introducción en la realidad, no la que se ve, sino la que se produce a partir de esa imaginación o de esas imágenes que pugnan por salir. En el caso del “Diario de la beca” intenta recrear el estado de ánimo que le llevó a escribir los primeros capítulos de *La novela luminosa* a comienzos de los ochenta y por lo tanto lo que busca es entrar en sintonía con aquel estado pasado. El silencio creativo, o por lo menos el dejar atrás la veta imaginativa, lo lleva a recurrir al diario como *terapia grafológica* o como recuperación de la identidad del yo, es decir, como recuperación de las imágenes y sensaciones que hicieron posible

¹⁶ “No podemos dejar de advertir que el adjetivo de fronterizo (lo prefiero al de “híbrido” de Laura Marcus) es consustancial a su tratamiento teórico, en gran medida porque es un género que desde su aparición en las *Confesiones* de San Agustín hasta sus formulaciones más recientes, nunca ha dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales” (Pozuelo Yvancos 2006: 17).

el comienzo de aquella novela: el rescate de su imaginario. En esto consiste la escritura literaria para Levrero: “El testimonio de un yo que defiende la verdad sobre sí mismo” (Pozuelo Yvancos 2006: 18).

El discurso autobiográfico

Levrero subvierte el contrato de lectura propuesto a sus lectores de la *trilogía involuntaria*, más próximo a la veta imaginativa ya señalada, y propone otro contrato en el que el referente es él mismo en busca de esa imagen perdida que dio inicio años antes a *La novela luminosa*. Levrero referencializa el discurso en el sujeto de la acción; este es correferencial con el sujeto de la enunciación. Esta es una de las características de los diarios de la última época. La referencia del relato es el propio relato y el propio sujeto de la enunciación que coexiste con los hechos que narra o describe. Se establece, de hecho, una homeostasis que queda reflejada en el relato del diario y que permite entender la disociación entre realidad subjetiva y realidad objetiva:

[...] y esta presencia de pájaros caídos se fue transformando en el tema principal de lo que estaba escribiendo, casi una crónica minuto a minuto de los acontecimientos que se producían en el fondo de mi casa. Entendí que esa epifanía de pájaros tenía un carácter simbólico; lo cierto es que a veces la realidad objetiva se hace presente con un fuerte carácter simbólico. Y entendí que de algún modo yo había provocado esos sucesos por el hecho de haberme puesto a escribir (Levrero 2005b:197).

En este pasaje Levrero se refiere a “Diario de un canalla” para reconocer que aún no puede volver a aquel espíritu que lo llevó a escribir los primeros capítulos de la novela. La relación entre ambos escritos surge cuando se da cuenta que al escribir este nuevo diario vuelven los pájaros a su entorno vital, esta vez en forma de palomas: “Yo me impacientaba porque quería desayunar de una vez; me resulta un gran fastidio que las palomas hagan su show justo cuando estoy por comer” (Levrero 2005b: 192). Sin embargo, esta aparición de la realidad exterior se introduce en su escritura y se decodifica como una muestra del poder de su inconsciente que llega para mostrarle su espíritu muerto y la incapacidad para lograr aquel estado que le permitió comenzar a escribir *La novela luminosa*:

El inconsciente sabe y puede hacer muchas cosas que nuestro pobre yo consciente ni imagina posibles [...] y he aquí que nuevamente pasa algo extraño con unos pájaros. Aparece una paloma muerta, aparece la posible viuda con sus extrañas conductas ¿No será esto, recién lo pienso en estos días, también un símbolo? Un símbolo de mi espíritu muerto, que ninguna viuda (digamos mi yo consciente) podrá resucitar a pesar de todos sus esfuerzos (Levrero 2005b: 198).

Sin embargo, si nos fijamos en la forma de construcción de la escritura, el diario se escribe para lograr el estado espiritual que le permite escribir la novela. El propio

diario es un texto con independencia y valor propio que funciona por acumulación de datos, hechos, instancias y aunque aparentemente se esté eliminando toda la parte narrativa, la consecuencia es que al final hay una historia. La reiteración de las descripciones conforma pequeños bloques que conforman una narración. Así sucede en *El discurso vacío*, donde al acabar la lectura del libro se tiene la conciencia de haber leído una novela, pero esta sensación no aparece en el transcurso de la lectura sino después de acabarla, mientras que en el “Diario de la beca” esta modalidad forma parte consciente del texto. El autor-narrador se pregunta si será capaz de cerrar las líneas narrativas que ha dejado caer a lo largo del diario; algunas de ellas finalizan al acabar el diario, que coincide con el momento en el que termina la beca. El diario-relato culmina cuando se extingue la razón que lo convoca: escribir la novela luminosa y presentar el informe a la fundación Guggenheim. En este sentido la homeostasis es perfecta ya que hace coincidir el acto de escritura con los hechos que se viven en el presente. Sin embargo, si no consigue despertar el espíritu no podrá cumplir el objetivo de la escritura: “Si fuera así, el señor Guggenheim puede irse despidiendo de la idea de que su beca produzca los frutos esperados” (Levrero, 2005b: 198).

Levrero en *El discurso vacío* (1996) y en “Diario de la beca” juega con el valor de verdad: lo incluye y lo ficcionaliza, lo ubica como un valor de frontera entre un género y otro. La verdad para Levrero emana de lo *estético*, es decir, de la consubstanciación del relato con el yo que lo hace posible. Si esa relación no coincide el relato nace sin vida: “Me resulta cada vez más evidente que si no consigo un mínimo retorno hacia el que era, la novela no se completará” (Levrero 2005b:56).

Esta preocupación aparece muchas veces como una prioridad de escritura, de lo contrario se sentiría estafado y estafaría a quien le está cubriendo su beca: “Tengo curiosidad. Quiero saber si hay algo interesante, algo que pueda llegar a interesar a un lector que no sea yo mismo” (Levrero 2005b: 74). Sin embargo, la escritura no surge por sí misma: “Amigo lector: no se te ocurra entretener 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” (Levrero 2005b: 74). De esta forma el diario de Levrero participa de una de las pautas de la autobiografía como género: todo autor tiene su lector y esa preocupación es constante durante la escritura del “Diario de la beca”. El narrador se pregunta si el lector no se aburrirá con lo que él le cuenta; sin embargo, esa forma de escritura es también una forma de comprobar el valor de verdad de su discurso.¹⁷ Los diarios se conforman a partir de la narración o descripción de pequeñas escenas. El discurso de Levrero se configura a través de la fragmentación

¹⁷ “Los hechos son susceptibles de ser tomados, y así ha ocurrido con muchas autobiografías, como argumentos con valor casi documental en una construcción histórica, en un relato con atribuciones de verdad. Ese pacto, sostenido por esa identidad autor-narrador y con ese valor de verdad para los hechos narrados, es lo que separa la autobiografía, donde se cumplen los demás requisitos, formales sintácticos y semánticos, pero no el acto autobiográfico de identidad suscrito por el autor y sus lectores, un contrato de lectura” (Pozuelo Yvanco 2006: 29).

como forma discursiva que poco a poco y por acumulación va logrando construir el relato.

El problema de la identidad es inherente a este tipo de textos; sin embargo, en Levrero la identidad es un problema que surge siempre en su narrativa. En su primera época los personajes buscan su propia identidad constituyéndose en narradores de su propia historia hasta lograr reconstruir su yo. En su última etapa, a partir de *El portero y el otro* (1992), el tema de los relatos-diarios es la identidad del sujeto y el rescate de zonas profundas del imaginario que le permiten entrar en zonas profundas del inconsciente. La escritura como problema importa en Levrero porque a través de ella se llega a la iluminación y es por ello que su última novela se titule así.¹⁸ Esto explica también la intención de Levrero al redactar los dos primeros capítulos de su novela póstuma: abandonar el modelo ficcional que había utilizado en sus comienzos y adentrarse en una práctica de escritura que le permitiera alcanzar el conocimiento de sí mismo: la iluminación.

BIBLIOGRAFÍA

AÍNSA, Fernando.

1993 *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo, Ediciones Trilce.

ALBISTUR, Jorge.

1983 "Casi nada real" (reseña de *Todo el tiempo*), *La Semana*, Montevideo, 8 de enero.

APRATTO, Roberto.

2006 "Diario de Levrero", *Hermes Criollo* núm. 10, Montevideo, otoño, págs. 133-135.

BARRENECHEA, Ana María.

1972 "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, núm. 80, Pittsburgh, julio-septiembre, págs. 391-403.

1991 "El género fantástico entre los códigos y los contextos", en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario.

1996 "La literatura fantástica. Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso", en Saúl Sosnowski (sel.,

¹⁸ "Antes de venir [a Buenos Aires] había empezado en Montevideo algo a lo que le llamaba *Novela luminosa*, antes de operarme de la vesícula. Tenía ocho capítulos, estaba inconclusa. Tuve un largo postoperatorio, y quedó suspendida. Al tiempo la releí, saqué tres capítulos y quedaron cinco. En las vacaciones de diciembre último empecé una segunda parte, que no es una continuación estricta, porque no está hecha con el mismo estado de ánimo, las mismas expectativas, ni soy la misma persona que la empezó. Cuando reinicié el trabajo en la revista, el proceso se hizo más lento" (Gandolfo, 1987: 18).

- pról. y notas), *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*, Caracas, Tomo I, Biblioteca Ayacucho, págs. 30-39.
- CAMPRA, Rosalba.
2000 *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma, Carocci.
- DOLEŽEL, Lubomír.
1999^a “Verdad y autenticidad en narrativa”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, págs. 95-122.
1999^b “Una semántica para la temática. El caso del doble”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María.
1988 “Y había que escribir o volverse loco” (entrevista a Mario Levrero), *Crisis*, Buenos Aires, mayo, pág. 48.
- ESTRÁZULAS, Enrique.
1981 “Constelaciones parisinas”, *La Semana*, suplemento cultural de *El Día*, Montevideo, sábado 17 de enero, pág. 14.
- GANDOLFO, Elvio.
1982 “El Lugar eje de una trilogía involuntaria” (entrevista a Mario Levrero), *El Péndulo*, núm. 6, segunda época, Buenos Aires, enero, págs. 17-18.
1987 “Conversación con Mario Levrero. De las palabras solitarias a las palabras cruzadas”, *La Razón*. Montevideo, jueves 12 de febrero, pág. 18.
- JACKSON, Rosemary.
1986 *Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos Editora.
- JUNG, Carl Gustav.
1976 *Formaciones de lo inconsciente*. Buenos Aires, Paidós, 1976.
- LEVRERO, Mario.
1970 *La Ciudad*. Montevideo, Tierra Nueva.
1970 *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo, Tierra Nueva.
1979 *París*. Buenos Aires, El Cid Editor.
1982 *El Lugar, El Péndulo*, núm. 6, Buenos Aires, enero, págs. 97-149.
1982 *Todo el tiempo*. Montevideo, Banda Oriental.
1983 *Aguas salobres*. Buenos Aires, Minotauro.
1987 *Espacios libres*. Buenos Aires, Punto Sur Editores.
1987 *Fauna/Desplazamientos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
1991 *El lugar*. Montevideo, Banda Oriental.
1992^a “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, págs. 129-168.
1992^b “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, en *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, págs. 171-187.
1996 *El discurso vacío*. Montevideo, Ediciones Trilce.
2005^a *La novela luminosa*. Montevideo, Alfaguara.

- 2005b “El diario de la beca”, en *La novela luminosa*, Montevideo, Alfabara, págs.27-431.
- 2008 *La trilogía involuntaria*. Barcelona, De Bolsillo.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix.
- 2001 “Representación y ficción”, en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Santiago, Lom Ediciones, págs.114 y ss.
- OLIVERA, Jorge.
- 2006 “Una metafísica de la escritura” (entrevista a Mario Levrero), *Hermes Criollo*, núm. 10, otoño, Montevideo, págs. 137-148.
- 2009 *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* [en línea], Madrid. UCM. <http://eprints.ucm.es/8631/>
- PORZECANSKI, Teresa.
- 1987 “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, en Saúl Sosnowski y Louise B. Popkin (comp.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*, Montevideo, Universidad de Maryland-Ediciones de Banda Oriental, págs. 221-230.
- POZUELO YVANCOS, José María.
- 2006 *De la autobiografía*. Madrid, Crítica, 2006.
- RAMA, Ángel.
- 1966 “Prólogo”, en *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca.
- 1972 “El estremecimiento nuevo”, en *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Arca, págs. 220-245.
- TRAILL, Nancy.
- 1996 *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto/Búfalo/London, University of Toronto Press.
- VERANI, Hugo.
- 1992 “Narrativa uruguaya contemporánea. periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, Pittsburgh, Julio-Diciembre, núms. 160-161, págs. 777-806.
- 2006 “Mario Levrero. El vacío de la posmodernidad”, *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, Montevideo, año 5, núm. 10, otoño, págs. 125-132.