

UNIVERSIDAD DE LEÓN

MÁSTER EN LITERATURA ESPAÑOLA Y COMPARADA

PROFESOR: JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

TÍTULO DEL TRABAJO DE FIN DE MÁSTER:

**LA ESCRITURA COMO PERFORMANCE:
EL DISCURSO VACÍO DE MARIO LEVRERO**

**WRITING AS PERFORMANCE:
MARIO LEVRERO'S *EL DISCURSO VACÍO***

ALUMNO: MATÍAS NÚÑEZ

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Marco teórico.....	5
2.1. Autoficción.....	7
2.1.1. Autobiografía, novela autobiográfica y falsas memorias.....	9
2.2. Comunicación literaria.....	12
2.3. Intertextualidad.....	14
3. Ubicación.....	18
3.1. Mario Levrero en el contexto autoficcional.....	22
3.2. La escritura como performance.....	24
3.2.1. La literatura como realidad existencial.....	26
4. Análisis de <i>El discurso vacío</i>	31
4.1. Paratextos y pacto ambiguo.....	32
4.2. La escritura como espejo del ser.....	36
4.3. El exilio íntimo: enajenación y soledad.....	42
4.4. El dialogismo del yo: interpelaciones al lector.....	45
4.5. Expectativas incumplidas: fragmentación y digresión.....	47
4.6. Intratextualidad autoficcional.....	52
4.7. Las experiencias luminosas.....	55
4.8. Intertextualidad levreriana.....	57
5. Conclusiones.....	62
6. Bibliografía.....	64

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo analizará la dimensión performativa de la novela *El discurso vacío* (1996) de Mario Levrero. Para ello se tomará en cuenta la interacción de las características autoficcionales de la obra con las instancias de comunicación pragmática y el dialogismo intertextual que desarrolla. Entendiendo performatividad como la facultad de realizar actos de habla, este estudio se basará en los presupuestos teóricos de Manuel Alberca en torno a la autoficción para abordar los diversos significados que adquieren los actos de habla en el marco de un pacto ambiguo de lectura (a mitad de camino entre el pacto ficcional y el pacto autobiográfico) en el que se instala la obra a través de sus paratextos.

Asimismo, por comunicación pragmática se entenderán la serie de dinámicas mediante las cuales el texto interpela al lector para requerir su participación y reclamarle un posicionamiento frente a determinados pasajes que son contruidos desde la realidad del discurso como acto ilocutivo: promesas, preguntas, declaraciones. Tomando en cuenta esto, se analizarán las marcas discursivas que hacen de la obra un acto comunicativo que simula la coincidencia del acto de enunciación con el supuesto proceso anímico que registra. Es decir, a partir de la declaración de intenciones en la que se enmarca la obra, este trabajo abordará las estrategias de reflexión metafictional y los cuestionamientos sobre la memoria y la propia identidad como parte de una dinámica comunicacional que determinan que el acto escritural adquiera características de performance en clave terapéutica, donde el gesto mismo tiene repercusiones no solo en el receptor sino sobre el sujeto enunciatador del discurso. Desde este punto, al analizar el funcionamiento de escritura y reescritura a través del cual el yo entabla una serie de diálogos consigo mismo, se buscará rastrear aquellas situaciones de comunicación pragmática en las que el lector debe participar para completar el sentido de ese texto en permanente transformación y que supuestamente registra el proceso mismo de gestación de la obra.

Como otros recursos especialmente relevantes a la hora de considerar la performatividad de la obra, además de las estrategias de fragmentación y expectativa de lectura que el texto construye en su propio universo de diario se tomarán en cuenta aquellos procedimientos intertextuales que derivan al lector a otra serie de textos del autor que son citados, aludidos y reescritos. Para este estudio, se tomarán en especial

consideración otras dos obras del autor: el *Manual de parapsicología* (1978) y *La novela luminosa* (2005). El primero por ser un texto cuya realidad pragmática (un manual) despliega una serie de ejercicios para la introspección y el conocimiento del yo que ofrecen una clara semejanza con el motor terapéutico de los ejercicios caligráficos que pueblan *El discurso vacío*. Es decir, se intentará registrar cómo un texto escrito desde un pacto de lectura que supone la asunción de una serie de acciones por parte del lector (el *Manual de parapsicología*), se fusiona con un texto híbrido en el que dichos procedimientos son llevados adelante por el sujeto del discurso (*El discurso vacío*).

Por otra parte, la serie de paratextos que abren *El discurso vacío* “anticipan” muchos de los temas tratados en *La novela luminosa*, cuya propuesta (reescribir un texto antiguo como forma de reencontrar un yo anestesiado u olvidado) es desarrollada desde un umbral de ambigüedad autoficcional: un extenso prólogo (“El diario de la beca”) acapara casi la totalidad del texto y es desarrollado como un ejercicio que intenta recuperar el yo del pasado para así poder reemprender la escritura de “La novela luminosa”(el texto propiamente dicho de la novela). Por tanto, a partir del recurso intertextual, se intentará registrar la fusión de diversos pactos en la obra de Mario Levrero (manual/ejercicios caligráficos/prólogos/diarios/novela) en los que debe instalarse el lector para decodificar la serie de informaciones híbridas que recibe a través del discurso ambiguo de la autoficción. Asimismo, se tomarán en cuenta a aquellos procedimientos intertextuales a través de los cuales otros autores (algunos personajes de sus textos o alumnos de su taller literario) entablan un diálogo con la obra de Mario Levrero expandiéndola y complementándola en sus significaciones.

A efectos de desarrollar el siguiente estudio, se ofrecerá también una sucinta descripción del marco epistemológico en el cual surgen este tipo de producciones autofccionales y se presentarán, también brevemente, los diversos posicionamientos críticos en torno a las cuestiones del sujeto, la literatura y sus vínculos con los discursos factuales. Por último, se brindará un panorama general de la producción hispanoamericana autoficcional a efectos de rastrear las similitudes y diferencias de la obra de Levrero con la de autores como Mario Bellatin, Fernando Vallejo y Enrique Vila-Matas, entre otros.

2. MARCO TEÓRICO

Decretada la muerte del autor por Roland Barthes (1968)¹, un amplio sector de los estudios literarios reflató el antiguo ideal de la “autonomía literaria” como forma de limitar toda posibilidad de investigación al espacio exclusivo del texto. Como parte del cortejo fúnebre de la figura del autor marchaban Michel Foucault² y los miembros del grupo de la revista *Tel Quel*, esgrimiendo los presupuestos teóricos en torno a la artificialidad de toda construcción continua y coherente del sujeto del discurso. Desde esta perspectiva, que define en gran medida el marco epistemológico de la posmodernidad, se desestima cualquier pretensión interpretativa que anhele rastrear marcas referenciales inscritas en el discurso o las posibilidades de éste de acceder a la Verdad por medio del lenguaje. Tomando en cuenta esto, sin embargo, no deja de representar una llamativa contradicción el hecho de que a la hora de considerar la producción literaria actual se pueda identificar un amplio fenómeno donde el retorno de un subjetivismo exacerbado constituye la pulsión escritural primordial.

Dicho fenómeno ha traído consigo la reformulación y el desarrollo de nuevos postulados teóricos que posibiliten abarcar la serie de juegos performativos entroncados en las instancias de comunicación que reclama para sí la producción literaria. Siendo la lingüística pragmática un campo de estudio que en sus orígenes desestimó la capacidad

¹ “Por último, fuera de la literatura en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedando caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa que el que dice *yo*: el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’, es decir, para llegar a agotarlo por completo” (Barthes 78).

² “En fin, más recientemente, cuando las investigaciones del psicoanálisis, de la lingüística, de la etnología, han descentrado al sujeto en relación con las leyes de su deseo, las formas de su lenguaje, las reglas de su acción, o los juegos de sus discursos míticos o fabulosos, cuando quedó claro que el propio hombre, interrogado sobre lo que él mismo era, no podía dar cuenta de su sexualidad ni de su inconsciente, de las formas sistemáticas de su lengua o de la regularidad de sus ficciones, se reactivó otra vez el tema de una continuidad de la historia: una historia que no sería escansión, sino devenir; que no sería juego de relaciones, sino dinamismo interno; que no sería sistema, sino duro trabajo de la libertad [...]” (Foucault 21-21).

del discurso literario para producir actos de habla, dada la imposibilidad de definir la intención del hablante y la consecuente repercusión de sus actos en un receptor que no se encuentra presente (Austin 1982), al día de hoy, dicha incapacidad para “realizar actos comunicativos” ha sido puesta en duda y ha tornado indispensables una serie de abordajes pragmáticos sin los cuales se desatenderían una gran cantidad de instancias productoras de sentido que trascienden al texto y necesitan ser complementados por el lector. Como ejemplo de la vigencia de dicha controversia, basta mencionar el caso de un riguroso textualista como Gerard Genette, que asume la posibilidad de la performance literaria a la hora de considerar los paratextos como una serie de elementos extrínsecos al mensaje que influyen de forma pragmática en su sentido y recepción:

A final pragmatic characteristic of paratexto is what -making free with a term used by philosophers of language- I call the *illocutionary force* of its message. Here again we are dealing with gradation of states. A paratextual element can communicate a piece of sheer *information* -the name of the author, for example, or the date of publication. It can make known an *intention*, or an *interpretation* by the author and/or the publisher: this is the chief function of most prefaces, and also of the genre indications on some covers or title pages (*a novel* does not signify ‘This book is a novel’, a defining assertion that hardly lies within anyone’s power, but rather ‘Please look on this book as a novel’) [...] Some paratextual elements entail even the power logicians call *performative* -that is the ability to perform what they describe (‘I open the meeting’) (1997, 11)³.

En este sentido, el homicidio del autor por parte de Roland Barthes parecía estar más orientado a desterrar de los estudios literarios la escuela de los análisis biográficos y su metodología basada en una anterioridad histórica del texto que explicaba todas sus significaciones, que a un intento por despejar las posibilidades pragmáticas del discurso literario. De hecho, la propia negación de la figura del autor se hace a favor del factor performativo del texto:

³ “Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamo, tomando con libertad el término de los filósofos del lenguaje, lo que yo llamo la fuerza *illocutoria* de su mensaje. Aquí también estamos tratando con una gradación de estados. Un elemento del paratexto puede dar a conocer una información total, por ejemplo el nombre del autor o la fecha de publicación; puede hacer saber una *intención* o una *interpretación* del autor y/o del editor. Es la función principal de la mayor parte de los prefacios y también de la indicación genérica en ciertas portadas o subtítulos: novela no significa ‘esto es una novela’, aserción definitiva en poder de casi todos, sino ‘por favor considere este libro como una novela’ [...] Algunos elementos paratextuales conllevan procedimientos que los lógicos denominan como performativos -esto es la habilidad de hacer aquello que se dice (‘Abro la reunión’). La traducción es mía.

Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que sus textos; no está provisto, en absoluto, de un ser que preceda o exceda su escritura; no es, en absoluto, el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí* y *ahora*. Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de ‘pintura’ (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que es exclusivamente en primera persona y en presente) en la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de las más antiguas poetisas [...] (Barthes 79-80).

Asimismo, en la actualidad se podría asumir que la crisis de los discursos factuales ha establecido una nueva relación de horizontalidad a la hora de considerar la artificiosidad formal inherente a todo discurso. A partir de los trabajos de Hayden White (1973) sobre las disciplinas históricas, que establece la total equivalencia formal entre el discurso histórico del siglo XIX y la novela de dicho período, y en conjunción con los estudios literarios que reclaman para el testimonio un estatuto de acción política idéntica a la de otros discursos factuales (Achugar & Beverly 1992), un nuevo marco epistemológico se ha establecido generando que el abordaje de los textos deba tomar en cuenta necesariamente su desempeño pragmático. A su vez, varios posicionamientos teóricos asumen que el simulacro y la espectacularidad recorren de la misma forma tanto al discurso literario como a aquellos discursos cuya estructura formal ha sido asociada históricamente a un “mayor poder referencial”. Desde aquí, la serie de protocolos de lectura genéricos y paratextuales en las que se instala cada obra funcionan como una instancia de comunicación pragmática cuya desconsideración implicaría la desestimación de un gran caudal de información fundamental para la interpretación del sentido de dicho mensaje, en especial el literario.

2.1. Autoficción

El neologismo acuñado por Serge Doubrovsky en la contratapa de su novela *Fils* (1977), planteaba el desafío teórico de un texto que hacía coincidir la identidad de la

triada autor, narrador y protagonista. Pensado en un principio como una respuesta al esquema que Philippe Lejeune había desarrollado en torno al pacto autobiográfico (1994), el término de Doubrovsky intentaba representar la dinámica discursiva por la cual un texto asumido como ficticio desarrollaba todas y cada una de las instancias de comunicación del discurso autobiográfico. Siendo la literatura el campo del fingimiento por antonomasia, donde todos los discursos pueden ser imitados y simulados, el texto de Doubrovsky expandía los límites (borrándolos o tornándolos difusos) de ese enmascaramiento hacia nuevas fronteras donde, por ejemplo, se hacía imposible por parte del lector la constatación fáctica de lo expresado allí. De este modo, la ambigüedad insalvable a la que debe enfrentarse el lector ante este tipo de textos va más allá de lo que pueda contrastarse como verdadero o falso en materia de eventos acontecidos, ya que lo que se narra es el universo de la memoria y de la imaginación, los sueños y los deseos incumplidos. Desde aquí, el pacto con la veracidad de lo que se dice será un opción que se tome o no independientemente de la posibilidad de contrastar el discurso biográfico con eventos históricos puntuales.

Para Manuel Alberca, la ambigüedad y la incertidumbre en la que queda envuelto el pacto autoficcional depende entonces no de la anulación de los discursos factuales y ficcionales sino más bien de su fusión. Para Alberca, la ambigüedad nace a partir de elementos de comunicación claramente diferenciados en la comunicación factual y ficcional: la autoficción despliega una serie de recursos pragmáticos que reclaman a un tiempo la participación de herramientas de interpretación relativas a uno y a otro universo discursivo.

La autoficción es, por tanto, un cruce de pactos narrativos distintos, que en principio entendemos como antagónicos y excluyentes. Del pacto de ficción, conserva la clasificación de novela; del pacto autobiográfico, el mismo nombre propio del autor para el protagonista que permite establecer una identificación o continuidad entre el yo enunciator y el yo enunciado (Alberca 2004, 242).

Herederas, entonces, de la crisis de la autobiografía como discurso que construye artificialmente una coherencia subjetiva, la autoficción hace explícita sus mecanismos formales mediante la reflexión metaficcional⁴ al tiempo que, en aparente contradicción,

⁴ Para Lubomir Doležel (1997) la narrativa que revela su propia estructura (la literatura metaficcional), diluye el acto autenticador que dota de verosimilitud al relato y construye la autoridad del narrador. En esta tendencia auto-reveladora, todos los procedimientos que contribuyen al surgimiento del universo

reclama el poder ilocutivo de dichos ejercicios. La utilidad del término, por tanto, radicaría en su capacidad de simular y fusionar aspectos tanto de la autobiografía como de novela. En contrapartida, se podría argumentar que la literatura históricamente viene realizando dichos ejercicios desde la novela autobiográfica o las falsas memorias. Desde aquí, se hace pertinente indicar la funcionalidad del término autoficción hacia el interior del propio campo literario.

2.1.1. Autobiografía, novela autobiográfica y falsas memorias

La crisis de la autobiografía parece acompañar a dicho discurso desde su nacimiento. Desde San Agustín hasta la eclosión romántica del género, con textos como *Preludio*, de Wordsworth, la escritura autobiográfica se enfrenta a la contradicción de relatar un pasado desde un presente de la enunciación que interviene con todo su poder adulterador del recuerdo y del propio sujeto. Si a este tipo de textos los privamos de sus protocolos de lectura, donde los términos “objetividad” y “factualidad” rigen el eje en que deben ser interpretados, se podría decir que todo texto es autobiográfico a partir que surgen en un momento histórico determinable y que su autoría es una marca discursiva despreciable en relación al hecho de que no es posible asociar el yo del discurso con el yo de la enunciación. Semejante amplitud conceptual supondría que en un mismo rango podrían considerarse textos como las *Confesiones* del mencionado San Agustín y novelas que vehiculan de forma enmascarada eventos biográficos como *En busca del tiempo perdido*, de Proust, o *Retrato de un artista adolescente*, de James Joyce. En el campo de los estudios literarios, esta incapacidad de distinción a partir de sus marcos paratextuales se torna por tanto impracticable y poco productiva (Jay 21).

Considerando la novela autobiográfica como un texto que enmascara las identidades de los sujetos históricos y que filtra una serie de eventos de índole autobiográfico en una estructura novelesca, la principal diferencia con la autoficción radicaría entonces en la serie de gestos performativos que requieren del lector un posicionamiento (que podrá asumir o no) ante la serie de emociones y pensamientos que se declaran. Desde aquí, la autoficción, en su performatividad que torna difusos los

ficcional, especialmente el proceso de autenticación, se desarrollan al mismo tiempo que son abiertamente declarados como meras convenciones literarias. Para el teórico, esta tendencia anti-novelesca ha cobrado gran relevancia en la historia literaria reciente: “La narrativa auto-reveladora ha adquirido gran popularidad en la literatura moderna (el ‘nouveau roman’, John Barth, John Fowles) y ha resultado muy atractiva para los críticos” (Doležel 92).

marcos de lectura, estaría incluso más cerca de la autobiografía (desde una nueva perspectiva que considera las falacias inherentes al propio discurso) que de la novela autobiográfica. Del mismo modo ocurre con las denominadas “falsas memorias”⁵, que se desarrollan desde un pacto en el que la distancia entre la primera persona del discurso y el autor de la obra despejan cualquier posibilidad de identificación. En conclusión, se podría decir que la principal diferencia de la autoficción con los otros ejercicios de simulacro literario radica en un punto que va más allá del mero texto y tiene que ver con las estrategias espectaculares dentro del universo de la comunicación pragmática:

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

a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados, o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector. La suma de estas tres clases de elementos determina una ambigüedad plena en los relatos. El lugar de éstos con respecto a los otros relatos es el espacio central del campo autoficcional, equidistante de los dos grandes pactos literarios, el autobiográfico y el novelesco (Alberca, 1999, 62).

Es así que las reconsideraciones sobre el marco de la autobiografía y la autoficción surgidas en el contexto de la posmodernidad son fundamentales para entender algunos de los significados de la obra de Levrero. Sobre la posibilidad de ubicar a Levrero en este rango escritural nacido de las contradicciones de la

⁵ *El Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, supone interpretaciones muy diferentes si se asume que el yo del discurso coincide o no con el autor (aún siendo éste anónimo). Su carácter de memorias ficticias o falsas memorias, por tanto, se define a partir de una lectura pragmática que distingue el sujeto social que se autorrepresenta del sujeto del discurso capaz de llevar adelante un texto de tan complejas características literarias. Por otra parte, un ejemplo extremo del alegato en torno a la imposibilidad de rastrear al autor empírico en el autor implícito del texto es la propia autobiografía de Roland Barthes: *Barthes, par lui même* (1975). No dejan de ser esclarecedoras las palabras del crítico Paul J. Eakin sobre dicho texto, que atribuye en su autoría a Barthes (como se podría atribuir la autoría de un crimen en un juicio penal) a partir de los elementos de comunicación pragmática que despliegan referencialidades imposibles de ser desconsideradas. La imagen burlesca que utiliza Eakin remite a la posibilidad de identificar al calamar en el rastro de tinta que deja en su huida: “[...] a fin de simbolizar el fracaso de este despliegue autorreflexivo –‘no importa con qué nombre firme, aunque sea con el seudónimo más usado: su nombre propio [...]’– Barthes invoca, como se podía predecir, el signo del calamar cuya figura se oscurece detrás de una nube de tinta. Nominación y firma, deconstruidas y desplazadas, retornan en la marcha del calamar” (31).

posmodernidad, dice Hugo Verani al reseñar los límites difusos que suponen estos ejercicios:

La disolución no solo de las convenciones genéricas sino también de las fronteras entre lo literario y extraliterario, la abolición de las distinciones entre arte y vida, ficción y no ficción, novela y autobiografía, son características distintivas -aunque no exclusivas- de la narrativa posmoderna (127).

Es decir, la posibilidad de diferenciar autoficción de novela autobiográfica y las falsas memorias radica precisamente en la imposibilidad de distinguir autobiografía y autoficción mediante un análisis lingüístico exclusivo, generando que los elementos pragmáticos cobren una importancia fundamental a la hora de percibir juegos de “simulación” confesional o instancias de declaración de un deseo o intención:

La autentificación es una fuerza ilocutiva especial, análoga a la fuerza de los actos de hablar performativos descritos por Austin [...] Obsérvese que en ambos casos la autoridad de la “fuente” viene dada por convención: en el caso de los actos de habla performativos, por las convenciones sociales, en el caso de los actos de habla narrativos, por las convenciones del género (Doležel 102).

Siguiendo los ejemplos propuestos, la novela de Levrero podría concebirse como un texto que desarrolla la serie de estrategias románticas de recuperación del yo al tiempo que integra, en un nivel reflexivo, todas las salvedades y negaciones de la autobiografía posmoderna creada por Roland Barthes. El punto de coincidencia de ambos discursos surge entonces desde la única realidad que ambas perspectivas terminan por asumir como válidas: la performatividad del presente⁶, su realidad de acto de habla que erige un yo de la enunciación tan efímero y huidizo como el instante mismo que registra. La ambigüedad en Levrero trasciende entonces la mera instancia del pacto de lectura y fluye como una incertidumbre permanente a lo largo del texto tornando especialmente pertinente la distinción genérica dentro de la categoría autoficcional y no así como autobiografía o novela autobiográfica.

Dicha distinción genérica tienen entonces que ver no solo con la escena de lectura que configuran los paratextos sino que se vincula, a su vez, con la serie de marcas adverbiales y pronominales que permanentemente reinstauran cada acto de habla como un nuevo presente y como una acción en proceso; con la fragmentación y

⁶ “Las letras constituyen por ello mismo una original forma de experiencia, ya que no se percibe con ellas lo real, sino una cierta representación aparental de lo real, que sólo puede sustentar la voz originaria que nace de dentro y a la que responde un hombre concreto en su tiempo presente” (Pozuelo Yvancos 76).

discontinuidad tanto de una trama como del yo que construye el relato, provocando un permanente reordenamiento de la información por parte del lector; con la variedad de intertextos de origen diverso que se introducen en el mensaje y que requieren de una decodificación activa por parte del lector. Por último, dado el carácter abierto y el diálogo que a un tiempo entabla el yo consigo mismo y, en consecuencia, con el lector que actualiza el texto, este tipo de discursos se imbrican de una forma dialógica tanto entre las obras de un mismo autor como con aquellas obras que, en una dinámica de intertextualidad, dialogan con los textos de una forma directa.

Dada la diversidad de los recursos mencionados, conviene hacer una breve descripción de dos principios teóricos fundamentales para su comprensión: la comunicación literaria y la intertextualidad.

2.2. Comunicación literaria

La escritura de diarios y memorias, el traslado de sus procedimientos discursivos a la escritura⁷ autoficcional, supone una instancia dialógica singular que debe ser especificada. En primer término, la contradicción de una escritura privada e íntima que luego es destinada a la lectura pública supone un receptor inicial que es el propio emisor y que por tanto, instaurará una circunstancia de interpelación al lector cada vez que el yo del discurso entable un diálogo consigo mismo. Esa imagen espectral del lector, constituye, sin embargo, una marca tan claramente inscrita como si el discurso se desarrollase desde la segunda persona del discurso. Es decir, cada vez que el narrador se pregunta, duda o se niega, promete emprender un tipo de reflexión y cumple o abandona dicho objetivo, el lector se ve ante el requerimiento de pactar con el yo del discurso desde el momento en el que al actualizar la lectura se convierte en el destinatario último de todos esos actos de habla.

En segunda instancia se encuentran aquellos actos de habla que realiza el autor-narrador-personaje y tienen como destinatario directo al lector. La triada que compone al locutor del discurso (autor-narrador-protagonista), construye un acto locutivo a través del texto autoficcional cuyo sentido ilocutivo es declarado explícitamente (lo que se

⁷ “Los efectos que pueden tener determinados asertos literarios y las intenciones con las que enuncian esos asertos no les pertenecen a ellos mismos ya que sus valores pragmáticos vienen regulados por las situaciones discursivas que imitan” (Trabado 30).

define como actos de habla directos), en la total asunción de los compromisos derivados de la expresión de una intencionalidad.⁸ Al mismo tiempo, a lo largo del texto se demostrarán o no, se cumplirá o no con lo prometido en dichos actos, lo que acarreará un segundo nivel de reflexión (“metalocutiva”) en la cual el sujeto del discurso asume las consecuencias perlocutivas⁹ de sus actos y las analiza. El juego dialógico implica de alguna forma el hacer consciente y presentes las reacciones del lector, “minimizando” así el factor de ausencia del receptor¹⁰ que limita la comunicación literaria como acto de habla. Esta introducción en la ficción no ya solamente del autor sino del lector como destinatario y como actante, adquiere un carácter obsesivo y constituye una presencia constante que redefine la circunstancia de escritura de diarios desde la espectacularidad o el simulacro, sin que sea posible diferenciar si se escribe para uno mismo o para un receptor, si la escritura tiene un fin terapéutico o si solo se verá completada una vez que el lector configure la versión definitiva del texto. Del mismo modo que se asumía (como los propios escritores románticos reconocían) que el presente de la enunciación adultera el yo pasado al que se quiere retornar, la constante reflexión respecto a lo que se escribe y será exhibido altera la obra en su punto mismo de realización y la espectaculariza.

⁸ Para Austin realizar un acto locucionario constituye, en general, lo mismo que realizar un acto ilocucionario (*illocutionary act*). La forma de distinguir qué tipo de acto ilocucionario se está realizando radica en ser capaces de determinar de qué manera se está utilizando la locución: es decir, si se está preguntando o respondiendo, ofreciendo información, brindando seguridad, advirtiendo, anunciando un veredicto o declarando una sentencia, concertando una entrevista, exhortando o criticando, etcétera (Austin 65-66).

⁹ Austin distingue una tercera posibilidad según la cual realizar un acto locucionario, y, con él, un acto ilocucionario, puede ser también realizar un acto de otro tipo. Estos son los denominados actos perlocutivos, aquellos que se realizan con la conciencia de que tendrán ciertos tipos de repercusiones sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o incluso, de quien emite la expresión: “Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos. Podemos decir entonces, pensando en esto, que quien emite la expresión ha realizado un acto que puede ser descrito haciendo referencia meramente oblicua (C.a), o bien no haciendo referencia alguna (C.b), a la realización del acto locucionario o ilocucionario. Llamaremos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto *perlocucionario* o *perlocución*” (Austin 66).

¹⁰ “Ahora, aunque podemos hablar para/a nosotros mismos bajo ciertas circunstancias, hay que ver todavía cómo llevamos a cabo los actos ilocucionarios por nosotros mismos: ¿hacemos una promesa si (se supone que) ningún oyente tiene que estar presente, haciendo simplemente una expresión que HABRÍA sido una promesa si tal oyente hubiera estado presente? En otras palabras, ¿hay necesidad de hablar de actos sociales si pudiéramos llevarlos a cabo sin cambiar por ello o confirmar una relación con otros individuos de la misma comunidad de lengua? Consideramos el punto de vista de que no tiene objeto hablar de actos ilocucionarios fuera de este contexto socialmente determinado, por ejemplo, un contexto en el que el oyente está presente y en el que un cambio es ocasionado en el oyente, convencionalmente de acuerdo con intenciones/propósitos del hablante” (Dijk 282).

Este elemento performativo del discurso trasciende lo que puede ser un mero ejercicio de metalepsis¹¹, en el que autor y lector ingresan en el mundo de la ficción, y se arroga todo el potencial para cumplir con los esquemas formales de una declaración. De esta forma, el estatuto espectacular de los protocolos mediante los cuales se formulan enunciados fácticos es llevando a un plano de simulacro en que se torna imposible determinar si se trata de una mascarada o no. La inherente espectacularidad de los discursos, definida por Guy Debord a partir de las circunstancias de representación en que queda imbuida la acción, idea ampliada en sus efectos de virtualidad¹² a partir de las teorías del simulacro de Jean Baudrillard, supone que el discurso autoficcional realice un doble gesto al enunciarse: devela las circunstancias de representación artificial de los discursos factuales como la biografía y la autobiografía; reclama para sí las posibilidades de comunicación de dichos discursos al recurrir a sus métodos de “simulacro de lo real”.

2.3. Intertextualidad

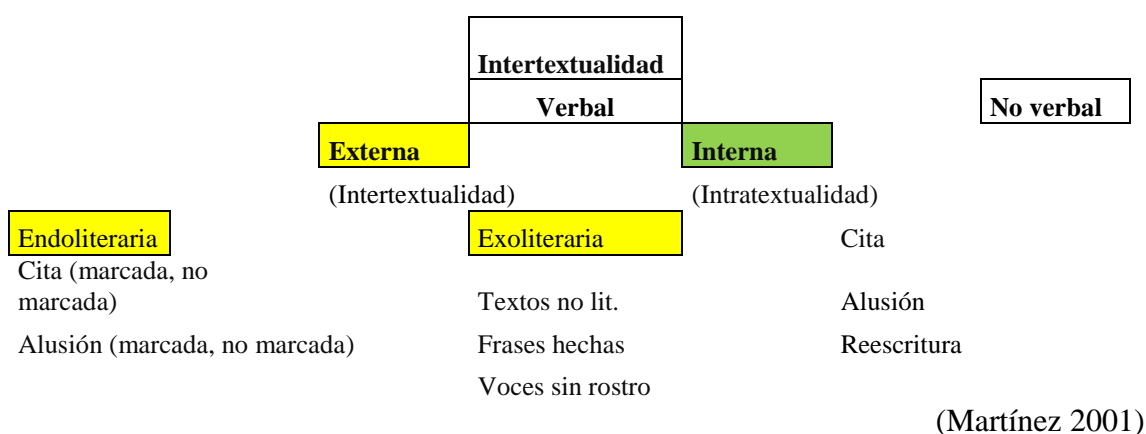
Un elemento fundamental para el estudio de *El discurso vacío* tiene que ver con la serie de citas y alusiones que determinados intertextos¹³ realizan con otras obras del autor que comparten el mismo cariz autoficcional o que trascienden los límites literarios

¹¹ “[...] la metalepsis, así definida, como caso particular de la metonimia, tiene por objeto canónico dicha “metalepsis del autor”, pero su ámbito, como veremos, se extiende a muchos otros modos de transgresión, figural, ficcional, del umbral de la representación” (Genette 2006, 13-14).

¹² “Vamos a aclarar este punto: si lo Real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad. Este exceso de realidad es lo que pone fin a la realidad, al igual que el exceso de información y el exceso de comunicación pone fin a la comunicación. Ya no estamos frente a una problemática de carencia y alienación, donde el referente del ego y el de la dialéctica entre sujeto y objeto siempre deben encontrarse y apoyar posiciones filosóficas fuertes y activas. El último y más radical análisis de esta problemática fue abordado por Guy Debord y los situacionistas, con su concepto de espectáculo y alienación espectacular. Para Debord había todavía una oportunidad de desalienación, una oportunidad para que el sujeto recobrar su autonomía y soberanía. Pero ahora esta crítica situacionista radical ha finalizado. Al desplazarnos a un mundo virtual, vamos más allá de la alienación, a un estado de privación radical del Otro o, por el contrario, a cualquier otredad, alteridad o negatividad. Nos movemos en un mundo donde todo lo que existe como idea, sueño, fantasía, utopía, será erradicado. Nada sobrevivirá como idea o como concepto. Todo será precedido por su realización virtual. Estamos tratando con un intento de construir un mundo totalmente positivo, un mundo perfecto, exento de la propia muerte. Esta pura y absoluta realidad, esta realización incondicional del mundo, es lo que yo llamo el Crimen Perfecto” (Baudrillard 76-77).

¹³ “el texto cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos” (Martínez 94).

y se instalan en uno de los discursos cuya cualidad pragmática puede reseñarse como explícita (*Manual de parapsicología*). La serie de retroalimentaciones y reescrituras¹⁴ de la que son parte los intertextos construye una continuidad temática y estilística que contribuye a la idea de fijar una identidad que ya no solo coincide en la tríada autor-narrador-personaje en una misma obra sino que se hace extensiva a otros textos del autor en un diálogo intratextual. Siguiendo a José Enrique Martínez, por intratextualidad entenderemos el tipo de intertextualidad (considerando de igual forma la dinámica de citas o de alusiones, del doble proceso de descontextualización y recontextualización, del uso o no uso de marcadores del intertexto y de la reelaboración del mismo) que implica los textos de un mismo autor:



La totalidad de la obra de un autor se desempeña, desde este punto de vista, como un campo interconectado donde las citas y las alusiones, la reescritura, funcionan como anclajes de una continuidad sobre temáticas y estilos, que aún desde la reafirmación o el distanciamiento, mantienen una permanente relación dialógica que debe ser tomada en cuenta por el receptor. Claro está, y a razón de lo claramente acotado del universo intratextual, el receptor dispone de mayor información y de mecanismos más sencillos para leer y releer, interpretar y reinterpretar, el significado del entramado de textos que se le ofrecen: “*El lector juega aquí mejores bazas, con más cartas a su favor; la percepción de la intertextualidad depende de una lectura atenta o, mejor aún, de sucesivas lecturas (re-lecturas) de la obra de un poeta determinando*” (Martínez 152).

¹⁴ “El productor de un texto usa los fragmentos de otros textos o convenciones de otros tipos de textos con una intención determinada. Si el lector no percibe la intertextualidad o interdiscursividad del texto parte del significado se pierde, ya que no logra el objetivo de establecer una relación entre el texto actual y el pre-texto” (Martínez 142).

Asimismo, en el caso de *El discurso vacío*, la índole de obra en proceso y el reflejo de una escritura que en sí misma pretende ser primero un ejercicio caligráfico, una acción en sí misma, deviene en reescritura de sus temas dentro de la misma obra generando expectativas de resolución no siempre confirmadas o alteradas mediante poderosas epifanías sembradas mediante recursos pragmáticos. Es decir, la recurrencia y la reescritura instalan un sistema de revisión y relectura que mantiene al lector en un ejercicio permanente de revalorización de la información que se le ofrece. Por si fuera poco, la obra retoma obsesiones pasadas y metodologías de reflexión desarrolladas en *El manual de parapsicología*, retomadas también en el desmesurado prólogo de *La novela luminosa* como forma de alcanzar una imposible recuperación de la memoria y del yo.

Dichos procedimientos, impulsados mayormente desde el taller literario de Mario Levrero, encuentran una serie de obras de otros autores que dialogan directamente con muchos de los temas e incluso, a partir de la condición de personajes de la obra de Levrero, reescriben varios de los episodios narrados en las obras autoficcionales levrerianas. Esta “intertextualidad productiva”, resultante de una “recepción productiva”¹⁵, por tanto, estará basada no solo en la reelaboración de temas puntuales tratados por Levrero sino que a partir de marcas paratextuales que determinan una intencionalidad alineada con la de autor, desarrollan una reconocible huella estilística: la escritura como terapia, como forma de recuperar la memoria y como performance.

Esta comprensión del gesto escritural, regido en todo momento por una lúcida reflexión metaliteraria que es de por sí un reflexión sobre los clichés de la personalidad y el discurso de la memoria, comporta no solo un acto de habla que al ser enunciado cambia a su emisor (la idea de alcanzar una sanidad psíquica mediante la escritura la convierte en terapéutica) sino que a su vez se despliega desde la plena conciencia de una obra en proceso que en su fluir irá desgranando y revelando una temática oculta y desconocida por el mismo autor-narrador-personaje. Esta aparente avance en los hallazgos que se desarrolla de forma simultánea a la escritura (y que en principio, el

¹⁵ Para María Moog-Grünwald, por ejemplo, la relación dialógica de las obras literarias queda integrada a los procesos de recepción, entre los que pueden distinguirse los siguientes tipos: Recepción Pasiva: lectores que no comunican su experiencia receptiva; Recepción productiva: escritores que estimulados por un obra crean una nueva; Recepción reproductiva: la lectura crítica (1984).

lector acompaña a un mismo tiempo en su decodificación) construye un texto plagado de contradicciones y fragmentaciones que se contraponen al ideal autobiográfico de conseguir una coherencia imposible. De esta forma, la autoficción asume todas las negaciones de artificialidad que se presuponen para los textos autobiográficos y al confrontarlos e integrarlos en la reflexión metaliteraria ofrece una singular oportunidad para reclamar el estatuto de sinceridad en esa serie de experiencias que se registran y que pueden ser asumidas (o no) por el lector como una instancia de introspección sincera. Más allá de que se pacte o no, en cualquier caso, la autoficción despliega desde sus recursos una serie de interpelaciones que ponen en entredicho la pasividad y conformidad con el propio texto.

3. UBICACIÓN

El explícito diálogo de la obra fantástica de Mario Levrero con Franz Kafka – con *América* (1927) como gran exponente¹⁶– recorre la denominada “trilogía involuntaria” compuesta por *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1982).¹⁷ Estas obras desarrollan estilizados ejercicios de absurdo que demuelen la causalidad narrativa y se establecen como un claro precedente de la digresiva literatura autoficcional de Levrero, en la que en todo momento el lector debe reacomodarse a la serie de promesas incumplidas o fallidas que el discurso erige para alcanzar la introspección, lenta y esforzadamente, y que luego, sin excepción, son asumidas como un intento fracasado. De esta forma, el camino de Levrero hacia la literatura autoficcional podría representarse por la asunción de la primera persona para representar aquellos climas oníricos que recorría las obras iniciales en las que el lector veía renovada una y otra vez su desazón por la impasibilidad con que los desvalidos protagonistas asumían la incapacidad de intervenir en el destino. Es dentro de esta comprensión fragmentaria y elusiva de la personalidad que los lugares de tránsito que poblaron sus primeros trabajos, como los hoteles, las estaciones de tren o las gasolineras, se erigían como pequeñas prisiones que desde su cotidianidad inmediata reclamaban una dedicación y un esfuerzo que postergaban lo realmente trascendente: el conocimiento del yo. Precisamente, el motor principal de la literatura autoficcional de Levrero será la recuperación del yo como forma de romper con la serie de rutinas que sepultan las marcas identitarias. Con respecto a este punto, no se puede dejar de resaltar el cuestionamiento del estatuto de verdad propiamente autobiográfico que la autoficción erige como nuevo discurso discontinuo del yo. Una vez más, el procedimiento explicita una crisis que es válida hacia la interna del campo literario.

Podría decirse que en la disolución de la causalidad del relato y en la “antinovela” del absurdo que Levrero desarrollo en su etapa inicial como creador, hay una pulsión análoga a la de “vaciar” el discurso (y el discurso como marco prioritario frente al relato) y buscar la performatividad o la escritura del presente, dar

¹⁶ “Había leído *América* y empecé con *El castillo* cuando comenzó la escritura de *La Ciudad* lo estaba copiando, lo estaba imitando, en el fondo creo que lo estaba traduciendo en un sentido amplio”. Frase de Mario Levrero en su entrevista con Jorge Olivera (Olivera 141-142).

¹⁷ “[...] involuntaria porque solo a posteriori se percató su propio autor de que había escrito consecutivamente tres novelas [...] que tenían en común el tema de la ciudad” (Pablo Silva Olazábal 95).

preponderancia a la escritura pragmática que surge de lo dialógico y lo coloquial antes que a la estructura sintáctica y argumentativa. Dado el conflicto de autoridad en que quedan enmarcados los discursos en primera persona¹⁸, en contraposición a la tercera persona del discurso objetiva de la novela decimonónica, el lector se enfrenta ante una construcción lingüística que de por sí se declara sesgada, subjetiva y parcial. ¿Cuál puede ser entonces el pacto ambiguo en una tipología textual que tradicionalmente había sido leída desde la absoluta desconfianza? De algún modo, la candidez o la ingenuidad que debería suponerse a un lector tendiente a asumir como ciertas las declaraciones de esa primera persona estaría amparada (y estimulada desde el discurso) en el hecho que los que se declara sincero es la búsqueda de la identidad y los métodos, cuestionándose permanentemente los resultados. En consonancia con el espíritu posmoderno de la relativización en torno a las posibilidades de verdad del discurso, el sujeto de los textos levrerianos desarrolla una serie de cuestionamientos tendientes a registrar un proceso en lugar de simular el acceso a una verdad construida desde la coherencia argumental y temática¹⁹.

Con respecto a la primera etapa de la obra de Levrero, es esclarecedora la genealogía que el crítico Pablo Fuentes realiza al entroncar la producción del autor en la línea de la literatura que Ángel Rama definió como *imaginativa*²⁰ en *Cien años de raros*:

¹⁸ Para Doležel, la autentificación se fisura en cuanto el narrador mina su propia su autoridad autenticadora, es decir, su credibilidad como enunciador. Si bien la construcción de esta incertidumbre en torno a las palabras del narrador puede surgir a través de diversos procedimientos, Doležel menciona dos que son especialmente pertinentes para el estudio de *El discurso vacío*: “a) el narrador es inconsistente en sus posiciones o afirmaciones y destruye así su “credibilidad” y b) el narrador adopta una actitud irónica hacia su propia autoridad autenticadora, de tal modo que convierte el acto narrativo en un juego inconexo” (118).

¹⁹ Más allá de que el lector crea o no las declaraciones realizadas, lo que es indispensable en la lectura de Levrero es la decodificación activa a la hora de seguir los procedimiento performativos. En este sentido, son útiles las palabras de Rodríguez Lafuente para definir el tipo de lector implícito al *Museo de la novela de la Eterna*: “Cincuenta prólogos cuyos intereses se hayan en la burla de la literatura realista y en la intención de provocar en el lector una relación con el texto, una manera de abordar la lectura, diferente, situada desde una perspectiva *cómplice*” (Rodríguez 39).

²⁰ “No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística imperante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo Sur. [...] Con mayor rigor había 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 sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula a esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de ‘literatura diferente’” (Rama 9).

Esta corriente está influenciada por la literatura vanguardista de principios de siglo (Kafka, Joyce, Faulkner) y reconoce como primer antecedente la obra del franco-uruguayo Lautréamont, pasa por Horacio Quiroga adquiriendo un perfil más definitivo en la década del '40 con Felisberto Hernández, Armonía Somers y José Pedro Díaz, entre otros, y tiene su culminación (hasta ahora) en autores como Marosa Di Giorgio, Luis Campodónico, Mercedes Rein y Mario Levrero, (Fuentes, http://www.esnips.com/doc/0dd33259-d00e-4658-8cf1-76c7106ffd84/Levrero,-Mario_Espacios-Libres).

Esta adscripción supone realizar una valoración en torno a los factores contextuales y sociales que posibilitan el surgimiento de un sujeto discursivo que en el ejercicio de la literatura ve una forma de escisión de esa misma sociedad. Ostentando la rareza escritural de aquellos escritores modernistas que catalogó Rubén Darío – inspiración del título de Ángel Rama –, estos nuevos sujetos marginales se autoexcluyen en rechazo de los valores materiales y en pos del desarrollo de una búsqueda espiritual. Al respecto de esta tendencia contemporánea al distanciamiento y escisión de la sociedad, el crítico Fernando Aínsa sugiere la siguiente hipótesis de comprensión:

El proceso de “desocialización” actual y de desarticulación de los grandes sistemas de “integración” social, ha agudizado las expresiones de desafiliación, de desenganche, de desestabilización y de vulnerabilidad de las posiciones seguras que parecía garantizar el patrimonio histórico y cultural, individual y colectivo heredado en el que se reconocía, mal que bien, todo creador y toda obra literaria.

Inestable, confuso y amenazado, el marginal, si por un lado se siente abandonado y excluido, al mismo tiempo parece haber ganado una agresiva independencia. En el espacio generado entre el abandono y la persecución se gesta y se encuentra el impulso de creación y el equilibrio de la literatura excéntrica [...] (33).

Para Aínsa, por tanto, este fenómeno de autoexclusión puede basarse en una serie de circunstancias signadas por el período posterior a la dictadura y que en los países latinoamericanos tiene una especial significación ya que el discurso de la posmodernidad es asumido como una reformulación -crítica y desilusionada- de los grandes proyectos colectivos y sus metarrelatos. Una autoexclusión y auto-marginalización que dan lugar a las formas de un individualismo desencantado y nihilista que trascienden lo específico latinoamericano y se constituyen en lo que Gilles Lipovetsky define como la “*era del vacío*” (1986): un marco posmoderno de consumo, falso ecologismo, moda de lo efímero, entre otras características, con gran influencia de los medios masivos de comunicación en la creación de valores, predominantes sobre las

redes sociales incluso fuera del marco exclusivo de los países industrializados. Son ilustrativas y dignas de comparación las precisiones que el teórico español Manuel Alberca realiza en torno al fenómeno de la autoficción en España y el marco cultural contemporáneo en el que proliferan los gestos de individuación:

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

Compartiendo algunas de las características asumidas al período, quizás las condicionantes más preponderantes para enmarcar la obra levreriana tengan que ver con el tipo de vida inserto en la producción capitalista y la permanente desterritorialización secular a la que se ve arrojado el sujeto contemporáneo, fragmentado y dividido en una serie de actividades que se le imponen y le exigen desempeñar una diversidad de roles que anulan a posibilidad de un continuidad del yo²¹. Desde aquí, a la hora de establecer vínculos con la producción literaria uruguaya, para Elvio Gandolfo la obra de Levrero encontraría menos vínculos con la escritura testimonial del período dictatorial que con dos obras de índole íntima y extrínseca que por vías diferentes, expresan la angustia del yo ante un contexto que encuentran ajeno, sino hostil: las “escrituras del yo” de Felisberto Hernández y *Diario 1974-1983*, de Ángel Rama

(http://www.google.es/search?hl=es&source=hp&q=gandolfo+levrero+bazar&gbv=2&oq=gandolfo+levrero+bazar&gs_l=hp.3...1236.5644.0.5894.22.21.0.0.0.0.268.2641.0j13j3.16.0...0.0...1c.TctKdVa1mJI).

Ambos autores, Hernández y Rama, supondrían por motivos diversos los más cercanos antecedentes a la literatura autoficcional de Mario Levrero, surcada a partes

²¹ “Como ha visto Richard Sennett, la vida actual obliga al sujeto social a la movilidad continua y a mudar frecuentemente de parámetros: cambio de trabajo, residencia, pareja o familia [...] El sujeto percibe las ventajas de la secularización de la vida, pero también sufre los peajes que por ello debe pagar en forma de aislamiento, soledad y falta de referencias a los que se ve sometido. La vida, así entendida, resulta una “novela” sin dramatismo ni grandeza, en la que el protagonista se siente solo y perdido. La autoficción podría representar en el plano literario con cierta propiedad la imagen de esa sala vacía que es el mundo actual, en el que el yo se mueve lúdicamente a sus anchas sin deberes ni dogmas, a gusto en su burbuja” (Alberca 2007, 43).

iguales por la percepción de lo extraño en lo cotidiano y el desarraigo resultante del exilio: el obligado viaje a Buenos Aires para sobrevivir, la necesidad de cambiar para adaptarse al nuevo contexto, y la escritura del diario como práctica que permite recuperar un yo olvidado. En el caso de Levrero, esta circunstancia de exilio supone un desplazamiento y una ruptura con su lugar de acogida²², una recuperación del pasado perdido a través de la memoria y de la comunidad abandonada pero, sobre todo, implica un potenciamiento del gesto aislamiento íntimo de la escritura de diarios.

3.1. Mario Levrero en el contexto autoficcional

Según Manuel Alberca, esta característica de exilio y exención nihilista con respecto a la sociedad puede ser rastreada en las producciones que de la individualidad hacen su tema entremezclando autobiografía y ficción. En su genealogía, Alberca (1999) no ahorra en ejemplos anteriores al gesto del ingreso del universo individual en la ficción, como pueden ser los juegos metaficcionales de los textos de J. L. Borges (“El aleph”, “El Zahir”, “El otro”), los diarios de anticipo suicida de José María Arguedas introducidos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), el tratamiento lírico narrativo de la memoria por José Lezama Lima en *Paradiso* (1966) o *La noche que cuenta al día* (1993), de Héctor Bianchi.

Para Alberca, en la actualidad la característica de la relativización del mundo y del propio ‘yo’ creado a partir de elementos tanto ficcionales como referenciales (2004), encuentra sus representantes más emblemáticos en autores como Roberto Bolaño con *Los detectives salvajes* (1998) o *Llamadas telefónicas* (1997), en Ricardo Piglia o Jaime Bayly. Y esto se debe principalmente al grado de reflexión que la propia vida, la ficción

²² Con respecto a este factor de exilio que *El discurso vacío* retomará como temática, son ilustrativas las palabras de Todorov en torno al fenómeno de ruptura y tensión inicial que padece el exiliado y el posterior período de apertura y aprendizaje de la tolerancia que supone cuestionarse las propias costumbres y la de sus huéspedes. En el caso de Levrero, quizás solo la primera instancia de este proceso de enajenación puede ser reconocida. Su asimilación de la experiencia será realizada, precisamente, a través de la escritura: “El hombre desarraigado, arrancado de su marco, de su medio, de su país, sufre al principio, pues es más agradable vivir entre los suyos. Sin embargo, puede sacar provecho de su experiencia. Aprende a dejar de confundir lo real con lo ideal, la cultura con la naturaleza. No por conducirse de modo diferente dejan estos individuos de ser humanos. A veces se encierran en el resentimiento, nacido del desprecio o de la hostilidad de sus huéspedes. Pero si logra superarlo, descubre la curiosidad y aprende la tolerancia. Su presencia entre los “autóctonos” ejerce a su vez un efecto desarraigante: al perturbar sus costumbres, al desconcertar por su comportamiento y sus juicios, puede ayudar a algunos de entre ellos a adentrarse en esta misma vía de desapego hacia lo convenido, una vía de interrogación y de asombro” (Todorov, 29).

y el lenguaje ocupan en estas obras y haciendo indispensable que su interpretación y estudio esté pendiente de estos niveles para reconocer su funcionamiento.

Sin embargo, y si bien la última producción de Levrero es parte de este fenómeno en lo que respecta a un contexto tanto social como literario, costaría muchísimo identificar el perfil de la voz del escritor uruguayo con la ironía ácida de las prefiguraciones y búsquedas de la identidad sexual de Jaime Bayly, la experimentación o las eruditas reflexiones sobre la filosofía del lenguaje que surcan los textos de Ricardo Piglia. Este último caso, por ejemplo, se inscribiría en la tradición borgiana basada en las posibilidades de la literatura para referir los registros de todos los discursos, incluidos los pretendidamente referenciales como la autobiografía y la Historia. Es decir, para Piglia, al igual que para Borges, la escritura literaria reclama su estatuto de verdad estética que desnuda la artificialidad de los discursos de la supuesta verdad referencial. Una vez igualados ambos discursos, el literario y el referencial, como artificios lingüísticos de conocimiento, para estos autores la literatura se erige como medio superior e idóneo por ser la disciplina con mayor conciencia y dominio de los artificios discursivos. Desde aquí, el ‘yo’ de los “diarios” adquiere estatuto de fabulación escritural que, en la conciencia de los múltiples recursos expresivos y en la asunción de la profusión de las diversas estrategias estilísticas, encuentra precisamente en la literatura su mayor potencial para desarrollar la subjetividad por sobre los discursos de pretendida eficacia referencial. Asimismo, esta conceptualización de las implicancias del “diario literario” es integrada al propio diario desde un reflexivo y auto-consciente manejo intertextual de la diversa funcionalidad de ciertos esquemas de enunciación y sus respectivos modos de lectura. A este respecto es pertinente la cita de las consideraciones de José Manuel González Álvarez en torno a *Prisión perpetua* (1988), de Ricardo Piglia:

Como la escritura sumeria, el diario atesoraría potencialmente todas las modulaciones que gobiernan su escritura, confirmándose entonces como vía apta para el desenvolvimiento de “lecturas estratégicas”, vía de que se sirve Ricardo Piglia para donar claves interpretativas de su textualidad de una manera indirecta y aparentemente tangencial consiguiendo, sin embargo, encuadrar una lectura pertinente de su producción literaria y abrir un espacio crítico para que sus textos sean encauzados en la senda correcta.

La práctica diarística operaría por tanto como aglutinante de todos estos ingredientes pero no es menos cierto que también de sí mismo, pulsando así lo que podría catalogarse como metadiario, gracias a la inserción de un diario de notas incluidas a su vez en manuscritos o de

notas extraídas de diarios inventados. Se pone en circulación entonces el recurso reflectante de las puestas en abismo que revelan la deuda borgiana y que cobran aun mayor consistencia cuando el sujeto narrativo escruta *Diario argentino* de Witold Gombrowicz en que se contienen notas sobre Macedonio, en un delirante juego especular a tres bandas (148).

Dentro de este contexto de producción que entremezcla biografía y ficción, que construye el discurso del diario desde la literatura y a partir del diálogo con la propia literatura, Levrero, una vez más, se adscribe a la familia de los ‘raros’. Ya que si bien ‘el exterior’ o ‘los otros’ serán un elemento de conflicto y un motivo de ansiedad (así como el cuestionamiento sobre las posibilidades de enunciar una verdad desde el lenguaje) los principales temas de Levrero radicarán en la necesidad de reencontrar a través del lenguaje un ‘yo’ perdido, imposible de recuperar, y que se escinde y frustra derivando en la propia reflexión sobre la memoria y la escritura.

3.2. La escritura como performance

Una serie de escritores han desarrollado una escritura autoficcional cuyo despliegue parece encontrar más semejanzas con las prácticas del arte contemporáneo²³ que con la autobiografía tradicional. La utilidad de dicha comparación ofrece no solo posibilidades de comprensión de la literatura dentro de su marco epistemológico desde una visión integral de las épocas literarias en el marco de una evolución total, cultural o histórico cultural (Gil Albarellos 2006), sino que, a su vez, en el caso específico de la autoficción y sus gestos performativos, resulta muy provechoso ver cómo algunos de sus dispositivos para erigir actos de habla funcionan a la par de aquellas abocadas a la representación del tiempo: música, danza, prosodia, las artes escénicas y claro, la *performance* (donde el cuerpo es a un tiempo signo y objeto, mensaje y referente). Esto es así ya que ningún valor es estrictamente literario sino que son las tensiones socio-culturales las que los determinan y participan desde divergencias y similitudes en las

²³ “Pero, por el momento, quiero indicar una confluencia: la de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzos del milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan –como se imagina un objeto de deseo– figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados en montar escenas en las cuales exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas [...]” (Laddaga 2007, 14).

respectivas morfologías artísticas. Esto cobra especial relevancia en la escritura autoficcional ya que el difuminado de los límites entre realidad y ficción, propio de ciertas prácticas del arte contemporáneo, va más allá de la representación de la obra en proceso y adquiere visos de existencia a través del discurso: un acto de habla que se retroalimenta dinámicamente con las consecuencias que su producción implica en el sujeto emisor y en los receptores.

A modo de breve ejemplo de las artes uruguayas, y para reseñar sucintamente la consonancia de la obra levrieriana con el fermental ámbito artístico de las disciplinas autorreflexivas y autorreferenciales, son sintomáticos la serie de debates en torno a las nuevas artes que han acaparado la crítica estética uruguaya de la última década. Artistas como Pablo Casacuberta, Lalo Barrubia, Gustavo Escanlar, Cecilia Vignolo, el colectivo artístico Genuflexos, entre otros, han desarrollado una serie de performances desde diferentes soportes cuyo carácter abierto y de obra en proceso, se complementa y enriquece a partir de los fenómenos de recepción que generan y que son integrados a los sentidos de la propia obra.

Como ejemplo extremo de este tipo de producción, Manuel Alberca (2007) ofrece el caso de Sophie Calle, una artista que entre otras cosas ha conseguido que familiares contraten un detective privado para que siga sus pasos y poder así confrontar su diario íntimo, o que ha llegado al extremo de filmar la serie de peleas y reconciliaciones con su pareja en un formato documental. En este caso, la obra se vuelve un motivo vital y su creador, se ve alterado y cambiado por la misma. A su vez, la recepción de estos gestos engendra nuevas obras de arte en lo que podríamos denominar un fenómeno de intertextualidad con características productivas muy específicas. Así sucede, por ejemplo, en la novela *Leviatán*, de Paul Auster, donde un personaje homenajea a Sophie Calle citando sus performances y ficcionalizando otras nuevas que, cerrando el círculo dialógico, la performer se ha preocupado de llevar adelante para lograr una absoluta fusión entre imagen artística y realidad:

Maria era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia, creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se

apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podía exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir una vida exactamente como deseaba vivirla. Vivir era siempre lo primero, y buen número de proyectos a los que dedicaba más tiempo los hacía exclusivamente para sí misma y nunca los mostraba a nadie (Auster 75).

Puestos a encontrar similitudes con los gestos performativos de las artes contemporáneas, algunos casos de escritores encuentran semejanzas con la obra levrieriana no tanto por continuidades temáticas o estilísticas como por su repertorio performativo²⁴.

3.2.1. La literatura como realidad existencial

El caso de Fernando Vallejo, por ejemplo, cuyas obras (*La virgen de los sicarios* del año 1994; *El desbarrancadero*, de 2001; *La rambla paralela*, de 2002, entre otras) constituyen un claro gesto performativo que va más allá de la ambigüedad del pacto autoficcional y que implica una participación activa por parte del receptor sobre todo en lo tocante a la ironía. La posibilidad de asumir literalmente muchas de sus expresiones (algunas de un radicalismo que solo podría asociarse a la extrema derecha) o considerarlas desde su condición de antífrasis depende de elementos de recepción que tengan en cuenta el contexto. Para críticos como Pablo Montoya (http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=39&catid=13), las obras de Fernando Vallejo están impregnados del rancio desprecio aristocrático con que la derecha colombiana ha tratado el tema de la pobreza y el narcotráfico. Sin embargo, la gran mayoría de la crítica encuentra un juego performativo logrado a través de la ironía para denunciar las condiciones de marginación y pobreza

²⁴ Una panorama general de la autoficción no debería dejar de mencionar a una serie de autores que si bien no están tan claramente asociados al los ejercicios performativos, desde muchos puntos de vista, forman parte del conjunto de las “literaturas del yo” (quizás desde una mayor cercanía con la novela autobiográfica): Francisco Umbral, *Los males sagrados*, *El fulgor de África*, *Madrid 650*; Terenci Moix, con *El día que murió Marilyn*, *No digas que fue sueño*; Juan Goytisolo con *Señas de identidad* y *Duelo en el paraíso* (Alberca 2007, 111). Asimismo, el gesto intimista, autobiográfico, e incluso autoficcional, tiene en la poesía española numerosos representantes (José María Blanco White, Luis Cernuda, entre otros) y una vez más, construye una nueva performatividad desde sus prácticas semejantes a las artes contemporáneas: “La reposición del carácter performativo de la poesía –y por ende de la literatura como arte- reconduce la discusión sobre su estatuto accional; no solo estamos ante un artefacto verbal sino ante un dispositivo que genera efectos porque se constituye como ‘acto de sentido’(Fabbri): al decir, interviene, comunica y transforma cuerpos, conciencias, personas, desde nuevas categorías de inteligibilidad hermenéutica (como las de *pasión*, *acción*, *interpelación*, etcétera)” (Scarano 20).

en las que viven gran parte de la sociedad colombiana. En este caso, se aprecia claramente cómo pueden diferir tan diametralmente lecturas textualistas con aquellas que integren una visión de las consecuencias pragmáticas del discurso²⁵.

Como otro ejemplo de intratextualidad que requiere una recepción activa, la obra de Javier Marías es un singular exponente de los despliegues pragmáticos que debe realizar el receptor para rastrear la serie intertextos tejidos entre artículos periodísticos (“Aquella mitad de mi tiempo”, “Autorretrato farsante”, entre muchos otros) y los simulacros de diarios (“Un falso diario: Moleskine”, “Otro falso diario: Zúrich”) y sus obras de corte más netamente autoficcional²⁶, como queda ejemplificado en este pasaje de *Negra espalda del tiempo*:

Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan solo sabido –lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es todo sólo conciencia que nunca cesa- a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción (11).

Asimismo, Enrique Villa-Matas es quizás el ejemplo por antonomasia de cómo las ficciones sobre uno mismo construyen al mismo tiempo una imagen mítica del autor

²⁵ Uno de los argumentos para considerar irónicos los dichos de Vallejo radica en la comprensión pragmática de un contexto cultural donde se hace imposible enunciar abiertamente postulados discriminatorios, donde incluso la derecha debe disfrazar su sistema de valores dentro de la mascarada democrática. En este sentido, son esclarecedoras las opiniones de Slavoj Žižek, por ejemplo, quien a la hora de analizar el conflicto de la Guerra de las Malvinas realiza una comparación entre el reducido exhibicionismo pornográfico de la película *Bajos instintos* y la forma en que ciertos parlamentarios conservadores (en especial Norman Tebbit) debían apelar a los viejos discursos imperialistas para desvelar obscenamente sus verdaderas intenciones, sin el velo de los eufemismos democráticos: “Todos recordamos la (merecidamente) famosa escena de la película *Bajos Instintos*, de Paul Verhoeven (1992), en la cual, en el curso de la investigación policial, Sharon Stone descruza las piernas por un instante y revela a los policías fascinados una visión fugaz de su vello púbico. Una declaración como la de Tebbit es, sin duda, un equivalente ideológico de ese gesto, que permite echar una rápida mirada hacia la intimidad obscena del edificio ideológico tatcheriano. (Lady Thatcher tenía demasiada “dignidad” para llevar a cabo con demasiada frecuencia este gesto a lo Sharon Stone, por eso el pobre Tebbit tuvo que sustituirla)” (Žižek 144-145).

²⁶ El juego de referencialidades es llevado a una especie de *mise en abyme* por Javier Marías, ya que si bien se encarga de refutar las premisas de identificación y relativizar el exilio como circunstancia motora de la introspección, dicha refutación se realiza nuevamente desde una obra autoficcional donde esta vez sí, se juega con la identificación autor-narrador-personaje: “Como expliqué en un artículo de 1989 que titulé ‘Quién escribe’, el narrador sin nombre de *Todas las almas*, a quien si mal no recuerdo sólo se llama ‘nuestro querido español’ o ‘el caballero español’ en boca de otros personajes, a su regreso a Madrid tras dos años de falso exilio o emigración privilegia en Oxford aparecía casado con una mujer llamada Luisa, y padre de un recién nacido habido con ella, lo cual es demostrable que no era mi situación ni mi caso ni me ha sucedido” (27).

y constituyen el sustrato básico a través del cual el yo del discurso construye hipótesis de existencia que le sirven para vehicular las reflexiones sobre la propia identidad:

En *París no se acaba nunca* (2003) y en *Doctor Pasavento* (2005), los libros de Vila-Matas que cronológicamente siguen a *El mal de Montano*, el autor abunda otra vez en el mismo tema de la literatura como razón vital, pues en estos dos libros la invención literaria se convierte nuevamente en la pauta o modelo de la vida y no al revés, como en las novelas autobiográficas al uso se consagra: primero vivir, después contarlo (Alberca 2004, 139).

En una forma similar al ejercicio de vivir a través de la escritura de Vila-Matas, el caso de Mario Bellatin se despliega desde la literatura entendida como praxis vital, donde el gesto de escribir es comprendido como forma de actuar y estar en el mundo. Como si se tratara de una performance teatral en la que el artista borra los límites de realidad para someterse en cuerpo y espíritu al nuevo universo pautado por su imaginación, el lector asiste al dictado de una alucinación a través de la descarnada precisión de una serie de susurros calmos y una abrumadora “objetivización”. Semejante explicación del proceso creativo es un poco menos mística de lo que parece y antes bien encuentra sus referencias en las artes plásticas y en particular en la reconocida influencia de las performances mediante las que Joseph Beuys buscó una forma de sanación para las heridas físicas y psicológicas que arrastró luego de su participación en la Segunda Guerra Mundial. Leyendo a Bellatin, se tiene la inquietante impresión de asistir a una experiencia que transcurre en el momento de escribirse, a la descripción clínica del avance de una enfermedad realizada por el propio paciente. Y el poder de sus textos reside en su condición de vivencia artística, en la sobrecogedora evocación de lo que el autor denomina como la “fantasmagoría” de esos eventos que ha inducido y han acabado por avasallar su intimidad. La contemplación del contexto circundante a la hora de escribir ofrece más de una clave al momento de interpretar los ejercicios levrierianos, como veremos más adelante:

[...] el escritor se dio cuenta de que para crear en condiciones óptimas necesitaba rodearse de uno o varios animales. Muchas veces a partir de la observación de sus conductas halló soluciones a los comportamientos humanos que se le presentaban en sus manuscritos como difíciles de entender, (Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*).

Por último, es necesario hacer una serie de precisiones en torno a la prolífica (y quizás frenética) obra autoficcional de César Aira. Desde *Los misterios de Rosario*, obra en la cual Aira introduce como protagonista a uno de los críticos más lucidos en torno a

su obra intimista (Alberto Giordano), hasta la novela *Cómo me hice monja*²⁷, el autor argentino espectaculariza una serie de vivencias infantiles y de su entorno académico tornando indispensable un juego de rastreo de la información ofrecida por medio de referencias con una clara mostración contextual. La misma idea de escribir (y en este caso, abandonar todo intento de rescritura o corrección) como forma de existencia específica del artista (solo “se es” escribiendo), torna a la literatura un escenario para el desarrollo de performances.

Tomando en cuenta este panorama, la obra de Levrero, con todas sus particularidades y diferencias específicas, se erige en una forma de expresión que puede ser alineada con la tendencia contemporánea de asumir el nuevo estatuto ilocutivo de la comunicación literaria desde su conquistada capacidad para producir actos de habla.

Pero si existen notorios vínculos entre la Vanguardia histórica y la artes plásticas contemporáneas, herederas éstas de las innovaciones formales en tanto técnicas y materiales así como también en lo referido al despliegue de lo conceptual, también es posible rastrear características performativas en textos literarios de comienzos de siglo cuya impronta rupturista tenía un marcado perfil ilocutivo a partir del momento que su objetivo prioritario estaba orientado a interpelar e inquietar al lector. Este podría ser el caso de Macedonio Fernández y su obra *Museo de la novela de la Eterna*, un texto concebido como una dinámica dialógica donde se juega permanentemente con las expectativas de lectura que el receptor desarrolla en torno a los prólogos. El paralelo de humor que puede establecerse entre este libro y el desmesurado prólogo de *La novela luminosa*, trasciende el mero plano de la frustración y el extrañamiento de una instancia discursiva acotada en sus funciones a presentar algo que nunca se desarrollará y que en el caso de Levrero se carga de las mismas significaciones que tienen los registros de la obra en proceso (parte a su vez de las obras en el arte contemporáneo). El vínculo primordial radica en la plena conciencia de la instancia de recepción y de las consecuencias ilocutivas del texto, en su utilización para desconcertar al lector y volver válido en sí mismo, como obra y como instancia de declaración, al “vestíbulo” prologal y su marco de enunciación performativa.

²⁷ “El niño Aira... está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan. Yo les digo siempre la verdad, la sunda, la guala. Ustedes son niños buenos, inteligentes, cariñosos. Los que se portan mal son buenos, los repetidores son inteligentes, cariñosos. Ustedes son normales, son iguales, porque tienen segunda mamá. Aira es tarado” (52).

A su vez, El discurso vacío termina por deconstruir las expectativas románticas de toda autobiografía como forma de recuperación del pasado haciendo que la búsqueda, el intento fallido, valga desde su condición de gesto escritural en el presente. Más allá de que este aspecto ha sido señalado por Barthes como el único efímero reflejo del sujeto del discurso en su existencia acotada al presente, la implícita reflexión metaliteraria a partir de la cual se desdice el pasado tiene un claro exponente en las escrituras del presente desarrolladas por Salvador Elizondo en obras como *Farabeuf o la crónica de un instante*:

En buena medida, la novela de Elizondo constituye un intento de anular el devenir temporal precisamente mediante su cumplimiento en su forma externa: la apoteosis del presente. No hay temporalidad más absoluta y esquiva. En él es donde transcurre la vida en plenitud, sólo en el presente la existencia sucede sin ningún tipo de mediación: ni la del recuerdo, que lo proyectaría hacia un pasado que ya no está; ni la del deseo, que lo alejaría hacia un porvenir de lo que aún no es. Ambos, recuerdo y deseo, nos abocan a la representación y, como afirma el propio Elizondo, ‘estar representados significa estar ausentes ahí donde estamos siendo representados’ (Becerra 35).

Esta comprensión de la escritura como forma de “ser” en el tiempo que desborda al sujeto en el momento de la creación y que lo sustrae como única realidad vital, tiene su análogo en Fernando Pessoa, que hizo de la realidad textual el universo donde desplegar una existencia de “papel” a partir de dislocaciones del yo que construyeron posibilidades de vida desde los heterónimos:

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

La melancolía implícita que conlleva el reconocimiento de la existencia en la escritura deriva en una segunda latencia que también se hace consciente y que recorrerá la obra levrieriana: la angustia por la muerte.

4. ANÁLISIS DE *EL DISCURSO VACÍO*

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo (Elizondo 9).

Narrada en rigurosa primera persona, *El discurso vacío* es una novela estructurada como diario íntimo cuyo tema es la propia escritura entendida como terapia, como rutina que recorre los días y que pretende facilitar al protagonista un reencuentro con su identidad perdida. El adormecimiento de las características identitarias se explica desde las circunstancias de exilio económico que llevaron al personaje hasta Buenos Aires y que la situación de vida familiar en la ciudad de Colonia (Uruguay) intensificaron en su ocultamiento a partir de las dinámicas de convivencia que el sujeto declara no poder sobrellevar por las exigencias que le plantean su pareja Alicia y el hijo de ésta, Juan Ignacio. El vaciamiento del discurso tendrá entonces su justificación en la intención de desplegar una serie de ejercicios caligráficos que mejoren de forma conductista aspectos psíquicos de su enajenación. Para no alterar este cometido de escritura por la escritura misma, el protagonista apela (ya que no puede escribir sobre la “Nada”) a tratar temas de “poco interés” o neutrales, siguiendo muchos de los esquemas de antinovela que pueden rastrearse en el objetivismo exacerbado del *nouveau roman*. Uno de estos temas aparentemente intrascendentes serán las actividades de Pongo, el perro de la casa, que con pasmosa naturalidad irá ganando el contenido del texto. Lentamente, los eventos descritos

comienzan a establecer vínculos con pulsiones y emociones del subconsciente que harán emerger toda una serie de nuevos temas vinculados al universo onírico y del recuerdo del protagonista. La necesidad de analizarlos se vuelve entonces imperativa y se cumple con una serie de negaciones que, paradójicamente, y luego de un recorrido circular donde la escritura buscaba ser mero acto, el gesto mismo de la escritura transforma el presente del sujeto y le permite acceder a una terapia psíquica desde el valor performativo del lenguaje. Intentar escribir sobre la nada y fracasar, escribir sobre el recuerdo y modificarlo o ficcionalizarlo, escribir y cambiar la realidad anímica al hacerlo se transformarán en una terapia que adquiere características dialógicas del yo consigo mismo pero también con los familiares que acceden al texto y comienzan a actuar a partir de lo leído, a generar nuevos temas de escritura.

En *El discurso vacío*, por tanto, confluyen el diario íntimo, el mensaje para los actantes de texto (sus familiares), la novela para el lector (también contemplado dentro de los tratamientos temáticos del texto), desplegando una realidad que es tanto dialógica como performativa ya que el discurso intervendrá en la realidad generando consecuencias en sus lectores (en términos de implicancia familiar, de expectativas de lectura) como en su propio emisor, transformado su personalidad por la escritura que lo recorre y que le ofrece una alternativa de “ser” en tanto sujeto que escribe.

4.1. Paratextos y pacto ambiguo

Como se dijo anteriormente, los textos de autoficción se presentan mediante pautas genéricas ambiguas desde los paratextos que complementan al texto. Mediante estas estrategias que ubican a la obra en el ámbito ficcional, a la vez que entablan los procedimientos de la autobiografía para la identificación del autor con la voz del texto, el mensaje queda situado en un contexto según el cual el emisor asume para la lectura las condiciones tanto ficcionales como referenciales. El receptor, por tanto, estará sometido a una actualización que deberá tomar en cuenta la referencialidad, no desde la verificación de los hechos sino desde un mensaje que alude a un contexto que debe ser permanentemente reconsiderado. En el caso de *El discurso vacío* la entrada que introduce el texto da cuenta de su doble carácter:

El discurso vacío es una novela armada a partir de dos vertientes de textos: uno de ellos titulados “Ejercicios”, es un conjunto de ejercicios caligráficos breves, escritos sin otro

propósito; el otro, titulado “El discurso vacío”, es un texto unitario de intención “más literaria”. La novela en su forma actual fue construida a semejanza de un diario íntimo. A los “Ejercicios”, ordenados cronológicamente, fui agregando los trozos de “El discurso vacío” correspondientes a cada fecha, aunque conservando mediante subtítulos la separación entre uno y otro texto. Esta solución me fue sugerida por Eduardo Abel Giménez, en lugar de la que había utilizado previamente y que estaba basada en poco confiables variantes tipográficas (Levrero 2006, 9).

A la inmediata presentación de la obra como novela le sigue una declaración sobre la doble procedencia de sus partes. Expresiones como “*novela armada*” e “*intención ‘más literaria’*” dan cuenta del artificio escritural que rige el texto al tiempo que se indica la procedencia documental de los “*ejercicios caligráficos*”, así como de las entradas denominadas como “El discurso vacío”: un discurso que “simula” o busca “asemejarse” a las estructuras del diario íntimo y que bien podría ser entendido como una forma de metadiégesis. Como se verá más adelante, estos “*ejercicios caligráficos*” van más allá de lo que podría entenderse como intención “menos literaria”, ya que al ser una escritura que en su origen está atenta al mero cuidado de la letra se ofrecen como un ‘grado cero’ no sólo de lo literario sino también de los modos discursivos que inútilmente intentarán anular sus niveles expositivos o descriptivos. El imposible vaciamiento de contenido, sin embargo, devendrá en una especie de marco propicio para la emergencia de los caprichos y las obsesiones enquistadas en el subconsciente cual si la escritura facilitase la inducción de un estado de trance.

Asimismo, la expresión “*la novela en su forma actual fue construida como un diario íntimo*” pauta la ambigüedad entre artificio y enunciación biográfica que recorrerá todo el discurso, ya que la selección y el ordenamiento del texto desde pautas narrativas quedará supeditado al ordenamiento cronológico característico de la documentación del escritor de diarios. Una fragmentación narrativa y del sujeto desplegada desde un presente de lo singulativo (Genette 1989), un efecto logrado a través de contar los eventos cada vez que acontecen en una acumulación por lo rutinario y anti-sintético (o anti-narrativo) que resulta el sistema (un mecanismo que quizás intenta eludir la forma literaria más visible por medio de la suma agobiante de datos concretos). De esta forma, repetitiva y monótona, surge sin embargo la sobrecogedora idea de “ser” un individuo diferente cada vez, a cada instante. La interrupción de la escritura, a su vez, argumentada desde la pérdida de concentración en el cuidado de la letra (revelando cambiantes estados anímicos, depresivos o de excesivo entusiasmo) corre a la par de las

interrupciones provocadas por los miembros de su familia ocasionando que el discurso derive al tratamiento del tema familiar, en un principio, como mera justificación del quiebre del discurso pero luego, convirtiéndose en una forma de autoanálisis de sus situación parental.

Retomando la dualidad en la procedencia de lo escrito, y que se ofrece por un lado como ‘vacíos’ ejercicios caligráficos y por otro como documentación de dietista integrada al género literario como técnica, queda enmarcada bajo la propuesta de ser leída como novela o artificio de ordenamiento narrativo. Artificio que, a su vez, se encarga de señalar el origen documental mediante subtítulos que terminan por echar por tierra la iniciativa original de distinguir los tipos de discurso en base a variantes tipográficas. Distinción que no haría más que destacar el resultado híbrido referido por Manuel Alberca al hablar de convivencia de ambos pactos de lectura como si se sometiera *El discurso vacío* a un proceso de laboratorio donde un reactivo distinguiera qué es pacto de ficción y qué constituye pacto autobiográfico. Una ironía más del Levrero que complica todavía más el juego de espejos en el que se desempeña el texto.

Por último, la introducción al texto declara el tratamiento literario y el ordenamiento narrativo de los materiales como forma de hacer explícita la conciencia en torno a la hibridez intrínseca de todo discurso pretendidamente autorreferencial. A su vez, la omisión queda no sólo caracterizada como estructuración narrativa sino como pauta de preservación de la intimidad (se anuncia la exclusión de determinados detalles para no afectar la vida privada de sus familiares). Es decir, se declara el origen autobiográfico de los materiales y se termina reclamando para la novela un pacto sobre la sinceridad y fidelidad del texto con respecto a su origen de diario (alternando entonces con la definición de mera técnica), firmado con las iniciales del escritor y datado en circunstancias difundidas a través de otros textos como biográficas²⁸, cuya constatación es menos importante que el pacto de recepción que se le reclama al lector:

En un trabajo posterior de corrección eliminé algunos pasajes e incluso algunos de los “Ejercicios” íntegros, a veces como protección de la intimidad propia o de otras personas, y siempre a favor de una lectura menos tediosa. Añadí algún párrafo y algunas frases para

²⁸ “Por otra parte, basta con que en informaciones paratextuales (entrevistas, declaraciones públicas o textos específicamente autobiográficos) el autor señale el carácter autobiográfico de un texto ficticio, sin identidad nominal de autor y personaje, para poder leer ese texto dentro de un común ‘espacio autobiográfico’ y como autoficción o proyección ficticia del autor” (Alberca 2004, 241).

explicitar el sentido de ciertas referencias. Salvo esas pequeñas operaciones quirúrgicas, el texto es fiel a los originales.

M. L., Colonia, mayo de 1993 (9).

Asimismo, la dedicatoria del texto es también una forma de anticipo del contenido y una declaración sobre su procedencia autobiográfica. En este nuevo fragmento, una vez más, quedan registradas la firma y la datación, así como también se brindan claves referenciales que remiten a un entorno biográfico constatable (relevante por ser un contexto de recepción reclamado). Mediante estos procedimientos se logra entonces la identificación entre la figura del autor y la primera persona que se constituye en sujeto productor del discurso, característica elemental para hablar de autoficción:

Este libro, al igual que su contenido, existe en función de mi mujer, Alicia, y de su mundo. Aunque resulte redundante debo subrayar que esta novela está dedicada a Alicia, a Juan Ignacio y al Perro pongo, es decir, a mi familia.

M.L., Montevideo, octubre de 1996 (11).

La nota sobre la “*redundancia*” no es menor ya que el deliberado “vaciamiento” del discurso a partir de la crónica de una voz que vive con singular ansiedad la cotidianeidad familiar, hará emerger contenidos subjetivos y desconocidos, por veces incluso inasibles para el mismo sujeto del discurso en su comprensión. Toda una teoría –una percepción, más bien– sobre el lenguaje, la memoria y la literatura como medios para acceder al ‘yo’ que será desplegada luego en el “poema-prólogo”. El carácter huidizo de la identidad y sus motivaciones se rastrea en la memoria a partir de un ejercicio literario que se reconoce como tal, que por veces se niega y se asume como meramente vacío, y que intentará hacer emerger de ese grado cero de lo ficcional una revelación *auténtica* –efímera, fugaz– sobre el propio ser al igual que acontecía con los ejemplos románticos de fallida representación autobiográfica. A diferencia de estas producciones, y en concomitancia con la línea de la autoficción “postbarthesiana”, el texto derivará en una disquisición sobre la búsqueda de la verdad íntima a partir de medios cuya virtud para el conocimiento es considerada en tanto su potencial de terapia psíquica, al tiempo que la misma escritura es negada por falsear con su esencia todo aquello que registra (inútil como registro el pasado pero capaz de modificar el presente desde su realidad performativa). Un doble pacto que declara la ambigüedad y la

incertidumbre sobre el texto en su primordial instancia de génesis, la propia incertidumbre sobre la continuidad existencial del yo:

22 de diciembre de 1999/ Aquello que hay en mí, que no soy yo, y que busco./ Aquello que hay en mí, y que a veces pienso que/ también soy yo, y no encuentro./ Aquello que aparece porque sí, brilla un instante y luego/ se va por años/ y años./ Aquello que yo también olvido./ Aquello/ próximo al amor, que no es exactamente amor;/ que podría confundirse con la/ libertad./ con la verdad/ con la absoluta identidad del ser/ -y que no puede, sin embargo, ser contenido en palabras/ pensado en conceptos/ no puede ser siquiera recordado como es./ Es lo que es, y no es mío, y a veces está en mío,/ (muy pocas veces); y cuando está,/ se acuerda de sí mismo/ lo recuerdo y lo pienso y lo conozco./ Es inútil buscarlo, cuanto más se lo busca/ más remoto parece, más se esconde./ Es preciso olvidarlo por completo,/ llegar casi al suicidio/ (porque sin ello la vida no vale)/ (porque los que no conocieron aquello creen que la vida no vale)/ (por eso el mundo rechina cuando gira)/ Este es mi mal y mi razón de ser./ [...]
(13)

De este intento de búsqueda asumido como inútil o fracasado, sin embargo, surgirá un hallazgo que difícilmente puede ser proclamado como tal en un mensaje irónico. De todas formas, la escritura se erige como una forma de reconciliación con la existencia en constante cambio.

4.2. La escritura como espejo del ser

Como bien anticipan la serie de paratextos estudiados, la novela se abre con una sección que declara ser la transcripción fiel de una serie de ejercicios caligráficos cuyo objetivo es el cuidado de la letra como método terapéutico. No sin cierta candidez, el personaje define el cometido de la tarea, supuestamente sencilla, que se impone: *“Debo permitir que mi yo agrande por el mágico influjo de la grafología. Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo”* (34). Esta primera persona que abre el discurso brindará una serie de redundantes postulados metalingüísticos sobre la tarea que emprende, así como algunos indicios sobre su carácter a partir de los múltiples beneficios que implicarían tanto el ejercicio caligráfico (espejo directo del ánimo según el texto) como la puesta en práctica de una disciplina diaria que fortalezca su alicaída voluntad, dotando de una continuidad a la personalidad que le permita la recuperación de la identidad:

10 de setiembre.

Hoy comienzo mi terapia grafológica. Este método (que hace un tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base –en la que se funda la grafología– de una profunda relación entre letra y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de la conducta pueden producir cambios a nivel psíquico. [...] Trataré de conseguir un tipo de escritura continua, “sin levantar el lápiz” en mitad de las palabras, con lo que creo poder conseguir una mejora en la atención y en la continuidad de mi pensamiento, hoy por hoy bastante dispersas (34).

El efecto documental de la escritura, desplegada desde la pretensión de lo que podría denominarse “grado cero absoluto”, queda establecido mediante la estrategia de negarle al discurso su realidad de medio para transmitir un mensaje y considerarlo un fin en tanto mera ejercitación de la caligrafía. De esta manera, la negación del contenido dobla de alguna forma la apuesta sobre las diferencias estilísticas y de pacto que según P. Lejeune permitirían distinguir el lenguaje literario del autobiográfico: “*Ahora bien, ‘novela’ tiene también otras funciones: designa la literatura, la escritura literaria, por oposición a la sencillez del documento, al grado cero del testimonio*” (131). El plano de auto-referencialidad con que Levrero da inicio a su novela lleva a sus límites la distinción genérica al instalar un pacto ambiguo sobre un texto que niega tanto la pretensión literaria como la referencial (y que se define casi exclusivamente como acto, como performance). A su vez, y en paradójica contradicción con el sentido que busca establecer la negación del *sentido*, el texto se erige desde una reflexión metalingüística propiamente literaria y es el registro documental de una enunciación que necesariamente refiere a un emisor, a un perfil que se construye desde un desempeño escritural que busca negarse y que por lo mismo presenta completamente al individuo capaz de formular semejante enunciado.

Cabe señalar también, el comienzo también de un tono irónico que mina la fiabilidad del sujeto del discurso a partir del menoscabo de quien recomienda la terapia (“*un amigo loco*”), haciendo que la propia inestabilidad psíquica del emisor constituya un “punto de vista” cuya autoridad deberá ser puesta en cuestión por parte del lector. A su vez, la escritura continúa (“*sin levantar el lápiz*”) es vista como una posibilidad de continuidad de la personalidad del sujeto y de alcanzar una coherencia y una homogeneidad que desplacen a la “dispersión”. En todo caso, la referencia al conductismo como serie de actos reiterados que influyen sobre la personalidad, lleva al extremo la idea de la escritura performativa como mecanismo capaz de modificar al emisor.

Un discurso, pues, desprovisto aparentemente de contenido y que la voz discursiva define como terapéutico pero que, no sin una gran cuota de humor, se vuelve completamente imperceptible en sus variaciones, éxitos o fracasos caligráficos (a no ser que éstos sean desarrolladas como tema). De esta forma, se enfrenta al lector con la absurda propuesta de seguir una terapia grafológica que, por más esfuerzos de reconocimiento que realice, jamás revelará el desempeño caligráfico del autor. Para empeorar el desconcierto del lector, y más allá de adentrarse en un texto que, de forma un tanto desesperante le asegura no tratará sobre ningún tema, la terapia grafológica pondrá de manifiesto la absoluta posesión por parte del sujeto del discurso de las expectativas novelescas que pueden mover al receptor: “*Prosigo, tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria*” (34).

Nuevamente, la autoridad del emisor queda fisurada y se diluye la confianza en el universo novelesco a partir de la desnuda presentación de los recursos artísticos. A su vez, como documento, la primera parte del texto es el registro de una actividad que transmite la negación de sí mismo y que comienza a delinear las características de una voz discursiva –construyendo el perfil del emisor al estilo de la autobiografía– que busca enajenarse de todo lo exterior a la escritura. No dejan de ser enriquecedoras las posibles respuestas que un texto como este reclamaría a la pregunta que se formula el teórico Jordi Gracia sobre las características en las que podría radicar el valor literario de los diarios de escritor: “*¿Por qué no asumir la naturaleza fragmentaria de los diarios, y aceptar que su más fascinante hilo argumental, y la integridad de su significado como obra, nacen del tono, del timbre o la voz?*” (230). Es decir, según este teórico, el principal logro del diario radicaría en la estilizada construcción de una voz discursiva por encima de las posibles referencias a una vida y a un contexto determinado:

El lector que cae en los pozos de Pavese, o en los laberintos metálicos de Jünger o en las melancolías de un hombre frágil como Julio Ramón Ribeyro lo hace impulsado por razones que apenas tienen que ver con lo que cuentan propiamente. La atracción de esos diarios tiene múltiples razones y todas ellas justifican la lealtad –el género suele ser de lealtades– a una escritura, pero todos sabemos muy bien en primer lugar que la razón del saber y del placer que deparan esos diarios no está en la información que obtenemos sobre la vida de un militar en la segunda guerra, ni las deficiencias vitales de un escritor comunista en la Italia de

Mussolini ni tampoco en la precariedad cotidiana de un escritor peruano perdido en París (Gracia 230).

Tomando en cuenta esto, podría decirse que *El discurso vacío* cumple en extremo –casi de forma hiperbólica– la idea de la intrascendencia del contenido ante la construcción de una voz. Al mismo tiempo, el tono del discurso ofrece un valor de desempeño en un contexto de comunicación que implica un perfil de escritor-personaje signado por la necesidad de establecer un equilibrio psíquico y que, tímidamente, anuncia un peligroso camino hacia la enajenación. Pero dicho tono, en principio, se construye desde la aparente austeridad documental y desde la declarada intención de reprimir cualquier ‘manipulación artística’, contradiciendo así lo que plantea el teórico Jordi Gracia con respecto al valor literario de los diarios a partir de su posibilidad de realzar el trabajo del lenguaje:

En cierta medida, el lector de un cuaderno de escritor debería poder acercarse a ese texto en condiciones semejantes a las que obtiene cualquier otra obra de arte, es decir, al margen de su naturaleza autobiográfica, o confidencial, y quizás permitirá apreciar lo que efectivamente tenga de artística la manipulación o la expresión de la experiencia privada [...] (230).

Sin desplegar una “voz literaria” y sin narrar eventos autobiográficos, *El discurso vacío* se construye desde una ambigüedad que mina cualquier certeza (formal y genérica) en un extremo autoficcional donde lo único constatable es la performatividad del discurso (característica sobre la cual se construirá todo su efecto terapéutico y de dialogismo con el receptor).

Sobre estas cuestiones que amparan la escritura autobiográfica dentro de los estudios literarios a partir de un sistema que considere el “valor” del trabajo con la palabra, el mismo P. Lejeune terminará por descreer de los elementos formales como signos que permitan la distinción genérica ya que la literatura puede camuflarse bajo cualquier registro (las cajas chinas a las que hace referencia Genette) y terminará por pautar la distinción a partir de los elementos en que se enmarca la comunicación. Y es a dichos marcos a donde el texto de Levrero extiende la ambigüedad y torna *performance* la literatura. El texto, por tanto, reclama una ambigüedad interpretativa que se hace extensiva al emisor real y lo re-significa. En este sentido, más allá de la imposibilidad de constatación de ciertos eventos referidos en el discurso autoficcional, la voz discursiva y la persona real quedan caracterizadas por el tipo de declaración que realizan y por la permanente disolución de las garantías que ofrece el discurso

autorreferencial. Como se verá más adelante, el contenido “parapsicológico” de ciertas declaraciones dotará a la circunstancia de comunicación de un nivel de *performance* donde el escritor se arroge el tono fidedigno del diario íntimo a la vez que posibilite la incertidumbre de la representación de un personaje.

Por tanto, estos ejercicios reclaman para sí una lectura ambigua que además de instalar la incertidumbre sobre el tratamiento artístico también desdibujan y complican cualquier percepción con respecto a la honestidad confesional de los discursos autorreferenciales. Este proceso que registra escritura y pensamiento simultáneo, estará dotado de la temporización propia del diario íntimo y se hará extensivo al pacto autoficcional. Una lenta cronología donde los días se acumulan en la descripción de un fracaso tras otro en el intento por lograr el vacío de contenido. Actividad que desde un comienzo devela su paradoja y se torna una burla de sí misma cuando el discurso –de intención meramente caligráfica– es utilizado para excusar el abandono de las propias prácticas caligráficas, o como cuando en su paso intermedio para no desarrollar temas que distraigan su atención, comienza a convertirse en una disquisición sobre la aparentemente intrascendente cotidianeidad familiar. El texto alcanzará así niveles de absurdo cada vez que la temática de la propia incapacidad de lograr el vacío ocupe el contenido del texto:

25 de setiembre

Prosigue mi terapia grafológica. Ayer, la persona que habitualmente controla estas páginas comentó que la letra se había vuelto un tanto menos legible después de la extensa pausa. Yo pienso que esto obedece a por lo menos dos factores: uno, naturalmente, la falta de ejercicio, y el otro, interesante de analizar, al hecho de que, a diferencia de lo que sucedía con la primera tanda, me resultaba ayer más apremiante decir algo y el cómo decirlo (literatura, en fin) que el ejercicio caligráfico en sí.

Bien. Otra vez estoy desviándome y prestando poca atención a la letra y mucha a los contenidos, lo cual es antiterapéutico, al menos en este contexto terapéutico que he elegido (Levrero 20).

Este ordenamiento del texto mediante el fechado de las entradas, que presenta cada intento y su fracaso de forma singular, logra una especie de “tiempo real” de la escritura –y de la lectura– donde el discurso hará aparecer, de forma un tanto ominosa, signos cuya importancia parece ocultarse bajo la más trivial cotidianeidad. Es así que a partir de los ‘vacíos’ eventos descritos comienza a proliferar –de forma similar a lo que

sucedería en la escritura automática— una profusión de asociaciones referidas a recuerdos difusos o perdidos, cuyo significado ha permanecido oculto en el inconsciente del escritor y que, al ser recobrado mediante la escritura, tornan a la acción de escribir en una recuperación de la identidad del ser que para el escritor será una forma de existencia que le seducirá y terminará atrapando. Pero será una recuperación tan efímera y relativa al momento de la escritura, que casi de inmediato y una vez tras otra la voz del discurso se negará a sí misma. Y lo obsesivo de esa refutación permanente se vuelve una forma de vida, como si en la nada, o en la negación de la intencionalidad literaria, pudiese emerger, un vez más y contradictoriamente, la auténtica voz discursiva, la voz del yo recuperado:

[...] como si yo anduviera a la pesca de argumentos para novelas y no a la pesca de mí mismo. Si escribo es para recordar, para despertar el alma dormida, avivar el seso y descubrir sus caminos secretos; mis narraciones son en su mayoría trozos de la memoria del alma, y no invenciones (104).

Esta alusión a los versos iniciales de *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique²⁹, ofrece la oportunidad de referir una doble implicancia con respecto a la escritura de Levrero: por un lado, no es casual que se aluda a un poema emblemático del surgimiento de la dimensión humana de la muerte ya que la escritura de un diario puede ser entendida como la rutina cabal por la que se asume la conciencia temporal de la existencia. Por otro lado, la cita expresa claramente el intento de conocimiento del ‘yo’ a partir del ejercicio de la escritura como práctica de memoria.

Con respecto a la conciencia de la muerte que se hace manifiesta a partir de la referencia a Manrique, cabe decir que el ejercicio de la literatura en Levrero es una forma de existencia que desnuda la temporalidad de los estadios del hombre y sus diferentes personalidades. El artificio de los ejercicios caligráficos, que construye la insalvable simultaneidad de la escritura del texto y la reflexión, pone de manifiesto la conciencia sobre la fragmentación del individuo y la discontinuidad no sólo a un nivel discursivo sino también en la percepción de la sucesión de “ahoras” tan inasibles como el elusivo sujeto que persiguen. Una sucesión de instantes que avanza hacia la muerte y que puede ser entendida como un émulo cándido y sencillo de las reflexiones de

²⁹ “Recuerde el alma dormida,/ abive el seso y despierte,/ contemplando/ cómo se pasa la vida,/ cómo se viene la muerte/ tan callando; [...]” (Manrique 151).

Heidegger en torno al *Dasein*: “ser en el tiempo para la muerte”³⁰. La pérdida del ‘yo’ del pasado, la presencia de la muerte en el futuro, son ideas que forman parte de una conciencia temporal anclada en el presente que Levrero referirá en “El diario de la beca” de *La novela luminosa* como “*angustia difusa*” y que tiene que ver con las pautas mediante las cuales se hace patente el paso del tiempo. Un ejemplo de los avisos de la fatalidad que generan la angustia existencial, de esas señales ineludibles que marcan el avance hacia la muerte, es la percepción del destino propio a partir de la muerte de los otros:

[...] mientras mi padre vivía, de un modo mágico era como una coraza contra mi propia muerte. El que tendría que vérselas con la muerte era él, y no yo. Y en el mismo momento en que él me faltó, quedé yo enfrentado, mano a mano, con esa buena señora. Sin coraza (2008, 71).

Para Levrero, precisamente, la desaparición de la figura paterna como origen, protección y afecto incondicional significa una especie de desahucio que lo expone ante la soledad ontológica frente a la muerte.

4.3. El exilio íntimo: enajenación y soledad

Encontrar la personalidad en el perderla-la misma fe abona ese sentido del destino (Pessoa 46).

Una de las claves para excusar el retorno a una actividad que sabe fallida surge a partir del postulado de que la necesidad de reconocerse y reencontrarse a través de la escritura son búsquedas que sólo pueden ser realizadas en la intimidad de la soledad. Y la conquista de este espacio antes bien se ofrece como el abandono o la retirada del personaje de los espacios comunes a su familia, aumentado todavía más la situación de permanente exilio en que lo mantiene el zumbido de una central eléctrica vecina. Esta rutina le prodigará una frágil tranquilidad casera que se verá continuamente amenazada

³⁰ “[...] no hay en absoluto *Dasein* alguno que en cuanto *Dasein* no sea su propio sentido *ocasional* [...] Ahí radica precisamente el que el *Dasein*, siendo como es *ser-posible*, puede modificarse según esto sin dejar de ser *Dasein*, yendo y viniendo del uno” (Heidegger 192).

por las mínimas alteraciones del orden establecido en su pequeño entorno: su mujer Alicia, el niño Juan Ignacio, hijo de ésta, y la mascota de la casa, el perro Pongo:

Estoy buscando y descubriendo fórmulas para sobrevivir a esta extraña marginación dentro de mi propia casa. Ayer pude dormir una buena siesta aprovechando la ausencia del zumbido; de noche descubrí en el dormitorio una misteriosa zona donde las ondas vibratorias se anulaban entre sí, creando un hueco de silencio [...] Otro factor de marginación, la empleada se ha atemperado bastante con el cambio por otra empleada, cuya presencia no irradia agresividad y por el contrario se muestra deseosa de colaborar. De todos modos una casa con servidumbre es una “casa tomada”, o al menos con zonas cambiantes de ocupación. Si a la presencia no agresiva de la empleada actual pudiéramos sumar algunos arreglos elementales (mayor volumen de agua, puertas sin dificultades para ser cerradas, etcétera), el problema de la marginación se haría más tolerable. Quedaría en pie la presencia de Ignacio, de invasora curiosidad (2006, 125)³¹.

La autoexclusión dentro de la familia presenta una vez más elementos propios de una personalidad plagada de manías y comportamientos neuróticos que trascienden la marginación social y que hacen de la intimidad una obsesión. Más allá entonces de las asunciones que se formulan en torno a la escritura como acto, la creación literaria adquiere un marco terapéutico que contradictoriamente es también un potenciamiento de las conductas asociales y de la profunda angustia que surge al percibir el entorno como un espacio invasivo y peligroso, como una “*casa tomada*”. Se refuerza de esta forma, la idea de la escritura como una forma de existencia que tendrá matices de comprensión ontológica desde el momento en que la soledad ante la muerte es no solo una asunción de la condición del ser sino una instancia propiciada por el propio sujeto. Una vez más, el fenómeno queda comprendido dentro de la serie de relaciones paradójicas y ambiguas que a lo largo del texto definen la escritura como verdad/ficción, recuperación fallida del pasado/existencia efímera en el presente. Esto es así ya que terapia y pérdida del contacto con el mundo constituyen un mismo gesto: el dolor de la soledad ante la muerte se convierte en soledad creativa y por lo mismo, potenciadora de la vida.

A su vez, sus breves contactos con el mundo exterior a la casa quedarán limitados a sus colaboraciones con una revista de juegos de ingenio que revelan la precaria situación económica en la que se encuentra el sujeto y a la que propende, pese a

³¹ El subrayado es mío.

todas las complicaciones, como forma de acceso a un espacio de libertad. Esta frágil circunstancia laboral se prolonga hasta que su exigencia de un aumento salarial –para granjearse más y mejor soledad– haga a sus contratistas revalorar su situación, casi como si la solicitud les revelará su existencia, y terminen por concluir, nuevamente con ironía, que pueden prescindir de sus servicios.

Todo esto termina por presentarnos a un individuo angustiado por la necesidad de lograr más y mayores grados de aislamiento para reconcentrarse en una actividad que se convierte en un fin en sí mismo y que, como se ha dicho anteriormente, seduce y atrapa al escritor desde una (im)posibilidad de reencuentro consigo mismo. A su vez, este aislamiento torna a la escritura en una posesión que se vuelve nuevamente una paradoja en tanto se reconoce su realidad de constructo social, de lenguaje comunitario. La cita que sigue expone dicha dualidad antagónica sobre la recuperación de la individualidad por medio de un medio cuyo ejercicio aísla y, a su vez, es comunicación. Una vez más, dichas contradicciones se abordan desde una perspectiva de humor basado en la ironía pero que no por ello dejan de explicitar la marginación deseada y buscada que fue reseñada previamente con motivo de la caracterización de los “raros modernistas”. Una “torre de marfil” que se construye no desde una pretensión de elitismo artístico sino como un refugio espiritual que proteja de la cultura materialista que define a la sociedad en la que vive. La enajenación, con respecto al deber ser social que le impone su contexto, es vista entonces como una forma de escapar a la “enajenación” de la identidad que supondría la pérdida de los ritos propios en pos de rutinas jerarquizadas por el éxito económico y social:

Es apropiado y positivo tener un rito como éste de escribir todos los días como primera actividad. Tiene algo de espíritu religioso que tan necesario es para la vida y que, por distintos motivos, he ido perdiendo cada vez más con los años, acompañando en este proceso a la Humanidad. Me fastidia ser tan influenciado y dependiente de una sociedad con la cual no comparto la mayor parte de sus opiniones, motivaciones, objetivos y creencias. Pero uno no tiene casi significación como ser aislado, por más que se haya fortalecido como individuo y por más que profese un acentuado individualismo. La verdad de los hechos es que no somos otra cosa que un punto de cruce entre hilos que nos trascienden, que vienen no se sabe de dónde y van no se sabe adónde, y que incluyen a todos los demás individuos. Este mismo lenguaje que estoy empleando, no me pertenece; no lo inventé yo, y si lo hubiera inventado no me serviría para comunicarme.

Este trivial divagar fue interrumpido por Juan Ignacio (quien ahora se asoma y ve su nombre escrito y quiere saber de qué se trata). (Escribo entonces: “Juan Ignacio es tonto”) (28).

El fragmento finaliza, como tantos otros, con una fisura del discurso y la continuidad tan deseada a partir de una interrupción propiciada por Juan Ignacio. Asimismo, el reconocimiento del ser como “*un punto de cruce entre hilos que nos trascienden*”, retoma la idea de utilizar un medio de comunicación para aislarse al tiempo que, nuevamente con humor, se despliega una forma de comunicación que no podría ser más explícita en términos pragmáticos: un insulto a Juan Ignacio, el lector específico. A continuación, se analizarán dichos procedimientos de interpelación pragmática y su fusión performativa y contradictoria con la escritura como ejercicio de soledad.

4.4. El dialogismo del yo/ las interpelaciones al lector

Son tan oscuras de entender estas cosas interiores, que a quien tan poco sabe como yo, forzado habrá de decir muchas cosas superfluas y aún desatinadas, para decir alguna que acierte. Es menester tenga paciencia quien lo leyere, pues yo la tengo para escribir lo que no sé; que cierto algunas veces tomo el papel, como una cosa boba, que ni sé qué decir ni cómo comenzar (Santa Teresa de Jesús 16).

El discurso vacío se desarrolla como un diálogo del yo consigo mismo. La serie de enunciados son siempre puestos en duda y desarrollados desde un avance en la argumentación que permite la contraposición de ideas y la reescritura de lo ya dicho. Desde su estructura de diario, este diálogo íntimo busca reflexionar sobre asuntos asumidos y asimilados de forma superficial en la vida cotidiana al tiempo que, a partir de su carácter de ejercicios caligráficos, el texto tiene en la pareja del protagonista un lector implícito que evaluará la evolución de la terapia y las emociones ocultas del sujeto del discurso:

Creo haber descubierto la razón por la cual estos ejercicios que comenzaron siendo caligráficos, a menudo degeneran en otra cosa. Como yo comencé por dejarle estas hojas en su mesa de luz para que fuera controlando los avances o retrocesos en mi letra, eso se transformó con la mayor naturalidad en un medio de comunicación. De allí viene, por ejemplo, la ansiedad que me hace escribir apresuradamente cuando tengo algo importante que comunicar (82).

Es así que tanto los ejercicios como el sector del texto denominado como “Discurso vacío” constituyen una forma velada de comunicación entre el protagonista y su esposa, una forma de hacer llegar mensajes filtrados bajo el primero nivel de significación de texto abocado a la introspección y la disciplina terapéutica. Las consecuencias de la información recibida por el destinatario inscrito, devienen en una serie de nuevas rutinas que buscan palear los problemas narrados generando a su vez nuevas instancias que serán integradas al texto. Al igual que sucedía con las prácticas performativas de Sophie Calle, en el caso de Levrero podría decirse que el texto modifica la vida familiar y, respectivamente, la vida familiar condiciona la evolución del texto. De esta forma, podría asumirse que el principal argumento para excluir a la producción literaria de las dinámicas pragmáticas del discurso (la ausencia del receptor y el desconocimiento de sus reacciones frente a la intención del los actos del emisor), quedaría minimizada al integrar y referir las consecuencias del discurso:

Digamos que esta es una extraña forma de vida; uno vive, y piensa, siempre en función de otra persona que por lo general no está presente y que, por lo general, nunca puede saberse cuándo va a estarlo. Así uno va escribiendo estas cosas, en principio intentando honestamente hacer un ejercicio caligráfico, pero a menudo uno se transforma en una especie de náufrago que escribe mensajes y los arroja al mar dentro de una botella. En este caso, uno puede contar con la certeza de que todo mensaje llegará a destino –así como también me parece adecuada la imagen de exiliado que tengo de mí mismo desde hace un tiempo, más en Colonia que en Buenos Aires (82-83).

En este pasaje se hace patente la idea de un sujeto descentrado y en conflicto con su propia intimidad desde el momento en que la situación actual de vida familiar descrita en *El discurso vacío* es incluso peor –en términos de “exilio” de la individualidad– que la vivida en la soledad de Buenos Aires. La fusión entre lo privado y lo público se espectaculariza de un modo en el que se despeja la voluntad de construir un yo coherente y continuo, claramente definido, por un yo en constante cuestionamiento y que hace del lector un factor digno de consideración y ampliación de dichas confrontaciones durante el desarrollo del discurso. Suponiendo una ordenación

cronológica de la evolución de la literatura autoficcional de Levrero, podría asumirse una primera instancia de introspección en que el yo mediante el dialogo consigo mismo busca escapar a la enajenación resultante del exilio (“Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla”) y una segunda etapa donde el lector se erige como una segunda persona del discurso desde un punto de vista espectacular, donde el yo se exhibe y termina de definirse tomando en cuenta las reacciones que sus ejercicios pueden llegar a suscitar.

En este plano, la figura del lector como destinatario de la comunicación literaria presente en el texto deriva en la serie de reflexiones en torno a las posibilidades de generar tedio y aburrimiento, revelando no solo la conciencia de las consecuencias del discurso sino que también, esta lúcida auto-percepción, condiciona el tono de justificación y declaración de intenciones durante amplios pasajes de otros textos como sucede en “La novela luminosa”: “*Disculpe el lector esta digresión, un pequeño asunto que debí debatir con mi superyó* (2008, 477); “*Hasta que una tarde... Espero que los críticos no tomen los puntos suspensivos como un intento infantil de crear suspenso [...]*” (2008, 461).

De este modo, la confluencia de alusiones y citas, la reescritura y la recuperación de ciertos temas obsesivos, exigen del lector una decodificación activa que tome en cuenta la serie de mecanismos paratextuales y de conectivos intratextuales que transforman el mensaje en un acto ilocutivo no solo dentro de un único texto: “*Conectivos pragmáticos: establecen relaciones de causalidad entre los diferentes actos ilocutivos*” (Van Dijk 295). A lo largo de las obras mencionadas, Levrero establece una dinámica de comunicación que supone un lector ideal enterado de sus estrategias y procedimientos, quizás incluso dispuesto a ir de la mano del escritor en el derrotero de sus averiguaciones y negaciones.

4.5. Las expectativas incumplidas: fragmentación y digresiones

La estructura de diario que recorre *El discurso vacío* instaura una discontinuidad de la trama que el lector debe restablecer mediante procedimientos de relectura o apelando a su memoria para recuperar las historias inconclusas que resurgen una y otra vez en el texto. Estas historias que debían ser acalladas por desvirtuar el carácter de los ejercicios caligráficos, reaparecerán de forma permanente hasta liberarse por completo una vez que hayan recuperado del olvido una sensación o recuerdo sobre la identidad

del yo. Es decir, la sensación que adquiere el lector de que son historias irrefrenables que deben ser abordadas depende necesariamente de los sucesivos intentos por acallarlas.

Asimismo, la alternancia cada vez más difusa entre lo que son ejercicios caligráficos y “El discurso vacío” le dificultará al lector la posibilidad de distinguir cuándo algún recuerdo invade los ejercicios de la letra o cuándo simplemente se escribe sin ningún tema en concreto para instar al accidente o el hallazgo, la posibilidad de liberar el subconsciente. La entrada a través de las fechas que anteceden a cada ejercicio, a su vez, anticipan el éxito o el fracaso en el mantenimiento de la disciplina autoimpuesta, los supuestos retrocesos tanto en la caligrafía como en la búsqueda de los recuerdos olvidados. Por su parte, el lector deberá asimilar con pesar el incumplimiento de las promesas realizadas en el texto y verá frustradas sus expectativas estableciendo, al mismo tiempo, una relación de empatía³² con la exasperación que le generan al sujeto del discurso la serie de interrupciones que le impiden escribir (y al lector avanzar en la lectura)³³. Esta plena conciencia de las expectativas del lector, el hecho de prometerle una historia para dejarla luego inconclusa, es una clara muestra de las serie de recursos perlocutivos que el texto emplaza y administra en sus incumplimientos que tienen repercusiones tanto en el receptor como en el emisor (como decía el propio Austin que sucedía con algunos actos perlocutivos). De algún modo, a las escenas de escrituras representadas en la novela, le sigue la representación de las escenas de lectura³⁴ en las que puede ser recibido el texto.

³² “Hay pues una finalidad perlocutiva en todo poema: la intención de hacer que el interlocutor experimente los mismos sentimientos. La poesía tendría la misión de despertar la sensibilidad dormida. Sucede algo comparable a la caverna de Platón. ¿Cómo se produce esta sintonía entre lo que el poeta expresa y lo que el lector experimenta en su interior? El mecanismo se asemeja al de la resonancia musical. Su un diapasón vibra cerca de un piano, guitarra... hará vibrar la cuerda que esté afinada en la misma nota”, (Gutiérrez Ordoñez, 63)

³³ Mucho de lo que se desarrolla en torno a la lectura en el fragmento citado a continuación, es igualmente válido para la instancia de escritura en la que se ve escenificado el Discurso vacío: “Mientras se lee un libro, todos los sentidos siguen siendo impresionados (por los ruidos de la calle, el contacto del cuerpo con la silla, el frío o el calor, el ritmo de la propia respiración, etc.); sin embargo, no es consciente de estos registros sensoriales a menos que se desee, enfocando en ellos la atención” (Levrero, 2010, 19).

³⁴ “Las elecciones de los novelistas en las ficcionalizaciones de la lectura indicaban como los atravesaban estas cuestiones [las diferencias de gusto estético], si bien a menudo se limitaban a incitar a la lectura mediante las cualidades dadas a los personajes lectores, sin mencionar qué leían o haciéndolo vagamente [...] mientras otras veces alababan determinados libros o los desaconsejaban utilizando el título en español, es decir, como si los leyera en traducción”, (Zanetti, 155).

El mecanismo responde a una progresión climática en la administración de la información que realiza (o simula, dependiendo de la credulidad del lector) un dificultoso proceso de hallazgo a través de la escritura que tiene su zenit espectacular, epifánico, cuando finalmente se alcanza y desarrolla el evento prometido. Esta instancia de asimilación paulatina del estado anímico del sujeto del discurso³⁵, que el propio locutor acompaña en su reconocimiento, tiene un fundamento que trasciende la idea de una estructuración narrativa basada en la intriga (cuando en una narración es más importante el hecho que está por acontecer que el evento que efectivamente se está relatando) y establece un vínculo (o desarrolla su simulacro) con un ejercicio de introspección que solo al ser realizado puede posibilitar el surgimiento de un hallazgo.

Así, por ejemplo, lo atestiguan la serie de recomendaciones de lectura que recorren el *Manual de parapsicología*, donde el emisor es plenamente consciente de las consecuencias que quiere generar en el receptor al recomendar una serie de escenas de lectura o recepción: “Recordamos la conveniencia de suspender de tanto en tanto la lectura” (35); “Sugerimos suspender la lectura y cambiar de actividad” (41); “Sugerimos un nuevo paréntesis en la lectura y un cambio de actividad” (44); “Creemos necesario que se realice una pausa en la lectura” (50). De forma llamativamente similar, los ruidos molestos que le impiden al sujeto escribir “el discurso vacío”, los recurrentes pedidos del niño Juan Ignacio, la propia estructuración fragmentaria del diario y las interrupciones argumentadas por la pérdida del control de la letra o el cansancio, administran la información y construyen un procedimiento de lectura tendiente a lograr determinados efectos en el receptor: la idea de que le pasaje necesita ser interpretado cuidadosamente para ser digerido y, por contrario, exasperarlo a través del rompimiento de la escena de lectura que debía ejecutar.

En el mismo sentido de estimulación de ciertas expectativas narrativas³⁶ y su frustración, algo que el emisor declara padecer ya que él es la primera víctima de dichos

³⁵ “Esta simple cavilación –pero el lector tendría que haber estado en mi lugar, bajo ese sol y ese cielo, entre aquellos aromas de árboles y la playa, y con todo el tiempo del mundo a disposición para no hacer nada con él-, esta simple cavilación me produjo un perceptible efecto en los cables –o, para ser más actuales, en la química- del cerebro” (Levrero, 2008, 458).

³⁶ “El poema culmina así un juego mediante el cual el lector se ve frustrado y reconducido. El texto parece imponer sus propias normas frente a las conclusiones lectoras. En este fraude reside paradójicamente el deleite del lector: en no colmar sus expectativas, en ofrecer otra posible solución al problema planteado y esto se hace siguiendo precisamente los pasos que el lector ha ido trazando para mostrar como al final los caminos se separan” (Trabado, 107).

fracasos, funciona, por ejemplo, el evento del hallazgo del “racimo de uvas” desarrollado en “La novela luminosa”. Esta instancia revela la continuidad procedimientos que Levrero desarrolla a nivel intratextual ya que el episodio se impulsa desde un discurso digresivo que declara que solamente en la ramificación argumental y a través de la asociación de ideas, podrá recuperar el sentido del evento en su real magnitud e intensidad:

Para alcanzar ese humilde racimo de uvas, para que estas uvas puedan llegar a comprenderse en su calidad de uvas y algo más, bastante más, debo hacer el esfuerzo de arrastrarme (¡otra vez!), por ese camino difícil, tortuoso, espinoso –y triste– por el que me arrastré en su momento (2008, 488).

De algún modo, el pasaje declara la posibilidad de recuperar una emoción a través de la escritura y condiciona a dicho dificultoso procedimiento la capacidad del lector de penetrar en el sentido vital de la experiencia. A su vez, el emisor es plenamente consciente de las dificultades y molestias que se le generan al lector con las permanentes digresiones que dilatan el natural avance del discurso ya que se transgreden muchas de las pautas de cooperación lingüística (precisión, efectividad, claridad). La noción de esta instancia pragmática es tal, que el emisor la hace explícita escenificando un posible diálogo donde el lector pudiera hacer valer su disconformidad con la transgresión de las normas de comunicación:

Está bien –me dice el lector–; yo comprendo. Pero lo que no comprendo es por qué mierda descarga toda esta basura en su novela, en lugar de hablarlo con su terapeuta [...]

–De acuerdo –respondo–; de acuerdo. Yo también evito cuidadosamente los poemas de las amas de casa y todo lo que en literatura me quieren hacer tragar de lloriqueos y materiales psicoanalíticos. Pero espere un poco, tenga un poco más de paciencia y de confianza. Le prometí un racimo de uvas, y no puede llegar a las auténticas uvas sin atravesar esta piojosa zona canallesca (494).

Más allá de las promesas y las disculpas, la frustración encuentra su apoteosis cuando el lector alcanza las últimas líneas del capítulo y descubre que la historia prometida no ha “podido” ser contada. En el capítulo siguiente, un azorado lector reinicia la lectura encontrando que una serie de nuevos temas han acaparado la realidad del texto. Sin embargo, unas páginas más adelante, se le recuerda al lector la historia prometida y se la mantiene latente aunque, nuevamente, en esta oportunidad tampoco se satisfarán sus expectativas: “*El capítulo tercero que había previsto –y que llegué a*

escribir– versaba sobre G y H y tenía la pretensión de alcanzar un humilde racimo de uvas, cuya historia había prometido [...]” (508).

Recién en la página 519, luego de varias historias de insatisfacción erótica, el evento de las uvas será finalmente narrado:

Miré, pues, un rato por la ventana, hasta que de pronto, para mi gran sorpresa, me pareció distinguir una forma familiar entre las hojas del parral que techaban el jardín, al frente de la casa; miré bien y, en efecto, me inundó una alegría inmensa: allí había un racimo de uvas, milagrosamente olvidado por quienes habían vivido en esa casa durante la temporada, y no descubierto por los chicos del vecindario (519-520).

La tensión y la dilación adquieren un matiz verdaderamente histérico (si se permite el término tomando en cuenta la índole sexual de las digresiones que postergan el momento del hallazgo). Como se dijo anteriormente, esta instancia de interpelación al lector y la conciencia de sus posibles reacciones ante las digresiones e incumplimientos de las promesas en torno a qué se narrará o intentará conseguir mediante la escritura, tiene un precedente ejemplar en *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, en tanto performance de vanguardia que hace de la estructura metaliteraria el sentido único y fundamental del texto:

No hay pero cosa que el frangollo, si no es la fácil perfección de la solemnidad. Éste será un libro de eminente frangollo, es decir de la máxima descortesía en que puede incurrirse con un lector, salvo otra descortesía mayor aún, tan usada: la del libro vacío y perfecto [...]

Ésta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez: ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello? (140).

En el caso de *El discurso vacío*, sin embargo, estos avances y retrocesos, estas promesas y sus incumplimientos, trascienden un mero juego de interpelación ya que la escritura es comprendida como una performance cuyo poder de acto implica el estado anímico del escritor y, como se dijo previamente, se erige en un espejo del presente del ser.

4.6. Intratextualidad autoficcional

El discurso vacío continúa con la línea autoficcional que Levrero había inaugurado en los relatos “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”, del libro *El portero y el otro*. Estos cuentos escritos desde una primera persona ensimismada surgieron durante su exilio bonaerense y constituyen una serie de ejercicios a través de los cuales el sujeto del discurso intenta recuperar una sensibilidad adormecida. Este período es descrito en el *Discurso vacío* como un período de enajenación del yo debido a las serie de conductas de adaptación que éste debe asumir para salir adelante en el exilio. No es casualidad, por tanto, que dicha etapa vital se reflejara en su literatura haciendo de la practica escritural un espacio de recuperación de la identidad puesta en crisis por la pérdida de amistades y rutinas (un elemento sumamente distorsionador en el ánimo de un yo construido desde la obsesión y la manía). La primera versión de *La novela luminosa*³⁷ pertenece a esta época, como así lo atestiguan intertextos que conservan marcas estilísticas y datos referenciales específicos no reelaboradas en el “hipotexto” del “Diario de la beca”: “*En esta revisión que estoy haciendo en el año 2002, advierto que la memoria me engañó cuando escribí eso. Hubo sí un extraordinario hecho de este tipo, con objetos inanimados en 1968*” (2008, 482).

A su vez, la escritura previa de “La novela luminosa” queda establecida en los paratextos que abren *El discurso vacío*, donde se señalan la serie de experiencias luminosas que el autor retomará y reescribirá en su proyecto final financiado por la beca Guggenheim:

He visto a Dios/ cruzar por la mirada de una puta/ hacerme señas con las antenas de una hormiga/ hacerse vino en un racimo de uvas olvidado en la parra/ visitarme en un sueño con el aspecto revulsivo de una babosa gigantesca;/ he visto a Dios en un rayo de sol que oblicuamente animaba la tarde;/ en el buzo violeta de mi amante después de una tormenta;/

³⁷ *La novela luminosa* consta de cuatro partes que desarrollan diversos pactos de lectura: “Prefacio histórico a la novela luminosa” (pp. 13-19), “Prólogo. Diario de la beca” (pp. 21-449), “La novela luminosa” (pp. 453-559) y “Epílogo del diario” (pp. 561-567). Como se deja ver de la extensión de los paratextos, el texto total de *La novela luminosa* es un entretejido de discursos que entrecruza diversas instancias de enunciación, estilos y tiempos diferentes. A su vez, el manuscrito original de “La novela luminosa” data de los años 80’ (conservando las marcas temporales de dicho período) y sufre una serie de reescrituras durante el primer lustro del 2000 (inscriptas también en el texto). La vinculación de esta novela, por tanto, con *El discurso vacío*, se desarrolla desde una ligazón intertextual que permite reconocer pautas estilísticas y temáticas que anteceden, coinciden y continúan los ejercicios desarrollados en *El discurso vacío*.

en la luz roja de un semáforo/ en una abeja que libaba empecinadamente de una florecita/
miserable, mustia y pisoteada, en la plaza Congreso;/ he visto a Dios incluso en una iglesia
(2006, 14).

De esta enumeración de experiencias, la mayoría son desarrolladas en “El diario de la beca”, el prólogo a *La novela luminosa*, aunque son instancias que ya formaban parte del proyecto autoficcional inconcluso del manuscrito original de “La novela luminosa”, donde sí se registraban algunos de los episodios que pueden ser considerados como hiperestésicos a partir del *Manual de parapsicología*:

Del mismo modo que ciertas mariposas macho son atraídas por la hembra en celo desde muchos kilómetros de distancia, o que un perro entrenado para la caza muestra una sensibilidad olfativa extraordinaria, también un artista suele advertir matices (de color, sonido, etc.) completamente indiferentes para otras personas, y un hombre de mar distinguir objetos que nuestra visión normal no alcanza. Estas son formas habituales de hiperestesia (19).

Esta especie de hiper-sensibilidad descrita por el autor es de alguna forma el efecto espectacular del hallazgo al que conducen la serie de digresiones y disquisiciones sobre la “Nada” (los ejercicios caligráficos como máxima expresión de la técnica), desplegándose como si la estructuración narrativa que mantiene la expectativa formase al mismo tiempo parte del proceso genético de la obra. De alguna forma, el efecto que produce es el mismo que tendría si se atestiguase una performance de improvisación en la que tanto actor como el espectador, desconocen los resultados de la experimentación.

En este sentido, existe un vínculo fundamental entre su inquietud por el retorno al pasado mediante la memoria y la propia relectura-reescritura³⁸ intratextual. Su pasado personal, su antiguo “yo auténtico” (anestesiado en el presente), es un punto de retorno a partir del cual el yo de la reescritura puede “alimentarse” y “recomponerse” mediante la recuperación de sus manuscritos y su ampliación, su modificación. La insalvable distancia que separa ambos gestos, la recuperación y la escritura en presente, genera que tanto el texto como el sujeto se vuelven sobre sí mismos en una coincidencia de

³⁸ Para Philippe Gasparini la fragmentación episódica, la “interrupción” metaliteraria y el dialogismo intertextual, son algunos de los factores que distinguen a la autobiografía tradicional de la anti-autobiografía del presente que supone la escritura autoficcional: “En este sentido, a menudo se ha considerado que autoficcional se distingue del autobiógrafo tradicional porque se niega a trazar “la historia de la personalidad”. Al contrario, rompe con la cronología de su existencia utilizando diferentes procedimientos [...] Si Doubrovsky y otros autores contemporáneos renuevan esta práctica, lo hacen confiando al episodio relatado una complejidad temporal inusitada, interrumpiendo la linealidad del relato yendo de delante a atrás, introduciendo metadiscursos y citas, estableciendo un diálogo intertextual con otras obras” (189).

enunciación terapéutica³⁹. Un vehículo de cura psíquica solo posible desde la asunción metaliteraria en torno al hecho de que cada vez que se narra el pasado desde el presente, de alguna forma se lo crea y, por consiguiente, se lo torna ficticio (autoficticio), sin que eso constituya un gesto menos “sincero” en torno a la inquietud autorreflexiva y terapéutica. De esta manera, el poder sanador del texto radica no en su capacidad para referir eventos históricos sino en el potencial creador del lenguaje literario y su capacidad para “modificar” el presente. La autoficción, por tanto, adquiere una relevancia antes performativa que histórica, donde el “acto de habla” tiene consecuencias en el receptor pero, sobre todo, en quien lo enuncia.

Esta capacidad de hilvanar un relato en torno al pasado, cuya relevancia no se ubica en la pretensión de verdad sino en las consecuencias que ese relato tiene en el emisor, constituye la posibilidad terapéutica que Sigmund Freud atribuye a la escritura y que, el mismo padre del psicoanálisis rastrea en aquellas obras literarias autorreflexivas que antecedieron a la acuñación del término “subconsciente”:

Freud reconocía que los poetas habían descubierto el subconsciente antes de que él lo explorase, y está igualmente claro que autores autobiográficos tan dispares como San Agustín y Wordsworth descubrieron el proceso psicoanalítico antes que Freud mismo lo pusiera en práctica. La función psicoanalítica del proceso de la composición autorreflexiva está explicitada en las *Confesiones*, de Agustín, y basta con un breve repaso de su resonancia respecto a la cura verbal de Freud para presentar este nexo, que por cierto ocupará un lugar destacado en nuestro examen de los escritos autorreflexivos, desde Wordsworth hasta Roland Barthes, (Jay 28).

La performance, como escritura del presente, es en Levrero tanto un gesto espectacular (sin que sea viable la distinción entre simulacro y escritura intimista) cuyo sentido primordial es terapéutico.

³⁹ Sobre esta coincidencia en torno a la búsqueda del pasado y sus repercusiones en el presente, dice Paul Jay con respecto a San Agustín: “En las *Confesiones*, pues, la transformación pasada de Agustín se evoca con la intención de que efectúe una nueva transformación análoga en el presente: ‘Agustín’, el sujeto de las *Confesiones*, se vincula así a Agustín, el autor de las *Confesiones*, en un esfuerzo de representación que se propone, mediante el recuerdo de aquél, la transformación de éste” (29).

4.7. Las experiencias luminosas

La dimensión performativa de los ejercicios caligráficos está asociada a búsquedas que intentan fisurar la percepción rutinaria⁴⁰ y permitir el acceso a otro tipo de emociones identitarias en una clave que no solo es terapéutica sino también hiperreales en tanto metafísica perceptible solamente a partir de la denominada sensibilidad hiperestésica. Es decir, la escritura permite recuperar una sensibilidad que deriva en una nueva forma de percepción del mundo que, precisamente, surge muchas veces de la nueva forma de contemplación de las rutinas de la vida diaria y la naturaleza (no en vano el autor ha escrito un manual de parapsicología). Es así que, por ejemplo, la pista ofrecida en el paratexto de *El discurso vacío* en torno a “*he visto a dios cruzar por la mirada de una puta*” (2006, 14) encuentra su desarrollo en “La novela luminosa”: “*Mi instrumento de liberación fue exclusivamente aquella mirada de amor que Dios me hizo llegar a través de los ojos de una mujer*” (2008, 477). De igual modo, el episodio epifánico reseñado por la frase del paratexto “*en la luz roja de un semáforo*” (2006, 14), tiene su explicación también en “La novela luminosa”:

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, blop, 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- (2008, 532).⁴¹

El cuerpo y sus reacciones, los sentidos y la posibilidad de alterarlos, son instancias de percepción que pueden permitir un reencuentro con el yo y que lo modifican, al igual que la contemplación de las rutinas animales puede reportar el hallazgo sobre una verdad oculta y latente en sus explicaciones sobre el ser:

⁴⁰ “Tal vez, la novela luminosa sea esto que me puse a escribir hoy, hace un rato. Tal vez estas carillas son un ejercicio de calentamiento. Tal vez solo estoy tratando de dar vida a la imagen recurrente. No sé. Pero es probable que sí, que escribiendo –como siempre- sin plan, aunque esta vez sepa muy bien lo que quiero decir, las cosas comiencen a salir, a ordenarse. Ya estoy sintiendo el viejo sabor de la aventura literaria, en la garganta. No es una metáfora; es un auténtico sabor, entre amargo y dulzón, algo que asocio vagamente con la adrenalina” (2008, 457).

⁴¹ En otro entrecruce paratextual que despliega la ambigüedad del pacto autoficcional, minando la autoridad del sujeto del discurso, se aclara en el epílogo de “La novela luminosa”: “Especialmente en la calle, cada vez que detenía la marcha ante un semáforo en rojo; a veces tenía que agarrarme de la persona que me acompañaba, y si nadie me acompañaba, de la columna del semáforo. En cierto momento tuve la intuición de que el vértigo era consecuencia del antidepresivo y dejé de tomarlo, y traté de limpiar el organismo tomando mucha agua” (Levrero 2008, 562).

Cuando la hormiga descubrió el cebo, lo estudió bien por todos lados y, al parecer encontrándolo conveniente, hizo lo último que yo hubiera esperado que hiciera: se paró en dos patas, su cuerpo, en precario equilibrio ayudado por movimientos de las patas que ahora eran superiores, empezó a oscilar lentamente, como recorrido por una onda; y al mismo tiempo movía rítmicamente las antenas. Tenía algo de guerrero watusi en una danza ritual.

Pero si la actitud de la hormiga me resultó desconcertante, mucho más fue la respuesta del hormiguero: casi de inmediato comenzaron a surgir, uno tras otro, los individuos en una perfecta formación que marchaba hacia el cebo (2008, 518).

Desde aquí, las escenas de percepción son llevadas al mismo plano que las escenas de escritura de la obra en proceso. Por más que el sujeto declare su incapacidad para reflejar dichos episodios “luminosos”, el gesto escritural queda imbuido de un carácter de acción que afecta al sujeto. A modo de acercar al lector a dichas experiencias de “percepción potenciada” (surgidas primero a nivel sensorial y luego recuperadas a través de la escritura), dentro del discurso se incluyen a su vez reflexiones sobre el modo de recepción requerido –de acuerdo con el *Manual de parapsicología*– para asimilar dichas experiencias: “*El lector puede comprobar por sí mismo que la atención concentrada sobre cualquier objeto, puede hacerlo aparecer con mayor nitidez, incluso más cercano o más grande*” (2010, 19).

En este sentido, en “La novela luminosa” se ofrece una nueva clave que explica y re-significa el motivo temático de las descripciones de las rutinas del perro Pongo en *El discurso vacío*. Lo que en un principio se asumía como una historia carente de interés (las conductas del perro)⁴², adquiere entonces el estatuto no solo de gesto liberador del subconsciente sino que desde allí, desde la sensibilidad ampliada mediante el gesto escritural, se hace posible percibir verdades ocultas a la observación habitual. En los siguientes pasajes, pertenecientes a “La novela luminosa” y a *El discurso vacío* respectivamente, se revela claramente la continuidad intratextual de la preocupación levrieriana en torno a las posibilidades de recuperación de la percepción y la sensibilidad mediante la observación de las formas animales de acceder al mundo:

⁴² “De modo que, valiéndome de la imagen del perro rellenar el discurso vacío, o aparentemente vacío, he podido descubrir que tras ese aparente vacío se ocultaba un contenido doloroso: un dolor que preferí no sentir en el momento de sentirlo, pues estaba seguro de no poder soportarlo, o por lo menos de no tener tiempo para irlo soltando lentamente de un modo tolerable. Porque el 5 de marzo de 1985, a primera hora de la tarde, subí a ese coche que me llevaría ‘definitivamente’ a Bueno Aires [...]” (Levrero 2006, 52).

Y entonces pensé: si el olfato es para el perro como la vista es para los hombres, ese perro está viendo a la perra, y no su rastro. Como cuando yo veo a alguien venir a distancia; de alguna manera, ese alguien ya está aquí; no es futuro, sino presente –al menos, una forma de presente, (2008, 458).

Estoy seguro de que el perro puede interpretar los olores y traducirlos en una comprensión cabal de los hechos que generan esos olores [...] Yo he visto al perro, en estos días, salir al fondo impetuosamente desde el interior de la casa y reconstruir gracias al olfato toda una historia protagonizada por el gato y por mí unos cuantos minutos antes: cómo el gato me había seguido, frotándose contra mis piernas, en un recorrido sobre el piso de baldosas; cómo yo había vuelto sobre mis pasos con el gato al lado, entrado en la casa; cómo había vuelto a salir con unos trozos de carne y cómo el gato masticó parsimoniosamente cerca de la puerta. El perro siguió con total exactitud todos nuestros movimientos en su orden correcto, y yo pude ver en la expresión de su cara que estaba sacando conclusiones (2006, 56-57).

El fracaso de la narración de rutinas del perro Pongo como tema desprovisto de interés con que desarrollar los ejercicios caligráficos –y vaciar así de contenido al discurso– deriva entonces en un hallazgo, en un inesperado éxito: la existencia de una trama oculta y plagada de razones en torno a la libertad y la intimidad. Temas que liberan el subconsciente adormecido del sujeto del discurso y lo llevan a recordar y escribir sobre sus memorias del pasado. La condición terapéutica por tanto no solo radica en una forma de autoconocimiento sino que una vez recuperada la “sensibilidad adormecida”, se vuelve posible relatar las experiencias luminosas, hallazgos que al igual que en la escritura más rutinaria posible, están presentes y pueden ser descubiertas en cualquier situación cotidiana para aquel que pueda “ver” más allá de sus sentidos.

4.8. Intertextualidad levreriana

La serie de textos autoficcionales levrerianos han interpelado directamente a una serie de lectores representados en sus relatos (amigos y familiares) que a su vez han producido una serie de nuevas obras que dialogan y reescriben muchas de sus historias. El ejemplo más emblemático es el de su hijastro Juan Ignacio Fernández, personaje que ostenta la función principal de las “interrupciones” que acontecen en *El discurso vacío*. Su textos, relatos autobiográficos, artículos periodísticos o testimonios reseñando la vida y obra de Levrero adquieren el estatuto de intertexto desde el momento en que episodios desarrollados en la obra levreriana son puestos en perspectiva al ofrecerse una

segunda lectura en torno a ellos. De esta forma, el fenómeno intertextual se expande cuando los procedimientos llevados adelante por Juan Ignacio encuentran a su vez una clara impronta estilístico-temática propia de Levrero: “*Cuando Jorge [Jorge Mario Varlotta Levrero] murió estuve varios meses con el sentimiento, tal vez inevitable, de no haberle dicho todo lo que lo quería. Entonces empecé a tener una serie de sueños en que él me visitaba*” (Fernández 4). Del mismo modo que en Levrero el análisis de los sueños y gestos involuntarios permiten una posibilidad de acceso a sustratos subconscientes, el texto sobre el sueño de Juan Ignacio se cierra con una resolución del conflicto anímico⁴³ que arrastraba tras la muerte de Levrero: “*Y mientras la foto se va elevando, vuelvo a mirarla y ahora el niño soy yo y el que está a mi lado es Jorge. Me desperté gritando ‘Papá’*” (5).

El rizo parece no tener fin ya que, por ejemplo, la novela *El luchador invisible* (2007), de Matías Paparamborda, amigo del hijastro de Levrero y alumno de su taller, reproduce la serie de estrategias de escritura terapéutica levrierianas y desarrolla un texto movido por el impulso de asimilar las consecuencias anímicas del reciente fallecimiento de su propio padre. En dicho proceso, Levrero y Juan forman parte del texto:

Acabo de despertar llorando de un sueño. En ese progresivo despertar, que duró minutos, pude invocar no solo el recuerdo del sueño –y la explicación de porque lloraban mis ojos de ese modo–, sino también una sucinta comprensión de su posible simbolismo.

En él estaba con mis amigos Juan, Martín y Pablo; Martín, Pablo y yo le estábamos haciendo una entrevista a Juan sobre su padre muerto [...] El padre de Juan era escritor [...] Nos disponíamos a seguir con la entrevista con las nuevas premisas [hablar de la relación sentimental entre Levrero y Juan] pero Juan seguía insistiendo en que era complicado hablar en esos términos, y ahí fue que me empecé a angustiar. Pensé *¿Por qué no querés decir que él es tu padre?* (Paparamborda 39-40).

Mediante estos intertextos, la serie de temáticas en torno a la ansiedad que a Levrero le producía la muerte de sus padres, como factor que le imponía la conciencia

⁴³ En “El diario de la beca”, por ejemplo, Levrero también narra un sueño en el que la ansiedad por su relación con Juan Ignacio comienza a revelarse a través de diversos símbolos oníricos que una vez, harán presente a sus padres como imágenes que le recuerdan su propio envejecimiento: “Largo, largo sueño, en lo que yo llamo ‘tiempo real’, construido en base a detalles minuciosos; siempre me olvido de esos argumentos como me olvido de las cosas cotidianas, como si no valiera la pena archivar en la memoria. En cierto momento yo tenía un diálogo con un joven que podía ser Juan Ignacio, y se trataba de emprender una acción [...] Después estaba en la calle, siempre con el joven cerca, y había cantidad de gente que se preparaba para un viaje en unos automóviles. Entre esa gente estaban mis padres [...]” (2008, 61).

existencial y la inevitabilidad de la muerte, son desarrollados y completan de alguna forma sus textos ya que narran las circunstancias estrechamente vinculadas a su historia vital y despliegan las serie de repercusiones que genera su propia muerte (ahora desde su rol de padre) en el ánimo de su hijastro Juan Ignacio. Asimismo, el texto de Paparamborda, erigido desde la circunstancia análoga de la pérdida de la figura paterna, analiza el caso de Levrero y el de su hijastro ofreciendo un nuevo punto de vista sobre el evento pero también extendiendo la dinámica intertextual de la escritura terapéutica: una auténtica tendencia escritural signada por la conciencia de la existencia a través de la literatura.

Como otro ejemplo de intertextualidad que surge de una “recepción productiva”, podemos señalar la serie de colecciones y obras nacidas del taller literario de Levrero⁴⁴ y que lo tienen como señera figura tutorial de contratapa o bien actualizan permanentemente sus obras no sólo desde el desarrollo de sus procedimientos sino también integrándolo como personaje, expandiendo su propio gesto de vivificación a través de la autoficción. Desde *Pendejos* (2007), de Patricia Turnes, a obras como *Limonada* (2002), de Sofi Richero, *Prontos, listos ya* (2006), de Inés Bortagaray, “El cuento vaciado” (2008), de Ramiro Sanchiz o *Una línea más o menos recta* (2001), de Pablo Casacuberta, solo por nombrar algunos, el criterio performativo de la literatura autoficcional va más allá de esquemas tradicionales de influencia o incluso imitación epigonal, ya que al igual que sucede con las escuelas de pintura o como ocurre en las artes contemporáneas, las técnicas escriturales de introspección difundidas por Levrero adquieren estatuto de experiencia a través de la cual se accede a un conocimiento íntimo, en este caso, vinculado a él como personaje. En este sentido, no solo de escritura terapéutica sino en una comprensión amplia de la idea de hacer cosas con el discurso que repercuten en un mismo y en los demás, varios escritores comparten sino el tono, cuando menos este ejercicio performativo que inaugura *El discurso vacío*.

⁴⁴ Es bastante representativa la línea de lectura que reclaman los libros de la colección de alumnos de Levrero. Tampoco es menor la escena de recepción en la que se ubica a Levrero, volcado en todos sus sentidos a la asimilación del texto. Un gesto que pretenderá del lector de sus obras, como se verá a lo largo de este estudio: “*Narrares* es una colección de autores en su gran mayoría inéditos, que comparten una misma forma de ver y sentir. Son escritores inmersos en la búsqueda permanente de la ‘voz interior’, del estilo propio; búsqueda que inician en el taller de Mario Levrero, que sentado a sus mesa de trabajo, son los ojos cerrados y las palmas apoyadas sobre la mesa, se dispone a escuchar cada palabra, cada frase cada una de estas historias” (Suárez 2006, contratapa).

El caso de Sofi Richero y su libro *Limonada*⁴⁵ es un ejemplo elocuente sobre la característica de diálogo vivo que ostentan los textos performativos y cómo la literatura se inviste del estatuto de declaración. A tal punto la escritura logra el efecto de un espejo del sujeto que la produce y a tal punto se lleva el despliegue de identificación entre la figura autorial y el yo enunciador, que los paratextos asumen parámetros dialógicos con las lecturas e interpretaciones que la crítica formuló de la primera edición del libro. En respuesta a dicha “recepción crítica”⁴⁶, el epílogo a la segunda edición, “Acá tenés tu prosa viril”, da cuenta de las críticas a la supuesta impostación femenina de las escrituras del yo a través de un texto que se erige como un inventario que enumera los clichés de la literatura “viril”. Permitiéndose, incluso, la burla humorística y el sarcasmo como clave de identidad (la virulencia “inteligente” como masculinidad parodiada) defendida a partir del recurso ancestral de imitar la voz del otro para negarlo. Una nueva declaración de identificación con lo que se enuncia, en este caso, en diálogo directo con formas de su recepción abriendo el abanico performativo de la escritura como identidad reafirmada visceralmente:

[...] la prosa descriptiva, la de los huevos de los toros, la prosa que describe al mundo inagotable de *ahí afuera*, todo ese ahí afuera tan interesante que no está *aquí* sino ahí afuera, la prosa en tercera persona valiosa, valiosa y con personajes, con trama urdida de datos, y personajes con ideas griegas, la prosa de la información a toda máquina, a toda máquina y en tercera persona

⁴⁵ “Por otra parte, podría decirse entonces que el valor de registro referencial de este tipo de texto autoficcional se sabe limitado al momento mismo de su enunciación. Mediante el recurso experimental de acumulación por un asíndeton continuo de principio a fin del texto, la realidad de los recuerdos y el pasado se ceñirán al presente sincrónico del pensamiento y de la escritura como si la voz del discurso se lanzase a un autoanálisis sobre las sugerencias y efectos que le producen los ‘talismanes’ que ha ofrecido al lector. Por último, el discurrir discursivo se bifurcará en disquisiciones sobre el sentido del propio texto e incluso se desdecirá creando un efecto de “tiempo real” singulativo que hilará los signos creados con nuevos signos que los expandan y enriquezcan en una cadena metadiscursiva. Por tanto, lo que se documenta en el texto no es el pasado como crónica histórica sino las formas de su reminiscencia en el presente. Lo que se “documenta” es una efímera declaración del yo existente en tanto enunciador de discurso y que no podrá ser rastreado más allá del momento de ese enunciado. Aquí su cercanía con la idea de desempeño discursivo o performance en tanto “hacer” al hablar. Y dos fuerzas surgen en este gesto: una expansiva, que sólo podrá ser interpretada en la amplitud de sus significados e importancia desde el pacto confidente del lector; una constrictiva, que concede a la palabra un valor terapéutico y que se irradia hacia el interior mismo de los temores y el dolor del sujeto que la enuncia”(Núñez 310-311).

⁴⁶ Como fue mencionado anteriormente, la intertextualidad funciona en base a criterios de recepción que hacen surgir el diálogo entre las obras. El caso de la segunda edición de *Limonada* integra una respuesta a los textos periodísticos que formularon una severa “recepción crítica”, siguiendo el término acuñado por Moog-Grünwald (1984). De esta forma se cierra el círculo dialógico de acciones y reacciones, enunciados y respuestas, que tanto en *Limonada* como en la obra de Levrero, dan constancia del carácter performativo de la literatura autoficcional.

rigurosa, la prosa de la estructura informada y valiente de los narradores que despellejan al caballo mientras hacen el trote bandido de las medias sucias (2007, 75).

Toda una defensa de la primera persona del discurso como estrategia de enunciación y de la intimidad como tema: una respuesta en absoluto sentido pragmático. Estos ejemplos dialógicos vienen a dar simplemente una muestra de aquellas instancias de comunicación pragmáticas que despliegan los textos performativos levrerianos y cómo su sentido de terapia personal no sólo repercute en el sujeto enunciador sino que a su vez, tiene una clara función perlocutiva cuyos receptores se han encargado de manifestar en su resultado.

5. CONCLUSIONES

El discurso vacío de Mario Levrero es factible de ser considerado dentro la categoría de los denominados textos autoficcionales. La ambigüedad de los eventos narrados, la combinación de las experiencias biográficas constatables y del universo íntimo de la personalidad, construyen desde los paratextos y el propio discurso una serie de espectacularizaciones de la vida privada que quedan inmersas en la irresoluble ambivalencia de “lo real” y “el simulacro”, complicando la decodificación por parte del lector y manteniéndolo permanentemente en la incertidumbre en torno a las declaraciones y las ficcionalizaciones que realiza el texto.

Asimismo, la literatura como tema de la propia creación y la comprensión de la escritura como un acto que tiene repercusiones tanto en los receptores como en el emisor hacen de *El discurso vacío* un texto elaborado desde su potencial performativo. A partir de su realidad de terapia psíquica del emisor, su estatuto dual de comunicación con los lectores implícitos del diario y los lectores finales de la obra como novela, el texto se construye desde un presente cuya mayor relevancia radica en su capacidad de erigirse como acto que registra la existencia (e interviene en ella) antes que en un potencial de recuperación de los eventos autobiográficos. Del mismo modo, el procedimiento digresivo en el cual se gesta la escritura se hace autoconsciente de las repercusiones en el lector y canaliza la frustración de sus expectativas narrativas de modo tal que puede ser reconstruido el “tortuoso” proceso de recuperación de la personalidad y la sensibilidad. Una vez que se ha alcanzado el punto climático en el que la sensibilidad se torna expansiva y abarcadora de una serie de fenómenos ocultos, el texto emprende la narración de las experiencias luminosas (que de otra forma serían incomprensibles para el lector). Pausas, reiteraciones, refutaciones y ampliaciones, funcionan entonces como una especie de escritura “zen” en la que solo luego de una ardua introspección, surge el hallazgo.

Por último, la realidad performativa del texto establece una serie de instancias dialógicas intratextuales mediante las cuales se recuperan textos del pasado y se los amplía. La serie de temas que obsesionan al autor, la recuperación de una sensibilidad perdida, la cura a través de la escritura, la contemplación de la realidad cotidiana para

acceder a revelaciones sobre la propia identidad, recorrerán una serie de textos que exigen del lector una lectura orgánica que reconozca la relevancia de los intertextos.

Como otra característica de la performatividad de *El discurso vacío* (o de su condición de texto vivo que “actúa” en el mundo) puede reseñarse la serie de textos a los que da origen y que ya por retratar algunos de los eventos descritos en su parsimonioso registro de los días, ya por asumir los mismos procedimientos autorreflexivos que despliega en sus lentas páginas, expanden la obra desde una relación de intertextualidad. Es decir, esta serie de textos, en clara relación dialógica, terminan de cerrar la dinámica de performatividad al constituir una forma de respuesta explícita a las acciones desarrolladas en el texto. De alguna forma, en este dialogismo que el texto conquista, puede entreverse la concreción de una voluntad de comunicación que angustia al escritor.

Por último, su condición de espejo del ser en el presente, hacen de *El discurso vacío* un “ejercicio experimental que presenta al sujeto brillando como una luz intermitente impulsada en un dínamo escritural, un hombre de arena difuminándose por un viento que nace de sí” (Núñez 306). De alguna forma, mediante la negación de los procedimientos de la autobiografía y a partir de la asunción de las dinámicas autoficcionales, la obra potencia su capacidad de constituirse en acto y reflejar la efímera existencia del sujeto a través de la literatura.

6. BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

Obras de Mario Levrero

LEVRERO, Mario: *La ciudad*. Montevideo, Tierra Nueva, 1970.

_____ : *París*, Buenos Aires, El Cid editor, 1979.

_____ : *El lugar*, Buenos Aires, Revista el Péndulo, núm. 6, 1982.

_____ : *Manual de parapsicología* [1980], Montevideo, Irrupciones, 2010.

_____ : *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, 1992.

_____ : *El discurso vacío* [1996], Buenos Aires, Interzona, 2006.

_____ : *La novela luminosa* [2005], Montevideo, Mondadori, 2008.

SECUNDARIA

Crítica sobre Mario Levrero

FUENTES, Pablo: “Levrero: el relato asimétrico” [*Sinergia*, núm. 11, Buenos Aires, otoño de 1986, pp. 49-55], tomado de *Espacios Libres*, Puntosur editores, Buenos Aires, 1987, p. 157, de su versión en http://www.esnips.com/doc/0dd33259-d00e-4658-8cf1-76c7106ffd84/Levrero,-Mario_Espacios-Libres, [20/3/2012].

GANDOLFO, Elvio: “El último libro de Mario Levrero. Descripción de un combate”, en http://www.google.es/search?hl=es&source=hp&q=gandolfo+levrero+bazar&gbv=2&oq=gandolfo+levrero+bazar&gs_l=hp.3...1236.5644.0.5894.22.21.0.0.0.268.2641.0j13j3.16.0...0.0...1c.TctKdValmJI, (Consulta realizada el 18/08/12).

OLIVERA, Jorge: “Una metafísica de la escritura”, en *Hermes Criollo*, núm. 10, Montevideo, 2006, pp. 137-148.

RAMA, Ángel: *Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.

SILVA OLAZÁBAL, Pablo: *Conversaciones con Mario Levrero* [posfacio de Ignacio Echeverría: “Levrero y los pájaros”]. Montevideo, Trilce, 2008.

VERANI, Hugo: “Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad” [Publicado por primera vez en Rosa Corral (editora) colaboración de Hugo Verani y Ana María Zubieta. “Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México”. Colegio de México, México, 2000, pp. 195-205], citado de *Hermes Criollo*, núm. 10, Montevideo, 2006, pp. 125-132.

GENERAL

Textos teóricos y otras obras citadas

ACHUGAR, Hugo & John Beverly (comp.): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima – Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992.

ALBERCA, Manuel: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

_____ : “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”, en *Cuadernos de Cilha*, núm. 7/8, 2005-2006, tomado de <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf> (Consulta realizada el 20/3/2012).

_____ : “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2004*, Madrid, Visor, 2004, pp. 235-255.

_____ : “En las fronteras de la autobiografía”, en *II Seminario: Escritura de literatura autobiográfica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pp. 53-75.

AÍNSA, Fernando: *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Trilce, Montevideo, 2002.

AIRA, César: *Cómo me hice monja. La prueba. El llanto*, Barcelona, Mondadori, 1998.

- AUSTIN, J. L.: *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* [1º ed. *How to Do Things with Words*, 1962, de las conferencias dictadas en 1955], Barcelona, Paidós, 1982. Conferencias completas reunidas en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf>. (Consulta realizada el 20/3/2012).
- BARTHES, Roland: “La muerte del autor” [1968], en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires-México, Paidós, 2009, pp. 75-84.
- BAUDRILLARD, Jean: *La ilusión vital* [2002], Madrid, Siglo XXI, 2010.
- BECERRA, Eduardo: “Introducción”, en Salvador Elizondo: *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Cátedra, 2000, pp. 9-80.
- BELLATIN, Mario: *Lecciones para una liebre muerta*, Madrid, Anagrama, 2005.
- DOLEŽEL, Lubomir: “Mimesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 69-94.
- _____: “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en Antonio Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 95-122.
- DOUBROVSKY, Serge: *Fils* [1977], París, Gallimard-Folio, 2001.
- EAKIN, Paul J.: *En contacto con el mundo* [1992], Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- ELIZONDO, Salvador: *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- FERNÁNDEZ, Juan Ignacio: “Papá”, *El País cultural*, nº 875, 11 de agosto de 2006, pp. 4-5.
- FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*, Madrid, Cátedra, 1995.
- FOUCAULT, Michel: *Arqueología del saber* [1969], Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002.
- GASPARINI, Philippe: “La autonarración”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas* (Ana Casas Comp.), Madrid, Arco Libros, 2012, pp. 177-209.
- GENETTE, Gerard: *Paratexts. Thersholds of interpretation* [1987]. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

_____ : “Discurso del relato” en *Figuras III* [1972], Barcelona, Lumen, 1989, pp. 75-327.

_____ : *Metalepsis* [2004], Barcelona, Reverso Ediciones, 2006.

GIL ALBARELLOS, Susana: *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel: *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peter Lang, 2009.

Gracia, Jordi: “La voz literaria y la materia del dietarista” en *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2004*, Madrid, Visor, 2004, pp. 223-233.

GUTIERREZ ORDOÑEZ, Salvador: *Comentarios pragmáticos de textos literarios*, Madrid, Arco Libros, 2000.

HEIDEGGER, Martin: *Prolegómenos para una historia del concepto del tiempo* [1925] Madrid, Alianza Editorial, 2006.

JAY, Paul: *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)* [1984], Madrid, Megazul, 1993.

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

LEJEUNE, Philippe: “El pacto autobiográfico (bis)” en *El pacto autobiográfico y otros estudios* [1986], Madrid, Magazul-Endymion, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* [1983], Barcelona, Anagrama, 1986.

MANRIQUE, Jorge: *Coplas por la muerte de su padre* [1477], Madrid, Austral, 1999.

MARÍAS, Javier: *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

MARTÍNEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

MONTOYA, Pablo: “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”, texto leído en la apertura del coloquio «La sátira en América Latina», organizado por la

Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, citado de http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=39&catid=13 (Consulta realizada 18/08/12).

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

NÚÑEZ, Matías: “Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero”, en *Escrituras del “yo”*, Revista de la Biblioteca Nacional, n° 4/5, 2011, pp. 301-314.

PAPARAMBORDA, Matías: *El luchador invisible*, Montevideo, HUM, 2007.

PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego*, Barcelona, Mondadori, 2002.

POZUELO YVANCOS, José María: *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando: “Introducción” de *Museo de la novela de la Eterna* (Macedonio Fernández), Madrid, Cátedra, 1995, pp. 11-129.

RICHERO, Sofi: *Limonada* [2004], Montevideo, Cal y Canto, 2008.

SANTA TERESA DE JESÚS: *Las moradas*, (sin datos de cuidado), Ediciones...de la luna, 2001.

SCARANO, Laura: *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

SUÁREZ, Mónica: *La semana de los muertos*, Montevideo, Narrares, 2006.

TODOROV, Tzvetan: *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998.

TRABADO CABADO, José Manuel: *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Ediciones de la Universidad de León, 2002.

VAN DIJK, Teun A.: *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1995.

WHITE, Hayden: *Metahistory*, Maryland, The John Hopkins University Press, 1973.

ZANETTI, Susana: *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj y Frederic Jameson: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 2003.