

EL ADENTRO DEL AFUERA: UNA APROXIMACIÓN AL ÚLTIMO LEVRERO**The inside of the outside: an approach to the last Levrero**

Autor: Irene Ariadna Lulo^[1]

Filiación: Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina.

E-mail: luloirene@gmail.com

RESUMEN

¿Es posible leer los diarios de Levrero como exponentes de una modalidad de escritura del yo que hoy se encuentra en boga? Nos referimos a aquella que se enmarca en la constitución de un “espacio biográfico” (Arfuch) y de una construcción de “la intimidad como espectáculo” (Sibilia). Este trabajo indaga en esa dirección y sostiene la hipótesis de que los textos más autobiográficos de Levrero se desenvuelven en la transición entre un tipo de subjetividad dominante hasta fines del siglo pasado y aquella nueva que surge en la escena contemporánea. A caballo entre una realidad y la otra, entre el *homo psychologicus* y el *homo technologicus*, la obra final del escritor uruguayo resulta indicadora de un cambio que atañe no sólo al paradigma de la subjetividad, sino también al campo de la literatura.

Palabras clave: Levrero – subjetividad – diario – autobiografía – escritura

ABSTRACT

Is it possible to read Levrero's diaries as exponents of a form of writing about the self now in vogue? We mean the one which is part of the constitution of a “biographical space” (Arfuch), and which also builds the “intimacy as a spectacle” (Sibilia). This paper explores in that direction, and supports the hypothesis that the most autobiographical texts by Levrero develop in the transition from a dominant type of subjectivity in the last century to a new one, which emerges in the contemporary scene. Halfway between both realities, between the *homo psychologicus* and the *homo technologicus*, the last works by the Uruguayan writer is an indicator of a change that concerns not only the paradigm of subjectivity, but also the field of literature.

Keywords: Levrero – subjectivity – diary – autobiography – writing

Pensé: “Esto es nada menos que la Vida”, sintiendo que la abstinencia de computadora estaba comenzando a desrobotizarme. Y pensé: “La Vida siempre es peligrosa”.
La novela luminosa

Mi primer acercamiento a Levrero ocurrió durante un verano en la playa. En el departamento de mis abuelos en Valeria del Mar, entre una colección de revistas *El Péndulo*, descubrí *El lugar*. Yo tenía 17 años y quedé maravillada. ¿Qué era eso? Sentía que me transportaba a un mundo desconocido y fascinante, como sucede muchas veces con las primeras lecturas de la adolescencia. Tiempo después, durante unas vacaciones en Uruguay, conseguí la *Trilogía involuntaria* completa. Ya de regreso, una amiga me regaló *Dejen todo en mis manos*. A partir de ese momento, me consideré una fan. Pero fue recién con *La novela luminosa*, aquel libro póstumo que me abrió las puertas al cenáculo del escritor, que pensé “a Levrero lo quiero”. Luego vendrían *El discurso vacío* y tantos más.

¿A qué viene este *excursus* al comienzo de un texto académico? En primer lugar, debido a que este artículo analiza algunos aspectos de la subjetividad en los diarios de Levrero, no me parece desatinado empezar en primera persona, aunque sea para congraciarme con dicha lectura. En segundo lugar, y esto es lo más importante, porque no dejo de pensar que en este desmenuzamiento de los textos estoy cometiendo cierta clase de sacrilegio. Me gustaría decirle a Levrero que no me identifico con esos críticos que “leen defendiéndose”, como dijera en alguna entrevista. Querría decirle que ni loca cambiaría el placer de leer sus libros –de entregarme a la hipnosis– por aquel otro de analizarlos. Tal vez sea un deseo ingenuo y romántico, pero sabrá comprender el lector que con Levrero, los pases mágicos están a la orden del día.

Es necesario, antes de pasar a los libros, comentar algunas cuestiones teóricas que delinean el análisis que me propongo. Un texto clave para abordar la cuestión de la subjetividad y su vínculo con la escritura actual, desde una perspectiva sociológica, es *La intimidad como espectáculo*, de Paula Sibilia. En este ensayo, la autora indaga sobre la exhibición de la intimidad en Internet a comienzos del siglo XXI. Habla allí de un fenómeno de “megalomanía” y de “excentricidad”; de una “explosión de creatividad” que cede al mismo tiempo a “la instrumentalización de esas fuerzas vitales, que son ávidamente capitalizadas al servicio de un mercado que todo lo devora y lo convierte en basura” (Sibilia 14). Algo muy similar a lo que expresa Suely Rolnik en sus ensayos “Toxicômanos de identidade” y “A vida na berlinda”; una autora que, por otra parte, es citada en varias ocasiones por Sibilia. En el segundo de estos textos, la brasileña reconoce que en nuestra época actual se vive en un estado de tensión continua, al borde de la desesperación, lo cual fomenta, a su vez, la fuerza de invención. Esta constituye no sólo la base de la que se alimenta el capital para expandirse, sino también su más rentable inversión. “O artístico – explica Rolnik– não só tornou-se o vendável, mas também e principalmente aquilo que ajuda a vender ou a se vender” (*A vida* 115).

En este contexto de “la intimidad como espectáculo”, como la llama Sibilia, se renuevan ciertas formas aparentemente anacrónicas de expresión y de comunicación tradicionales, como los intercambios epistolares o los diarios, que expuestos en las vitrinas globales de la red, resultan más éxtimos^[iii] que íntimos. En este nuevo entorno se transforman además “las formas de ser y estar en el mundo”; la subjetividad se vuelve epidérmica, alojándose en la superficie de las cosas. Hoy más que nunca, hay que *aparecer* para *ser* (otra vuelta de tuerca a la tesis de Debord en *La sociedad del espectáculo*, en donde se hablaba de una degradación primera del ser en tener, y luego del tener en parecer). En su análisis, Sibilia aborda un terreno intermedio entre la dimensión singular y la universal de la

subjetividad. Este enfoque busca detectar elementos comunes a algunos sujetos, pero no necesariamente inherentes a todos los seres humanos. Así lo explica la autora:

Esta perspectiva contempla aquellos elementos de la subjetividad que son claramente culturales, frutos de ciertas presiones y fuerzas históricas en las cuales intervienen vectores políticos, económicos y sociales que impulsan el surgimiento de ciertas formas de ser y de estar en el mundo (Sibilia 21).

Siguiendo con este razonamiento, lo que se percibe actualmente es un pasaje de aquella subjetividad interiorizada, propia de las “sociedades disciplinarias” de más de un siglo atrás (Foucault), que conservaban rígidas separaciones entre el ámbito público y la esfera privada, hacia nuevas formas de autoconstrucción, más afines a “una sociedad de control” (Deleuze), donde aquellos binomios de privado/público, interior/exterior, ficción/realidad parecen desdibujarse cada vez más. “Se habla también –en palabras de Sibilia– de personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas” (28). Rolnik las llama “identidades prêt-à-porter”, en relación a las cuales somos simultáneamente productores, espectadores, consumidores. El peligro, para esta última autora, reside en que estas nuevas identidades “são uma espécie de droga pesada que desconecta a subjetividade do processo vital e anestesia a tensão, criando uma dependência brutal –verdadeira toxicomania muito difícil de ser combatida, talvez a mais difícil de todas” (Rolnik, *A vida* 112-113). La manera de resistir a esas “identidades globalizadas flexíveis” consiste en mantener como norte el proceso de diferenciación; abandonar las representaciones de sí dadas a priori y dar lugar al desarrollo de la singularidad, de la creación individual. Lo mismo leemos en *Micropolítica: Cartografías del deseo*, el libro que recoge la experiencia del viaje por Brasil que emprendieron Guattari y Rolnik en los años ‘80. Allí, los autores fomentan los “procesos de singularización”, los cuales permiten construir modos alternativos de sensibilidad y de relación con el otro:

una singularización existencial que coincida con un deseo, con un gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros (Guattari y Rolnik 25).

Desde otro punto de vista^[iii], Leonor Arfuch estudia también “los dilemas de la subjetividad contemporánea”; en particular, aquellos que atañen a la constitución de un espacio biográfico. La autora encuentra, en una producción de relatos que abarca aproximadamente los últimos veinte años, una subjetividad que

[viene] en general ‘atestiguada’ por la asunción del ‘yo’, por la insistencia en las ‘vidas reales’, por la autenticidad de las historias en la voz de sus protagonistas, ya sea en el directo de las cámaras o en la inscripción de la palabra gráfica, por la veracidad que el testimonio [impone] al terreno resbaladizo de la ficción (Arfuch 21).

Esta “compulsión de realidad” se plasma en el nombre propio, en el rostro, el cuerpo, la vivencia, la anécdota ofrecida a la pregunta, las retóricas de la intimidad. Lo biográfico se interpreta así “como un espacio *intermedio*, a veces como mediación entre público y privado; a veces, como indecidibilidad” (Arfuch 27). La hipótesis de lectura que maneja Arfuch versa sobre la impronta de la *falta* que se observa en la dinámica funcional de lo biográfico –una lectura a caballo entre Bajtin y Lacan–, “ese vacío constitutivo del sujeto

que convoca la necesidad de identificación, y que encuentra . . . en el *valor biográfico*, en tanto orden narrativo y puesta en sentido de la (propia) vida, un anclaje siempre renovado” (Arfuch 28). El avance incontenible de la mediatización actual ofrece un escenario en el que se complejiza la trama de intersubjetividades y donde se sobreimprime lo privado en lo público. Este fenómeno puede ser visto como parte de una reconfiguración de la subjetividad contemporánea y obliga a preguntarnos si el orden que impone el valor biográfico a la propia vida –“la del narrador, la del lector”– no es una respuesta a la vivencia de por sí fragmentaria y caótica de la identidad. En este punto, la autora toma distancia del famoso “pacto autobiográfico” propuesto por Lejeune, para afirmar, por el contrario, que existe una incoincidencia esencial entre autor y narrador, así como entre narrador y personaje, aun cuando el nombre propio presente un efecto de “mismidad”. Esta no coincidencia se centra en el aspecto dialógico del lenguaje, por el cual “no hay identidad posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía, porque no existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la ‘totalidad artística’” (Arfuch 47). A su vez, más allá de la coincidencia “empírica” otorgada por el nombre propio, el narrador siempre será *otro* respecto de aquel que ha protagonizado los hechos narrados. A los efectos del análisis que aquí planteo, no interesa sumergirnos en un debate sobre el concepto de identidad narrativa^[v], pero sí es útil pensar dos cosas: por un lado, la idea de *la necesidad de un orden* impuesto por el relato de la propia vida; por otro lado, lo difícil que resulta desentrañar *la ascensión del yo y las múltiples identidades que esconde* (Sibilia diría, en un gesto foucaultiano: las múltiples “función sujeto”), sobre todo en los llamados relatos autobiográficos. La propuesta metodológica, en este caso, consiste en trabajar con este ‘yo’ que se dice en la escritura de Levrero, sin ánimo de identificarlo sencillamente con la persona de carne y hueso, pero tampoco de reducirlo a un efecto de discurso. Indistintamente, hablaremos de Mario Levrero para referirnos a esta identidad múltiple, que está adentro y afuera del texto.

Y hablando de Levrero, es hora de convocarlo. Nos preguntamos, en esas obras que intentan “tocar lo que llaman realidad” (Levrero, *El discurso* 119), cuáles son los signos –si los hubiera– que remiten a este cambio en la subjetividad y su relación con la literatura. A primera vista, es un escritor que no cuadra muy bien en los corpus analizados por los autores antes remitidos. No se construye a sí mismo como una obra de arte vendible, ni aprovecha las ventajas de la tecnología de la comunicación y del espectáculo para difundirse. Odia a las estrellas mediáticas y la levedad del ser, en general. Sin embargo, tampoco es un *enfant terrible* de la escena literaria. Es más bien un *outsider*: sus obras coquetean con la ciencia-ficción, el policial, las historietas. Pero algo ocurre, en determinado momento. Su literatura cambia por completo^[v], hasta convertirse en una gran encerrona. Las reflexiones que acompañan este proceso son el centro del asunto, porque dan cuenta de un fenómeno que lo sobrepasa y que, aun así, no deja de esclarecerse bajo su pluma.

Los textos en cuestión abarcan un lapso de 16 años de escritura, aproximadamente, y tienen como puntapié inicial el propósito de exorcizar el temor a la muerte^[vi], debido a una operación de vesícula a la que se sometió el escritor en 1984. Allí se inició, entonces, el germen de la novela luminosa, denominada de esta forma debido a que buscaba rescatar algunos pasajes significativos de su vida, aquellos que dieron nacimiento y renovación a su vida espiritual. Como tal, la novela nunca fue concluida, pero dio nacimiento, en contrapartida, a *Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa* (que el título

no engañe), libros que adoptan, inequívocamente –salvo en algunos fragmentos, como los capítulos de la original novela luminosa– la forma de diarios íntimos... ¿o éxtimos^[viii]?

En varias oportunidades, Levrero sostuvo que escribía a partir de *vivencias*. Es interesante que este concepto es rastreado por Arfuch como una de las incorporaciones inherentes a la literatura biográfica desarrollada durante el siglo XIX. Este género, precursor del actual espacio biográfico, se inscribe en el marco de la construcción narrativa de lo privado como esfera de la intimidad, propia del mundo burgués. Es en este ámbito donde surge la noción de vivencia, “pensada como unidad de una totalidad de sentido donde interviene una dimensión intencional, [como] algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida” (Arfuch 35). Esta dimensión vivencial –y la consecuente experiencia que pudiera de ella surgir–, característica de una subjetividad que hoy día se encuentra en crisis, es uno de los elementos situados en el origen del sentimiento de pérdida y desasosiego que experimenta el sujeto en estas obras.

Levrero decía que aun cuando miraba hacia afuera, necesitaba elaborar las percepciones con su visión personal de las cosas. Las imágenes provenían siempre de su mundo interior. “Parece que tengo que hacer del afuera un adentro, para poder expresarlo” (Matus 159), comentaba en una entrevista concedida a Álvaro Matus en 2002, durante el período de escritura de *La novela luminosa*. Diez años antes, le había festejado la ocurrencia a Pablo Rocca, quien afirmaba que su literatura era de un “realismo introspectivo”. Sin embargo, en el marco de esa misma entrevista, Levrero notaba ya que *Diario de una canalla* representaba “un movimiento que va de la introversión a la extroversión”. Y seguía con estas palabras:

Yo creo haberme dedicado primero a la exploración de las capas más profundas del mundo interior a que pude acceder, y luego fui acercándome progresivamente a la superficie de contacto entre ambos mundos, y actualmente estoy explorando las zonas más inmediatas de ese mundo exterior (Rocca 108- 109).

Es ese mundo exterior el que lo va a atrapar de modo definitivo y, quién lo hubiera dicho, es también la pantalla de la computadora su prisión capital, a pesar de que la relación que mantiene con ella dista mucho de los usos y abusos que describe Sibilia en la era actual. Como conjuro contra la dificultad de reconexión con el ser íntimo, Levrero escribe en estas obras sus minucias diarias. Planifica, ordena, intenta disciplinar los hábitos y encauzar la voluntad. La narración de la vida cotidiana ofrece un marco de contención –el *valor biográfico* de Arfuch– necesario para la psiquis enferma. Cuando Alan Pauls pasa revista de los distintos motivos por los cuales se escribe un diario íntimo, sostiene que el gran tema que identifica a casi todos los diarios del siglo XX es la enfermedad, “la enfermedad como afección del organismo del mundo” (10). Por este motivo, le resulta exagerada la imputación de solipsismo y evasión que se le atribuye a esta práctica de escritura. Afirma Pauls en este sentido:

En tanto se define por la marca que la catástrofe imprime al género no hay diario íntimo que sea sólo una expresión individual, y por más privada que parezca, la esfera de su enunciación siempre permite articular voces, formas y experiencias ajenas (11- 12).

También en la elección del género se comprende la búsqueda de Levrero por ese mundo interior negado. Los diarios están envueltos por “el aura morbosa de la revelación”, dice Pauls, esconden el lema de “conócete a ti mismo” y esto los vuelve capaces de transmitir

alguna clase de verdad inédita. El precio que pagan por esto es realmente alto: “Para que el diario diga la verdad, pues, es preciso expulsarlo de la literatura” (Pauls 7). En parte, esto se debe a que están condenados a ser piezas menores, satélites que acompañan las grandes obras: los volúmenes de cartas, los relatos de viajes, las entrevistas, etc. Sin embargo, el caso que nos convoca es bastante más complejo, porque el diario, en estos textos, y más allá de su causa de origen, es la escenografía montada para la construcción genérica de una novela. Es por eso que resulta más adecuado hablar de un régimen de “realidadficción” (Ludmer) que de un campo literario con márgenes definidos, con inclusión o exclusión.

Leemos en estas obras, entonces, una búsqueda de autenticidad por sobre todas las cosas, un valor que hoy día resulta anacrónico. “En esta cultura de las apariencias –nos dice Sibilia–, del espectáculo y de la visibilidad, ya no parece haber motivos para zambullirse en busca de los sentidos abismales perdidos dentro de sí mismo” (130). ¿Para qué? Si todo salta a la vista. Y sin embargo, Levrero insiste, aunque la búsqueda resulte infructuosa, porque siempre hay algo que no aparece. Eso que se escinde del valor comunicable de las palabras consiste en una serie de experiencias luminosas, en el sentido antes descrito. Él mismo sabe que se trata de un imposible: “Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso” (Levrero *La novela* 19). Más allá del gancho que resulta esta afirmación en las primeras páginas de *La novela luminosa* –porque alimenta el morbo del lector, ¿quién no quiere leer un fracaso tan anunciado?–, lo que se dice allí es que nos estamos moviendo en un terreno contradictorio, no seguro. El famoso “Diario de la beca”, que prologa largamente este último libro, es el *quid* de la obra en cuestión y es lo que despierta mayor avidez en el lector. La “trastienda de la creación”, como menciona Arfuch, alimenta la curiosidad del público, que busca allí alguna explicación plausible de la escritura de Levrero en otro de sus libros, o en ese mismo libro, o ni siquiera, sólo se interesa por la vida relatada; un placer semejante al de un *voyeur*. Como si se quisiera leer lo que hay detrás de lo que se está leyendo, como una compulsión por lo diferido. Más aun en su caso, ya que se trata de un escritor que ha brindado muchas entrevistas y que, desde su oficio de tallerista, ha expresado en varias oportunidades cuál es “la cocina de la escritura”. Sin embargo, esta exhibición de la trastienda del escritor nos devuelve la imagen de una persona que se aísla cada vez más, que denigra los cambios que percibe en Montevideo, una “ciudad pesadillesca”, con invasión de publicidad, ruidos, marginales, violencia, “un ámbito creado para la incomunicación” (Levrero, *La novela* 350). En ese contexto, no es extraño que el Espíritu se manifieste en las palomas.

Frente a esta realidad convulsiva, ese exterior que no puede ser capitalizado, Levrero hace un movimiento doble: dialoga consigo mismo y expone este diálogo ante la mirada ajena, sabedor de que la literatura está ahí, de que su diario será publicado como novela. En la clasificación que establece Arfuch de los diarios íntimos, ubica dos grandes grupos: aquellos diarios que acompañan silenciosamente la vida del autor y aquellos otros que se escriben con la intuición de su publicación o incluso con la intención explícita de hacerlo. “Y entonces –continúa–, *contrario sensu*, más que expresiones pristinas de la subjetividad, serán objeto de ajuste, borradura, reescritura total o parcial, en definitiva, . . . se tratará de lo íntimo en lo público, del espectáculo de la interioridad” (Arfuch 110). Una vez más, la imagen que nos devuelven estos diarios levrerianos –seguramente a pesar suyo, porque de eso se trata la crisis– se ajusta a la exhibición reinante en nuestra época.

Sin embargo, a pesar de ceder en este mecanismo, hay una preocupación por lo íntimo que nos excluye, que no busca ser compartida. Una preocupación por aquello que repercute en él sin necesidad de tornarse inteligible o “luminoso” para todos. Esa interioridad que no puede exteriorizarse está siempre vinculada a un deseo, “el deseo venido desde adentro”, aunque a veces resulte el disfraz de “una imposición venida desde afuera” (Levrero *La novela* 14). Esto recuerda mucho a las palabras de Rolnik en la introducción a *Micropolítica*. Allí, la autora comienza por presentar la situación de crisis del Brasil de los '80: una crisis que no es sólo de la economía material, sino también de *la economía del deseo*. Esta última moldea la producción del inconsciente y configura los parámetros de la subjetividad. Que la economía del deseo se encuentre en crisis se traduce en el hecho de que apenas conseguimos articular cierto modo de vivir, este se vuelve obsoleto: “Vivimos siempre en desfase con respecto a la actualidad de nuestras experiencias. Somos íntimos de ese incesante socavamiento de modos de existencia promovidos por el mercado que hace y deshace mundos . . .” (Guattari y Rolnik 18). Así las cosas, nos convertimos en “los propios productores de algunas secuencias de montaje del deseo” (Guattari y Rolnik 18), aun cuando se encuentren en disonancia con nuestra conciencia e ideales. Estos diarios de Levrero, escritos a partir de fines de los '80 y hasta recién empezado el siglo XXI, destacan una crisis en la economía deseante, cuando menos en la necesidad de distinguir lo que viene de adentro de aquello que se impone de afuera. Esto tiene un correlato, por supuesto, con una crisis en la economía material, que también se manifiesta en estos textos. El misticismo de Levrero, expresado singularmente en la visita del Espíritu, solidario de una luminosidad de la experiencia, difícilmente puede encuadrarse en las presiones del mercado laboral, que imprime una cadencia propia del hacer contra reloj, que exige ventas y éxito, que le dice “su novela es buena pero...” (11), como se lee en *Dejen todo en mis manos*. También esto lo lleva a sentir una gran contradicción entre la necesidad de ocio requerida y la presión por hacer del tiempo algo productivo. “Lo que debo confesar –se lamenta en *Diario de un canalla*– es que me he transformado en un canalla; que he abandonado por completo toda pretensión espiritual; que estoy dedicado a ganar dinero, trabajando en una oficina, cumpliendo un horario” (19).

La búsqueda por aquello que no aparece –la interioridad perdida– resulta en la imposibilidad de decir, de nombrar, y es parte del *continuum* narrativo que se lee en el “Diario de la beca”, en el cual todo se posterga de manera indefinida. Esa postergación permite ir siempre hacia adelante, a pesar de que adelante no haya más que la rutina cotidiana, que incluye las distracciones necesarias para que todo se aplace. El *continuum* se puede ver en la exigencia de “escribir todos los días”, pero también en esa pérdida del origen que supone no haber contado nunca el relato que dio el puntapié inicial al proyecto de la novela luminosa. “El problema [está] en la interrupción del proceso de explorar la angustia difusa” (*La novela* 66) dice Levrero, aquella que precede al ocio necesario para la creación, a pesar de que genere tanta culpa, como la práctica de la literatura. Esa misma continuidad le otorga cierta afirmación. Como si dijera “postergo, luego soy”. O mejor: “me quejo, luego soy”. En *El discurso vacío* explica este afán de prolongación: “Lo importante es la continuidad en sí misma; el peligro psíquico proviene de la fragmentación, al menos en mi caso particular, y en esta etapa de mi vida” (34). Una fragmentación –dicho sea de paso– con la que hoy estamos muy familiarizados, en una era en que los relatos totalizadores ya son cosa del pasado y se repliegan, en cambio, a favor de una superposición de instantáneas que domina nuestra percepción. La otra cara de este fenómeno es un efecto destemporalizador, que redundo en un tiempo único de los relatos, algo así como el eterno presente. Por eso

mismo, no habría estado mal si Levrero hubiese conservado uno de los títulos que pensó para su novela: “Una única, eterna madrugada”.

La determinación inicial de no releer las páginas del diario cede muy pronto al interés cada vez mayor que le produce a Levrero esa escritura, hasta pensar en corregir el estilo para volverlo más interesante a los ojos de un lector ajeno y lograr “lo que podría llamarse un lenguaje literario” (Levrero, *La novela* 159). Finalmente, termina leyendo esas páginas con ansiedad y se convierten en el centro mismo de su trabajo, por más que esté la sombra del “proyecto” acechando en los rincones de su conciencia, volviéndolo culposo. (Después de todo, no hay que olvidar que detrás de este gran artefacto que resulta *La novela luminosa* está la Beca Guggenheim, que le permitió la soltura económica para escribirla). Para hacer uso de una cita de Sloterdijk, lo que uno lee a través de este extenso diario es cómo “el arte se repliega en sí mismo”: como un espiral con dirección centrípeta, la escritura se mira el ombligo hasta chocarse la cara, hasta convertirse en una retahíla sobre la misma escritura que no puede salir de sí misma. Más que un género, dice Arfuch sobre el diario íntimo, es “una *situación (un encierro) de escritura*” (112). Nada más adecuado al “Diario de la beca”. Incluso los capítulos de la *novela luminosa* nunca concluida, no hablan más que de las experiencias que llevaron a Levrero a comenzar a escribir. Es decir, de lo que se trata todo, en el fondo, es de cómo empezó la escritura –y de cómo continúa. Y si esto fuera así, entonces esa novela sobre la escritura o el puntapié inicial no podría concluir nunca, porque la escritura existe en esa otra dimensión, “donde estas cosas no mueren; no mueren porque no han nacido ni tienen un dueño ni están sujetas al tiempo y al espacio” (Levrero, *La novela* 475).

“Escribo para escribirme yo; en un acto de autoconstrucción” (25) decía Levrero en *Diario de un canalla*, “para recuperar el contacto con el ser íntimo” (44) reafirmaba en *El discurso vacío*. Esa autoconstrucción sólo puede finalizar cuando no hay nadie que diga yo, cuando falta el cuerpo que da impulso a las palabras. (Una vez más, el cadáver detrás del diario). Quizás la versión más “concluida” de la novela luminosa la constituyan los dos poemas que ofician de Prólogo a *El discurso vacío*. Allí está condensada toda la luminosidad: “He visto a Dios” (12) dice Levrero, y uno no puede menos que creerle. Si alguno buscara la punta del hilo para salir del laberinto, estaría engañándose a sí mismo, porque la misma idea de salida es incorrecta. Cito:

no podemos salir porque al mismo tiempo no queremos salir, y no queremos salir porque sabemos que no hay hacia dónde salir, porque la selva es uno mismo, y una salida implicaría alguna clase de muerte o simplemente la muerte (Levrero *El discurso* 202).

Sin embargo, es necesaria otra vuelta de tuerca, porque lo que no puede ser dicho, a fuerza de ser callado, escamoteado, desviado, obliga a decir otra cosa. El pretendido vaciamiento de la escritura que aparece en estas obras, vaciamiento que consistiría en el relato de pequeñeces e insignificancias expuestas con lujo de detalle y precisión cronológica, no sólo arma un discurso completo, saturado, a fuerza de repeticiones y fijaciones maníacas, sino que también se erige como trinchera desde donde decir lo que en la escena contemporánea no se puede decir –o lo que la escena contemporánea se rehúsa a escuchar: la dimensión espiritual del ser; la vejez como parte consustancial de la vida; la inutilidad como algo que nos pertenece, que es tanto una conquista como la pretendida productividad que se nos reclama de continuo; la muerte, horizonte constitutivo de todas nuestras acciones, que sin embargo hoy en día se busca alejar más y más en un afanoso intento por prolongar la vida.

Es el temor a esa muerte, explícitamente, el que busca ser exorcizado en el proyecto de la novela luminosa. Y es esa muerte la que retorna reiteradamente como “miedo a lo desconocido”, como una pérdida de anclaje, de puntos de referencia. Es, al mismo tiempo, la otra cara del pánico a la soledad que menciona Sibilia, ese pánico que se reviste de un “yo personaje” como una forma de evitar estar a solas, el mismo pánico que lleva a Levrero a hablar de “un fuerte temor a mi mismidad”, algo que antes no le ocurría. En un pasaje de *La novela luminosa* expone muy bien esta sensación:

El aburrimiento viene mezclado con algo más fuerte, algo así como unas ráfagas que me asaltan cada tanto, de un sentimiento parecido al pánico o a una extrema desolación; como si de un momento a otro todo fuera a perder significado. En esos momentos mi vista se dirige hacia el sitio donde está la computadora . . . mi otrora espléndido mundo interior parece vacío. Ni sombra del espíritu . . . (167- 168).

Esta “relación patológica” que mantiene el narrador con la computadora –similar a la adicción a una droga, como explica luego de leer *Yonqui*, de Burroughs– viene a dar el tono exacto de estas nuevas subjetividades que describe Sibilia, inmersas en el universo de la pantalla, inteligibles sólo en el marco de esta relación. Es interesante que aquello que más lo convoca no es tanto la comunicación con los otros –aunque usa los mails–, sino la programación. El “detrás de escena”, igualito a lo que nos muestra en el “Diario de la beca”. También ahí, en esa búsqueda por descifrar la maquinaria, en el lado oculto y no visible del fenómeno, podemos ver la intención de regresar a ese mundo interior, que se le vuelve cada vez más inaccesible. “Casi desde los comienzos de mi adicción a la computadora –confiesa Levrero– tuve la certeza de que ese diálogo con la máquina era, en lo profundo, un monólogo narcisista. Una forma de mirarse en el espejo. Este diario también es una forma de monólogo narcisista . . .” (*La novela* 171). Sin embargo, líneas después, dirá que sin narcisismo no hay arte posible, ni artista. Esta concepción romántica, afín a la idea de genio, no está tan en desuso como uno pudiera pensar en principio. Lejos de morir, como lo había anunciado Barthes en 1968, el autor (o la “función autor”, si seguimos a Foucault) hoy se encuentra más vivo que nunca. La forma que adopta en este nuevo contexto es la del *culto a la personalidad*. Así, el aura de las obras de arte –que parecía devastada para siempre por la “reproductibilidad técnica”^[viii]– se puede hallar ahora –en su versión degradada como mercancía– en la figura del artista. Nada más ajeno a Levrero, replicaría cualquier entendido en el tema. Un escritor misántropo que rechazaba con vehemencia las irrupciones de modernidad en su entorno no puede equipararse a una estrella del *mainstream* literario. Por eso resulta paradójico el comentario en *La novela luminosa*: debido a un giro particular de la historia, las palabras resultan ilustrativas de lo que él mismo impugnaba.

Levrero quedó preso de esta cultura epidérmica. A caballo entre una realidad y la otra, entre el *homo psychologicus* y el *homo technologicus*, la lucidez de sus reflexiones lo coloca en un lugar provechoso para registrar los cambios efectuados en la subjetividad de este nuevo milenio. Más que nada, por el hecho de que no se resuelve por uno u otro lado. Es justamente esta posición transitiva lo que torna interesante el análisis, ya que permite ver de cerca el proceso de gestación de estas nuevas “formas de ser y estar en el mundo”. En cierta manera, él también fue atrapado por el brillo de la pantalla, aunque cueste pensarlo hoy desfilando por las redes sociales. Me gusta imaginar, sin embargo, que a pesar de esa escritura carcelaria, a pesar de la asfixia que leemos, está la magia desperdigada por el

mundo, esos mecanismos ocultos y misteriosos que comenzaban a interactuar secretamente cuando la escritura se le volvía “actual y biográfica”. Como si también a nosotros nos tocara, no ya en el pichón de paloma sino en la experiencia de lectura, una señal del Espíritu.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. 59-67. Impreso.
- Benjamín, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2012. 23-62. Impreso.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2005. Impreso.
- Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control”. En Christian Ferrer, comp. *El lenguaje libertario*. Vol. II. Montevideo: Nordan, 1991. 39-46. Impreso.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. Impreso.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. Impreso.
- Kamenszain, Tamara. *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Impreso.
- Lacan, Jacques. “Clase 11. El amor cortés en anamorfosis. 10 de febrero de 1960”. En *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. *Revista Bibliopsi*. Web. 10 jun. 2014 <<http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/lacan/LACAN/Lacan-%20TODO!%20Psikolibro/09%20Seminario%207.pdf>>
- . “Clase 14. 12 de marzo de 1969”. En *Seminario 16. De un otro al otro*. *Revista Bibliopsi*. Web. 10 jun. 2014 <<http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/lacan/LACAN/Lacan-%20TODO!%20Psikolibro/19%20Seminario%2016.pdf>>
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul, 1994. Impreso.
- Levrero, Mario. *Diario de un canalla – Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Mondadori, 2013. Impreso.
- . *El discurso vacío*. Buenos Aires: Mondadori, 2011. Impreso.
- . *Dejen todo en mis manos*. Buenos Aires: Mondadori, 2007. Impreso.
- . *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Matus, Álvaro. “Mario Levrero: el laberinto de la personalidad”. En Pablo Silva Olazábal. *Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Editorial Conejos, 2013. 153-169. Impreso.
- Lulo, Irene. “EL ADENTRO DEL AFUERA: UNA APROXIMACIÓN AL ÚLTIMO LEVRERO”. *Revista Laboratorio N°10*. Web.

- Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009. Impreso.
- Rocca, Pablo. "Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario". En Ezequiel de Rosso, comp. *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 79- 111. Impreso.
- Rolnik, Suely. "A vida na berlinda". Giuseppe Cocco. *O trabalho da multidão: Imperio e Resistencia*. Editora Griphus: Rio de Janeiro, 2002. 109- 120. Impreso.
- – -. "Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização". En Daniel Lins. *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*. Campinas: Papyrus, 1997. 19- 24. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Sloterdijk, Peter. "El arte se repliega en sí mismo". *Observaciones Filosóficas*. Web. 26 marz. 2014
<<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>>

Fecha de recepción: 28/03/2014
Fecha de aceptación: 04/06/2014

- [i] Irene Ariadna Lulo (Buenos Aires, 1984) es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Vive en su ciudad natal y allí se desempeña como docente en distintas instituciones de educación superior; asimismo, coordina un taller literario para adolescentes. Actualmente se encuentra cursando la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. El presente artículo, en una versión abreviada, fue leído como ponencia en el *I Coloquio Literatura y Margen. Mario Levrero*, organizado por la UNTREF en octubre de 2013.
- [ii] El concepto de extimidad es introducido por Lacan. En el Seminario 7 lo define como "exterioridad íntima" y en el Seminario 16, como "aquello que nos es más próximo, siéndonos, sin embargo, exterior". De todas formas, Sibilia no se hace cargo de esta tradición y utiliza el concepto de "éxtimo" como algo opuesto a lo "íntimo", en el sentido de que se construye orientado hacia una mirada exterior.
- [iii] No alcanza el espacio de este trabajo para desarrollar muchos de los textos que tocan este tema, sin duda de moda. Sin embargo, me gustaría al menos hacer alusión a algunos conceptos que vienen a dar cuenta de esta problemática. Entre ellos, la idea de "insistencia subjetiva" que menciona Florencia Garramuño, el "giro subjetivo" que aparece en Sarlo, el "giro autobiográfico" del que habla Alberto Giordano, la "era de la intimidad" de Nora Catelli o el régimen de "realidadficción" que aparece en Josefina Ludmer. En todos los casos, aunque con perspectivas teóricas diferentes, se describe un cambio similar en el campo de la literatura actual, al menos en lo que a Latinoamérica refiere.
- [iv] El concepto de identidad narrativa nos reenvía a Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*. Allí, el filósofo intenta mostrar cómo el lenguaje, y en particular la narración, permiten pensar la permanencia en el tiempo característica de la identidad personal. El concepto de identidad narrativa, introducido en esta obra, incluye el cambio en la cohesión de una vida. La identidad concebida como lo mismo (*idem*) se sustituye por una identidad concebida como sí-mismo (*ipse*). Esta última identidad es conforme a la estructura temporal dinámica que surge de la composición propia de la trama del relato. El "valor biográfico" del que habla Arfuch sigue de cerca los postulados teóricos de Ricoeur.
- [v] Esto es parcialmente cierto. Cambia su literatura en cuanto al enfoque genérico y, por lo tanto, es otra su estructura, trama, estilo, etc. Sin embargo, salta a la vista que el narrador es prácticamente el mismo en todas sus obras. El tono permanece y el código lingüístico también.
- [vi] En la introducción de Alan Pauls a *Cómo se escribe el diario íntimo*, el escritor dice que detrás de un diario, siempre hay un cadáver; casi siempre, el cadáver de su autor. La muerte acecha de cerca en este género, fundado en el principio de la posteridad.
- [vii] En *La novela de la poesía*, Tamara Kamenszain llama así a *La novela luminosa*: "Diario, autobiografía, blog, narrativa en primera / o como se quiera llamar a ese cuaderno éxtimo / que la muerte del autor transformó en libro" (392).
- [viii] Benjamin ya lo había advertido en su texto, aunque en referencia al cine: "A la atrofia del aura el cine responde con una construcción

artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía" (44).