Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

14 | 2016
Levrero

La literatura en juego

Valentina Litvan

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2205>

DOI: 10.4000/lirico.2205

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Valentina Litvan, « La literatura en juego », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 14 | 2016, Puesto en línea el 07 junio 2016, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/2205> ; DOI : 10.4000/lirico.2205

Este documento fue generado automáticamente el 1 mayo 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La literatura en juego

Valentina Litvan

Este ejercicio es como una ramita que trato de
aferrar
después de haber caído por un precipicio.
Mario Levrero

- I
- ¹ Con la escritura de *Diario de un canalla* entre diciembre del 86 y enero del 87, de *El discurso vacío* entre diciembre del 89 y mayo del 93, y del “Diario de la beca” que constituye el prólogo a la póstuma *novela luminosa* entre agosto de 2000 y agosto de 2001, Mario Levrero lleva a cabo una transformación radical de su obra. Si bien desde sus primeros libros, *Gelatina*, *La máquina de pensar en Gladys* o la “trilogía involuntaria”, el uso del narrador en primera persona era una constante, la identificación entre autor, narrador y personaje de estos textos ha hecho hablar a algunos críticos de la adopción del diario como género literario en esta etapa de su producción. Según Marcel Souto en su prólogo a *Diario de un canalla*, a partir del viaje que Levrero realiza a Buenos Aires en 1985, “no logra reencauzar la novela, pero descubre un instrumento hecho a su medida : la entrada de diario, que le permite transmitir cualquier cosa con naturalidad, sin demasiada elaboración, como si conversara con el lector. Años más tarde le serviría para componer su obra maestra, *El discurso vacío*, y el fascinante *Diario de la beca* que precede a la frustrada *Novela luminosa*.”¹ Es cierto que Levrero se sirve incluso del término “diario” para titular su primer texto porteño (*Diario de un canalla*) y el prólogo a *La novela luminosa*, el “Diario de la Beca”. Sin embargo, el propio autor pone en duda enseguida la pertenencia de lo que escribe a dicho género : “Obsérvese la fecha : el diario, como tal, se me fue al carajo.” Levrero se refiere entonces a “este texto imposible” (DC, 39). La imposibilidad de clasificación genérica de estos tres libros traduce otra imposibilidad que, como veremos, se constituye como condición inherente a la escritura, marcando un antes y un después en su obra. En este sentido, mediante el oxímoron de “género inclasificable”, Damián Tabarovsky afirma que Levrero llevó a cabo una “vuelta de tuerca contra sí mismo” al abandonar la ciencia-ficción y varios autores se refieren a un “segundo Levrero”, expresión que daría cuenta de

que la distinción operada en la obra responde, en realidad, a un cambio fundamental en el sujeto-escritor.²

- 2 Lejos de un rechazo por su literatura anterior, hay que entender esta profunda transformación de Levrero como resultado de una crisis estética iniciada en Montevideo con la redacción de *La novela luminosa* y que se intensificó a partir de su traslado a Buenos Aires en 1985, donde declara de manera explícita haberse convertido en un “canalla” por haber abandonado “toda pretensión espiritual” :

Lo que debo confesar 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 ; que ahora estoy escribiendo esto porque tengo unas vacaciones. Ciertamente que me hice un canalla como único recurso para sobrevivir, pero lo triste del caso es que me gusta lo que estoy haciendo, y que sólo me cuestiono en ratos perdidos y sin mayor énfasis.³

- 3 El viaje de Levrero a la capital argentina en marzo de ese año se vio motivado por la perspectiva de dirigir un par de revistas de crucigramas y salir, así, de la situación de ahogo económico en la que se encontraba en Montevideo. Si por un lado las mejores condiciones materiales y los nuevos proyectos profesionales se presentaron como la posibilidad de una nueva vida para el escritor, por otro lado, en ese viaje también arrastró consigo las consecuencias de la emigración, la experiencia inmediatamente anterior de haber tenido que pasar por el quirófano confrontándose a la idea de la muerte, y la interrupción de una novela que se lleva inconclusa.⁴ Levrero se encuentra en una encrucijada entre la promesa y el tiempo indefinido de la convalecencia, entre el bienestar material y la culpa por haber dejado de lado la escritura ; entendemos así sus referencias a este periodo como “etapa provisoria” de un “hombre entre paréntesis”⁵, como uno de esos “largos periodos de espera”, al que llega, incluso, a calificar de “castigo”⁶.

- 4 En Buenos Aires, Levrero “dejó prácticamente de escribir”, lamenta su amigo Elvio Gandolfo, quien sitúa precisamente en 1985 el inicio de una nueva etapa en su biografía literaria.⁷ En realidad, el temido silencio literario al que pudiera estar aludiendo Gandolfo constituye el proceso necesario en el que se origina la profunda transformación de su escritura y que se fundamenta, es cierto, en esa misma inquietud. Mientras el objetivo inicial de *La novela luminosa* en Montevideo había sido “exorcizar el miedo a la muerte y el temor al dolor”⁸ ante una operación de vesícula, la escritura en Buenos Aires encuentra su impulso en otra muerte, aún más terrible y trascendente, por incluir a todas las demás : “si la muerte clínica no había llegado, había llegado en cambio una muerte espiritual que, duro es decirlo, todavía perdura, y tal vez perdure hasta la muerte clínica, duro es decir esto también.” (DV, 59)

- 5 Ante la amenaza que supone la muerte espiritual, la escritura se construye como una resistencia. Así, cuando, casi dos años después de su llegada a Buenos Aires, “vacaciones mediante”, Levrero decide intentar retomar la escritura con *Diario de un canalla*, su proyecto consiste en tratar de recuperar *aquello*, Espíritu o *daimon*, en términos del autor, y que describe como esa parte esencial de sí mismo, única clave para acceder a la escritura y, con ella, a otra dimensión del mundo y de sí mismo :

[...] nada más peligroso para mí que este trabajo que estoy tratando de imponerme ahora, vacaciones mediante : despertar – ni más ni menos – al *daimon*, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir, y además y por el mismo acto, intentar el rescate de mi percepción, por más incompleta o fugaz que haya sido, de la

dimensionalidad del Universo y de mí mismo – eso que justamente le da sentido a la vida.⁹

- 6 Más cerca del diablo que del ángel, el *daimon* de Levrero queda lejos de un sentido trascendente de la literatura, así como de la inspiración planteada por un determinado romanticismo; se trata de cuestionar el sentido mismo de la literatura mediante la simple y literal puesta en juego de la existencia del escritor: “No estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. [...] Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida.”¹⁰ Como consecuencia, la escritura no se define ya ni como representación (ficción) ni como proceso conceptual (meta-literatura), sino como un acto performativo¹¹ con el que el sujeto se auto-construye en y a través de la articulación del propio discurso que escribe. Ahora bien, el término de autoconstrucción que plantea Levrero es problemático en cuanto se trata de un sujeto múltiple en el que tienen cabida tanto ese “yo” que escribe, sujeto de la enunciación, como el “yo” que se escribe y que podría identificarse con una determinada figura de escritor y, finalmente, el *daimon*, a la vez impulso creador y objetivo del discurso. Entendemos ahora que la primera persona en estos textos no corresponde a la simple identificación entre escritor y narrador del género autobiográfico, sino al propio gesto de escritura en un sentido más complejo que vamos a tratar de seguir precisando.

II

Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde. Y más que eso, mucho más que eso, quiero entrar en contacto conmigo mismo, con el maravilloso ser que me habita y que es capaz, entre muchos otros prodigios, de fabular historias o historietas interesantes. Ese es el punto. Esa es la clave. Recuperar el contacto con el ser íntimo, con el ser que participa de algún modo secreto de la chispa divina que recorre infatigablemente el Universo y lo anima, lo sostiene, le presta realidad bajo su aspecto de cáscara vacía.¹²

- 7 Si, como vimos, el propósito del *Diario de un canalla* consistía en despertar al *daimon* para rescatarse a sí mismo como ese otro yo que se construye junto con la percepción de otra dimensión del Universo, la misma determinación queda expresada en *El discurso vacío* a través del deseo de ver su “verdadero nombre” de autor. Sabemos que el Mario Levrero que firma estos textos es uno de sus distintos nombres de autor, que corresponde parcialmente con su nombre civil, Jorge Mario Levrero Varlotta. En efecto, aunque no es nuestro objetivo aquí tratar de desvelar el sentido de las distintas figuras de autor a las que cada nombre utilizado para firmar sus libros pueda corresponder¹³, sí nos interesa señalar que su carácter fragmentario denota la conciencia de Levrero de la parcialidad y por ende de la imperfección con las que se materializa la expresión de su deseo de ver su “verdadero nombre” escrito en letras de molde. Del mismo modo que el *daimon* no corresponde, como dijimos más arriba, a una trascendencia, el nombre de Mario Levrero es el frágil hilo conductor de unos textos cuya coherencia fragmentaria constituye el vestigio de la imposibilidad de un sentido absoluto. Y, sin embargo, Levrero se muestra ahora consciente de que son precisamente esta fragilidad e imperfección el único asidero de la literatura. Por eso, a pesar de constatar fatalmente que “los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos”¹⁴, no renuncia a la escritura, que se convierte en una resistencia dolorosa a un fracaso sabido de antemano. En este sentido, como un Sísifo, el

escritor está condenado a sentirse fatalmente estancado y sin salida en un mismo punto inicial : “Me siento dando vueltas siempre en el mismo sitio.”¹⁵

- 8 A la voluntad feroz de volver a escribir expresada en *Diario de un canalla* tras el silencio inicial de Buenos Aires, le sucede una práctica de la escritura como ejercicio cotidiano en *El discurso vacío*, y el recommienzo continuo en el que se fundan los textos es finalmente radical en *La novela luminosa*, libro que ni siquiera alcanzó a publicar en vida. “Es inútil – escribe allí – : no podré seguir adelante con esta novela. [...] deseo hacer trizas las dos copias y el original del capítulo primero. No porque me parezca que lo que llevo escrito sea definitivamente malo e irre recuperable, sino más bien por la certeza de la imposibilidad de continuarlo.”¹⁶ La literatura traduce la imposibilidad de acceder a lo que paradójicamente la hace posible. Por eso, si la culpa por haber dejado de escribir origina el *Diario de un canalla*, en *La novela luminosa* la escritura queda identificada con algo inútil que también genera culpa :

Estoy harto de perseguir utilidades ; hace ya demasiado tiempo que vivo apartado de mi propia espiritualidad, acorralado por las urgencias del mundo, y sólo lo inútil, lo desinteresado, me puede dar la libertad imprescindible para reencontrarme con lo que honestamente pienso que es la esencia de la vida, su sentido final, su razón de ser primera y última. Hay un problema : cuando hago algo inútil me siento culpable y todo mi entorno – familiar y social – colabora activamente para que así me sienta.¹⁷

- 9 Pero en *El discurso vacío* la aparente contradicción se resuelve al afirmar que “sólo las cosas inútiles son imprescindibles para el alma”.¹⁸ Es precisamente en este libro donde Levrero lleva al extremo la consigna de escribir sobre nada, como una constatación inapelable de la imposibilidad de la literatura.
- 10 Del mismo modo que Benjamin reconocía la genialidad de Kafka al hacer del debilitamiento de la religión el objeto de sus relatos, de suerte que en la secularización más radical las criaturas kafkianas ya no comprenden unas leyes a las que sin embargo se siguen sometiendo¹⁹, el *daimon* ha dejado de tener una razón trascendente. Pero lejos del tono nostálgico por una pérdida definitiva del *daimon* – al que en una interpretación temeraria podríamos asociar al *aura* benjaminiana –, se trata aquí de todo lo contrario : la constatación de que sólo puede aflorar en el vacío de significado que supone la escritura como puro gesto. Despojados estos textos de la historia, se distinguen de la literatura anterior de Levrero precisamente por oponerse a todo contenido del discurso. Ha dejado de importarle lo que cuentan para centrarse en cómo cuenta : “[...] sigo escribiendo sólo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba, sólo para soltar la mano.”²⁰ La peripecia de los personajes cede el paso al gesto del escritor, convertido en la única acción. De manera consecuente con la declaración de *Diario de un canalla*, donde como vimos excluía su interés por complacer al lector, en estos libros el discurso discurre sin avanzar en la narración : “En otras circunstancias yo habría entrado derechamente al tema [...] Ahora, con cierto rubor, imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltan párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más.”²¹
- 11 Como consecuencia, escribir se reduce al acto del discurso con el que enhebrar palabras que ocupan todo el espacio, llegando incluso a encarnarse en el cuerpo del escritor : “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”.²² El vacío de las historias y las ideas se compensa por una importancia capital de la forma y el material con los que realizar el gesto. No sorprende entonces que Levrero

se incline por la escritura a mano, pues escribir conlleva el deseo de verse escribiendo, como la imagen obsesiva a la que se refiere en *Diario de un canalla*: “Cuando comencé a escribir aquella novela inconclusa, lo hice dominado por una imagen que me venía persiguiendo desde hacía cierto tiempo: me veía escribiendo algo – no sabía qué – con una lapicera de tinta china, sobre un papel de buena calidad.”²³ La misma lapicera establece el nexo material entre los tres textos a los que nos estamos refiriendo. “Hoy, – sigue escribiendo en el *Diario de un canalla* – también sin ningún motivo visible, retomo la escritura manual y con la misma lapicera.” También con la lapicera de tinta china escribe parte de *La novela luminosa*, desechando “un montón de hojas ya escritas que [...] sólo entorpecían el desarrollo de la novela”²⁴ y, por fin, “Recuperar la verdadera letra manuscrita”²⁵ se convierte en el objeto de todo el libro *El discurso vacío*, donde el gesto de escritura alcanza su último grado al limitarse a las consignas con las que ponerse a escribir:

17 de marzo.

Es preciso, aunque difícil, instaurar formas de disciplina; este ejercicio es siempre el primer paso en ese intento que por lo general no va más allá.²⁶

27 de agosto.

Hoy se trata de controlar la ansiedad y de conseguir una letra grande y clara.²⁷

28 de agosto.

Insisto en procurar mantener estos ejercicios en el plano de tales, desestimándolos por ahora como medio de expresión de cosas que siento, pienso o me suceden.²⁸

29 de agosto.

Aflojar la mano y dibujar amorosamente cada letra; esa es la consigna de hoy.²⁹

- 12 En estos ejemplos, entre otros muchos de *El discurso vacío*, vemos cómo el lenguaje hecho materia, cuerpo, no necesita nada más que lo sustente que la propia grafía que lo constituye:

Es preciso poner mucha paciencia y gran atención; tratar en lo posible de dibujar letra por letra, desentendiéndose de las significaciones de las palabras que se van formando – lo cual es una operación casi opuesta a la de la literatura (especialmente porque se debe frenar el pensamiento, que siempre – acostumbrado a la máquina de escribir – busca adelantarse, proporcionar nuevas ideas, establecer nuevas relaciones de ideas y de imágenes.³⁰

- 13 El detalle de la descripción de las condiciones adecuadas en las que se convierte escribir es equiparable a un rito religioso. De modo que el *daimon* tiene que hacer su aparición desde la letra misma y sólo tras haber vencido la voluntad del autor, que se limita a ejercer un control extremo sobre el cuerpo, lo que Levrero llama “estado de alerta”.³¹ En este sentido, la consigna de dejar fluir las palabras, aunque de raíz surrealista, se distingue fundamentalmente aquí de la escritura automática porque exige un esfuerzo físico³² que, en cambio, recuerda el procedimiento *zen* de la caligrafía japonesa. Arte de la caligrafía exigente en disciplina y precisión del cuerpo, el *Shodou* se caracteriza, en efecto, por reflejar el alma del artista en el momento mismo de su producción. El *enso* simboliza el momento en que el artista, liberado de la voluntad de su mente, deja que su cuerpo o espíritu se ponga a crear. En otro momento digno de una poética oriental, Levrero compara la actitud del escritor con la del pescador a la espera de que los peces, olvidados de la presencia del hombre, salgan a la superficie, se hagan visibles, para sólo entonces poder atrapar alguno.³³
- 14 Liberarse de las ideas y de la voluntad para poder escribir con la misma libertad con la que se encuentra, paradójicamente, el condenado a muerte: tal es el objetivo de esta escritura desinteresada, en el mismo sentido en que, recordemos, la literatura era para

Levrero algo inútil pero imprescindible : “estoy escribiendo con libertad, con la libertad de un condenado a muerte”.³⁴

- 15 En definitiva, según la descripción que se desprende de la escritura fundamentalmente en *El discurso vacío*, se trataría de escribir sobre nada para dejar aflorar un contenido auténtico en la medida en que es libre y desinteresado, un contenido que no exija ni explicaciones ni imágenes forzadas : “me gustaría dejar hablar a esa forma para que se fuera delatando por sí misma”.³⁵ Un contenido, al fin, que no se busca, sino que se encuentra. Al aferrarse a la caligrafía, sin embargo, tampoco se trata de creer que la letra, en tanto significante, contiene por sí misma un significado esencial ; al contrario, el objetivo es enfrentarse al significante puro en tanto dibujo o trazo, huella de un vacío que se vuelve de este modo evidente : “[...] no intentaré otra cosa que dibujar. Nada de dejar entrar pensamientos ajenos a lo que es el dibujo de la letra.”³⁶ Más adelante, insiste : “[...] para que realmente esta disciplina resulte útil, debe ser un ejercicio fundamentalmente del dibujo de la letra, sin dejarme llevar por los contenidos del discurso.”³⁷
- 16 El discurso sobre nada, el discurso vacío, encuentra así en la grafía, convertida en el trazo de sí mismo, un asidero para evitar su disolución en la pura abstracción. Entendemos ahora, en este mismo sentido, la importancia para Levrero de poder leer en letras de molde su nombre de autor, porque por muy fragmentario e incompleto que sea, el nombre lo delimita, lo salva de su propia desintegración.³⁸

III

- 17 Ahora bien, lejos de la plenitud y la serenidad que transmite el arte de la caligrafía en la tradición oriental, la escritura de Levrero se funda en una pugna constante que el autor expresa en términos de prohibición y deseo, deber y libertad, superyó y escritor.³⁹ Los ejercicios caligráficos que componen *El discurso vacío* no pueden comprenderse en este sentido como el vacío o *mu* oriental : si éste suele simbolizarse mediante el círculo que, aunque pueda aparecer abierto para representar la imperfección inherente a la existencia, constituye siempre la expresión del equilibrio de una justa medida, nada más lejos de una caligrafía que Levrero retoma sin tregua como expresión de un imposible.
- 18 Según Ignacio Echevarría al referirse a su libro póstumo, su aceptación de la incapacidad para retener por medio de la escritura las experiencias luminosas no impide sin embargo a Levrero narrar la oscuridad que las rodea. Y, puesto que es esa misma oscuridad la que permite creer que el Espíritu pasó por aquí, Echevarría deduce que hay una esperanza de salvación, para concluir : “La experiencia luminosa consistiría, simplemente, en cobrar conciencia, pese a todo.”⁴⁰ La conciencia, según esto, no sería otra cosa que la capacidad de percibir las señales del Espíritu y dejarse “iluminar” por ellas. Así se podría explicar, por ejemplo, la convicción de Levrero de que el pichón de paloma que encuentra en el patio trasero de su casa es “una señal del Espíritu”⁴¹ y le permite creer en su proyecto de un texto, el *Diario de un canalla*, que tan penosamente había iniciado.
- 19 Ahora bien, más que la toma de conciencia de una señal luminosa, proponemos leer la presencia del pichón de paloma de *Diario de un canalla*, así como la del perro Pongo en *El discurso vacío* precisamente como manifestaciones del inconsciente con el que finalmente se confunde el *daimon*. Si tanto la escena del pajarito ante la tormenta como la escena del perro Pongo tras la verja permiten, pese a todo, volver a creer en el poder de la literatura no es tanto porque se cobre a través de ellos conciencia de que el *daimon* existe, y con él la

percepción de “la famosa dimensión ignorada de la realidad”⁴², sino porque ambas escenas constituyen un triunfo irrevocable de la pulsión de vida en las que se asienta la escritura. El pajarito encarna, en efecto, la pulsión de auto-conservación en el momento en que se describe la amenaza de muerte que constituyen tanto la tormenta como su persecución final; Pongo, por su parte, encarna con su instinto el deseo sexual ante la presencia de una perra que no se alcanza a ver. En las dos escenas irrumpe la realidad para interrumpir el fluir del discurso, devolviendo a la escritura su capacidad de narrar. El inconsciente no aparece aquí, entonces, como teoría psicoanalítica a la que sin embargo Levrero no duda en recurrir en otras ocasiones, sino que aflora como la necesaria escansión del discurso proporcionándole asidero y consistencia, devolviéndolo a la realidad gracias a la cual su escritura cobra finalmente sentido.

NOTAS

1. En prólogo al *Diario de un canalla*, (p. 11). Por su parte, Ezequiel de Rosso califica la literatura de Levrero de « literatura del yo », característica de los años 90. En “Prólogo. Por la tangente: lecturas de Mario Levrero”, en *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, p. 16. Y José Pedro Díaz, en su artículo “Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero”, de 1983, hablaba ya de “la relación que su texto tiene con su persona” (*ibid.*, p. 24).
2. Frente al diario, Damián Tabarovsky prefiere hablar de “un género inclasificable” cuando escribe que Levrero realiza “una vuelta de tuerca contra sí mismo que incluye el abandono de la ciencia-ficción y el reemplazo por un *género inclasificable*, un tipo de narración alterada que, en un mismo movimiento, recuerda a la novela, al ensayo, al manual de autoayuda y al diario íntimo.” “La realidad es una cosa lejana”, *El País*, 7 de octubre de 2006. Elvio Gandolfo, en el prólogo a *El portero y el otro* (Montevideo: Arca, 1992), establece el “corte” a partir del que habla del segundo Levrero en 1992 con la publicación del relato “El portero y el otro”, idea que retoma Diego Vecchio, en este número, en “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero”.
3. Mario Levrero, *Diario de un canalla*, Buenos Aires: Mondadori, 2013, p. 19. (A partir de ahora, DC).
4. En cuanto a la emigración, Levrero se refiere a ella en términos absolutos al identificarla -sin duda por el carácter forzado que la originó- con un abandono definitivo de su casa: “Si bien ese carácter de cosa definitiva no era seguro ni tajante en relación a Buenos Aires, sí lo era en relación a mi apartamento, sobre el que pesaba una orden de desalojo. En el momento de dejarlo yo sabía con certeza que no habría de volver a vivir allí.” (En *El discurso vacío*, Barcelona: Debolsillo, 2009, p. 57). El texto continúa explicando la “psicosis controlada” que experimentó después en Buenos Aires como operación de la negación de la realidad a raíz de esa experiencia traumática. A partir de ahora, me referiré a este libro mediante las siglas DV.
5. Por confrontación a la muerte entiendo su temor ante la operación de vesícula que precede la redacción de *La novela luminosa*. De ahí que, tras el éxito de la función terapéutica con la que la había originado, Levrero interrumpiera su redacción: “Cuando finalmente fui llevado a la sala de operaciones, mi temor a la muerte se había diluido por completo, gracias al trabajo de meses en aquella novela inconclusa.” (DC, p. 42).
5. DV, p. 87.

6. DC, p. 46.
7. Gandolfo distingue 5 etapas en la biografía literaria de Levbrero. Aquí se refiere a la tercera etapa, que denomina “Trabajo y gran ciudad : 1985-1988”. Ver Elvio E. Gandolfo, “Vidas y obras de Mario Levbrero”, *ADN Cultura* de 12 de julio de 2013, *La Nación*. En línea : <http://www.lanacion.com.ar/1599927-vidas-y-obras-de-mario-levrero>. Consultado el 2 de julio de 2014.
8. DC, p. 17.
9. DC, p. 22-23.
10. DC, p. 25.
11. Transpongo aquí a la escritura el carácter performativo en el sentido que confiere John Langshaw Austin a una de las funciones del lenguaje.
12. DV, p. 39.
13. Remito para ello al artículo de Diego Vecchio, ya citado.
14. Mario Levbrero, *La novela luminosa*, Barcelona : Debolsillo, 2009, p. 453. A partir de ahora NL.
15. DV, p. 113.
16. NL, p. 469.
17. NL, p. 470.
18. DV, p. 118.
19. Cf. Walter Benjamin y Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980. Traducido al francés por Didier Renault y Pierre Rusch, *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, Paris, Éditions de l'éclat, 2010.
20. DC, p. 20.
21. DC, p. 24.
22. NL, p. 455.
23. DC, p. 20.
24. NL, p. 486.
25. DV, p. 16.
26. *Ibid.*, p. 132.
27. *Ibid.*, p. 152.
28. *Ibid.*, p. 153.
29. *Ibid.*, p. 155.
30. DV, p. 21.
31. Al mismo tiempo, el “estado de alerta” se convierte en una consigna vital para sus *irrupciones*, columnas que Levbrero escribió para la sección de cultura de la revista *Postdata*, convertida luego en el suplemento independiente *Insomnia*, entre 1996 y 2000. Allí escribe : “[...] prácticamente vivía para la columna, todo el tiempo en estado de alerta para captar a mi alrededor situaciones susceptibles de ser transformadas en columnas.” (*Irrupciones*, 13) La totalidad de estas columnas fueron publicadas de manera póstuma bajo el título *irrupciones* (Montevideo, Criatura Editora, 2013), pero en 2001 se editó una primera serie en su propia editorial Cauce, para la que Levbrero escribió el prólogo de donde procede la cita.
32. “El secreto está en un aflojamiento selectivo de los músculos, de manera que sólo trabajen aquellos que deben hacerlo de modo imprescindible para sostener la birome, mientras todo el resto (del brazo, de la mano, pero también del cuerpo) permanece lo más flojo posible. Sé que es difícil. Pero se puede conseguir.” (DV, 156).
33. DV, p. 48.
34. NL, p. 457.
35. DV, p. 47.
36. *Ibid.*, p. 42.
37. *Ibid.*, p. 126.

38. Recordamos la cita de *El discurso vacío* a la que nos referimos más arriba en este artículo : “Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde.”

39. En el mismo sentido la condena de un trabajo recommencado una y otra vez al que nos referimos más arriba como un autor Sísifo, está evidentemente ligada a su convicción de estar luchando contra la culpa, en esta pugna constante. Es el asunto central del capítulo segundo de *La novela luminosa* y el origen de ese libro, como explica en el prólogo escrito con posterioridad : “mi amigo me impulsó a escribir una historia que yo sabía imposible de escribir, y me lo impuso como un deber ; esa imposición quedó allí, trabajando desde las sombras, rechazada de modo tajante por la consciencia, y con el tiempo comenzó a emerger bajo la forma de esa imagen obsesiva, mientras borraba astutamente sus huellas porque una imposición genera resistencias ; para eliminar esas resistencias la imposición venida desde afuera se disfrazó de un deseo venido desde adentro. Aunque, desde luego, el deseo era preexistente [...]” (NL, p. 12).

40. Ignacio Echevarría, “Epílogo” para Pablo Silva Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Trilce, 2008, p. 102.

41. DC, p. 27.

42. Expresión que retomo de Diego Vecchio, en “El demonio telepático”, ensayo inédito para la obtención de la HDR, bajo la dirección de Julio Premat, Universidad de Paris 8, p. 450.

RESÚMENES

Este artículo estudia la transformación del discurso literario de Levrero a partir de una crisis estética iniciada con “la novela luminosa” que se intensifica con el *Diario de un canalla* y alcanza su expresión más radical en *El discurso vacío*. En estos tres textos, Levrero desafía su propia escritura hasta el punto de poner en juego a la literatura misma : confrontado a la amenaza de una “muerte espiritual”, declara su necesidad de rescatar al *daimon* o Espíritu para recuperar las claves de su propia literatura. Ahora bien, ante una tarea imposible, la escritura se vuelve un puro gesto. Forma vacía de un ejercicio que tiene como único asidero la grafía, la escritura deja de ser representación (ficción), pero tampoco es proceso conceptual (meta-literatura) sino acto preformativo de “autoconstrucción”. Sólo las irrupciones del inconsciente, mediante las interrupciones del discurso que suponen las apariciones de Pajarito (*Diario de un canalla*) y el perro Pongo (*Discurso vacío*), y la pulsión de vida que estos encarnan, ofrecen finalmente un sustento para la literatura.

Cet article étudie la transformation du discours littéraire de Levrero à partir d’une crise esthétique initiée avec « la novela luminosa », intensifiée dans *Diario de un canalla* et portée à sa plus radicale expression avec *El discurso vacío*. Dans ces trois textes, Levrero interroge l’écriture jusqu’à mettre la littérature elle-même en question : face à la menace d’une « mort spirituelle », il déclare son besoin de sauver le *daimon* ou Esprit afin de récupérer les clefs de sa littérature. Or, cette tâche s’avérant impossible, l’écriture devient un pur geste. Forme vide de contenu, exercice dont la seule assise est la graphie, l’écriture n’est plus représentation (fiction), ni processus conceptuel (méta-littérature), mais un acte performatif d’« auto construction ». C’est enfin l’irruption de l’inconscient, moyennant les interruptions du discours suscitées par les apparitions de Pajarito (Petit Oiseau, dans *Diario de un canalla*) et du chien Pongo (*Discurso vacío*), ainsi que la

pulsion de vie incarnée par ces animaux, ce qui peut finalement offrir un fondement à la littérature.

This article examines the transformation of Levrero's literary discourse from an aesthetic crisis that began with the *novela luminosa* (*the Luminous Novel*) and intensifies with *Diario de un canalla* (*Diary of a Scoundrel*) and which finally reaches its most radical expression in *Discurso vacío* (*The Empty Speech*). In these three texts, Levrero challenges his own writing to the point of putting literature itself at stake. Confronted by the threat of a "spiritual death," he declares his need to rescue the *daimon* or spirit in order to recover the keys of his own literature. However, given an impossible task, writing becomes a simple gesture. The empty form of an exercise whose sole grip is calligraphy. Writing stops being representation (fiction), nor is it conceptual (meta-literature) but rather a performative act of "self-construction". Only the unconscious' irruption through the discourse's interruptions, as conveyed, for example, by Pajarito's apparitions (in *Diario de un canalla*) or Pongo, the dog, (in *Discurso vacío*) does he finally offer a foundation for literature.

ÍNDICE

Mots-clés: crise spirituelle, écriture impossible, auto construction, irruption de l'inconscient

Palabras claves: crisis espiritual, escritura imposible, autoconstrucción, irrupción del inconsciente

Keywords: spiritual crisis, impossible writing, self-construction, irruption of the unconscious

AUTOR

VALENTINA LITVAN

Université de Lorraine