



HAL
open science

La escritura del dolor en los diarios de Mario Levrero : protocolos y reglas de vida y de escritura

Paula Klein

► **To cite this version:**

Paula Klein. La escritura del dolor en los diarios de Mario Levrero : protocolos y reglas de vida y de escritura. La escritura del dolor en América Latina, 2018. hal-02501709

HAL Id: hal-02501709

<https://hal.science/hal-02501709>

Submitted on 7 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“LA ESCRITURA DEL DOLOR EN LOS ‘DIARIOS’ DE MARIO
LEVRERO: PROTOCOLOS Y REGLAS DE VIDA Y DE ESCRITURA”

*Paula Klein*¹

Reconocida por la crítica como una de las obras más originales de la narrativa latinoamericana del último cuarto de siglo, la prosa tardía del uruguayo Mario Levrero (1940-1984) aborda la problemática de la violencia, de la auto-censura y del encierro en sí mismo a partir de la reconstrucción de la cotidianidad de una vida neutra o “sosa”, como la describe el autor. Escritos a partir de 1980, los “diarios” constituyen un material apropiado para abordar la temática de la escritura del dolor así como las razones de este giro introspectivo e intimista de su obra.

Un repaso de la cronología de su producción en el período que va de 1974 a comienzos del 2000 revela ciertos cambios significativos en las estrategias literarias utilizadas para dar cuenta de la problemática de la violencia, un motivo central en su narrativa. A partir de esta breve presentación y contextualización histórica, propongo un análisis de las distintas formas de dolor y de la violencia que los diarios levrerianos vehiculizan, especialmente, a través de una lectura del “Diario de la beca” que sirve de prólogo a *La novela luminosa* (2004). El bosquejo de una tipología de causas del dolor permitirá cuestionar la relación entre esta veta intimista que se inaugura con los diarios y aquella reflexión que atraviesa prácticamente toda su producción, sobre el rol que desempeña el escritor en tiempos violentos.

Finalmente, este estudio analizará ciertos protocolos y reglas – en el sentido del término francés: *contraintes* – que aparecen en los diarios, subrayando que la escritura del dolor es indisociable de la creación de una singular disciplina de vida y de escritura. Los diarios reposan sobre ciertos protocolos y reglas que no sólo regulan el tiempo de trabajo y de ocio, modelando la existencia del escritor pero, sobretudo, permiten al autor pensar en su obra desde el prisma de un proyecto global de larga duración. Entendido como género pero también como práctica y como regla de vida, el diario representa una apuesta innovadora, y abre nuevos terrenos de exploración en el campo de las “escrituras del yo”, especialmente, en el marco de los escritos

¹ Doctoranda contractual en literatura comparada de la Universidad de Poitiers (laboratorio FORELL B3) e investigadora invitada de la Bibliothèque Nationale de France (BnF).

autobiográficos y memorialistas.

Tiempos violentos

Si la violencia constituye un motivo recurrente en la obra de este “raro”² uruguayo, las estrategias utilizadas para abordar dicha temática varían considerablemente a lo largo de su vida. Estas variaciones no pueden ser justamente analizadas al margen de ciertos hechos que marcan la Historia del pasado reciente en el Río de la Plata. En este sentido, el contexto inmediatamente previo a la producción de los diarios se caracteriza por el terrorismo de estado, un proceso sistemáticamente adoptado y orquestado por los gobiernos dictatoriales que toman el poder en 1973 y 1976, respectivamente en Uruguay y en Argentina, imponiendo regímenes en los que la violencia, la represión y la censura serán moneda corriente.

Repasemos, a la luz del eje temático de la violencia, los tres principales períodos que la crítica especializada distingue en la obra de Levrero. En primer lugar, la producción de los años 1960 que se inaugura con textos como “Ese líquido verde” – publicado en la revista *Señal* en 1967 – y la *nouvelle* “Gelatina” de 1968, sugiere una línea cercana al fantástico cotidiano, género cultivado por autores como el argentino Julio Cortázar o por el célebre predecesor y compatriota uruguayo Felisberto Hernández. Profundamente influenciado por la lectura de Kafka, la etapa “fantástica” de Levrero se cierra con la aparición de la “trilogía involuntaria”, integrada por las novelas *La ciudad*, escrita en 1966 y publicada en 1970 ; *El lugar* escrita en 1969 y publicada en 1982 y, finalmente, *París* escrita en 1970 y publicada en 1979. En una línea cercana a ciertos procedimientos de extrañamiento y de des-familiarización respecto de la realidad cotidiana utilizados por el surrealismo, algunos elementos de la trilogía involuntaria reaparecen en los relatos reunidos en los volúmenes: *La máquina de pensar en Gladys* (1970) – cuyos textos son escritos entre 1966 y 1970 –; *Todo el tiempo* (1982), *Aguas salobres* (1983), *Los muertos* (1986) y *Espacios libres* (1987).

Al mismo tiempo, una etapa de transición comienza a esbozarse tras la breve

² Para un estudio acerca de la inscripción de Levrero en la línea de los “raros” montevidianos en aquella línea identificada por el crítico Ángel Rama desde principios de los años sesenta, véase: Carina Blixen, “Variaciones sobre lo raro”, *Cahiers de L.I.R.I.CO*, n° 5, 2010. Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 12 octubre 2012. URL : <http://lirico.revues.org/394>. La autora señala la posible filiación de Levrero respecto de aquella corriente que opone la imaginación y la veta fantástica al realismo, en un esfuerzo por desarrollar formas de resistencia a la represión y a la violencia de la dictadura uruguaya (1973-1985).

estadía de Levrero en Burdeos en 1972³, cuando el autor vuelve a instalarse en Montevideo solamente algunos meses después del inicio de la dictadura uruguaya que se extiende entre el 27 de junio de 1973 y el 28 de febrero de 1985. De hecho, a partir de 1973, año que coincide con el inicio del período de mayor autoritarismo del régimen militar uruguayo, un giro mayor se produce en su escritura que pasa de una marcada influencia kafkiana caracterizada por el predominio de geografías inquietantes, hacia un tipo de exploración narrativa de carácter mas bien humorístico. Dos textos de 1974 como *Caza de conejos* – redactado en una semana en marzo de 1973 – y *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* se caracterizan por la creación de universos ficcionales en los cuales la violencia predominante se articula con un gran sentido del humor. A pesar de las claras diferencias temáticas y genéricas entre ambos textos, tanto la alegoría de la caza en un universo onírico e inquietante como la parodia folletinesca del policial negro permiten a Levrero explorar vías alternativas para abordar ciertas formas de violencia que se presentan *a priori* como carentes de sentido.

Más tarde, un segundo período de su obra puede reconstituirse a partir de la metáfora de la “zona porteña” con textos que, por su mayor parte, comienzan a ser redactados durante su estadía en Buenos Aires entre 1985 y 1989. Esta segunda etapa se caracteriza por la experimentación con los diarios que comienza con aquel carnet de notas de “Apuntes bonaerenses” (1988) y se continúa en “Diario de un canalla” (1988), ambos publicados en la antología de relatos *El portero y el otro* (1992). En este sentido y desde un punto de vista cronológico, no me parece una casualidad que la prosa de los diarios comience en 1986 coincidiendo, al mismo tiempo con el retorno a la democracia en Uruguay y con la mudanza a Buenos Aires en 1985, ciudad en la que Levrero vuelve a sentirse un “extranjero”, un “raro” montevidiano porteño.

Finalmente, una tercera etapa coincide con una experimentación más radical en lo que respecta al género del diario, dando lugar a la publicación de textos como *El discurso vacío* (1996) escrito entre 1989 y 1993 y *La novela luminosa* cuya redacción se extiende durante prácticamente dos décadas, con un primer boceto que data de

³ La rememoración de este viaje, motivado por su relación amorosa con una mujer francesa cuyo pseudónimo literario es “Antoinette” da lugar a “Burdeos, 1972”, un texto publicado póstumamente en la recopilación: *Diario de un canalla; Burdeos, 1972* (edición al cuidado de Nicolás Varlotta), Buenos Aires, Mondadori, 2013. En adelante, las citas a “Diario de un canalla” corresponden a esta edición.

1984 hasta la versión póstuma publicada en 2004. Al mismo tiempo, esta etapa da lugar a la continuación de la vertiente lúdica en su obra, sólo que se trata ahora de una vía especialmente orientada hacia la exploración del inconsciente en una clave psicoanalítica. Textos como *Fauna/Desplazamientos* (1987), la parodia del folletín negro de *La banda del ciempiés* (1988), el extraño experimento de *El alma de Gardel* (1997) y *Dejen todo en mis manos* (1998) son algunos ejemplos de una escritura lúdica que convive con la de los diarios. La publicación en antologías de una serie de textos que permanecían inéditos o bien publicados de manera dispersa data igualmente de esta época. En este sentido, una cierta continuidad temática y procedimental conecta la “etapa porteña” con las últimas experimentaciones diarísticas, generando un conjunto relativamente homogéneo que la crítica ha designado como una “trilogía voluntaria” y “luminosa” – tetralogía si se incluye el texto de publicación póstuma “Burdeos, 1972” – , caracterizada por la aparición de una escritura terapéutico-grafológica.

En términos de procedimientos es necesario subrayar el cambio que se produce desde finales de 1980 entre la mirada excéntrica y desnaturalizadora con la que Levrero observa la realidad cotidiana, y el surgimiento de nuevas formas de escritura plana y neutra que el autor aspira a poner en obra en los diarios. A partir de un repliegue hacia la interioridad doméstica, los diarios entroncan con una búsqueda de formas de notación y de registro de la vida cotidiana en lo que ella tiene de banal y de ininteresante. Así, en un movimiento que va “de la introversión hacia la extroversión”, los diarios marcan la entrada en una zona de realismo experimental que se caracteriza por una exploración de las “zonas más inmediatas de ese mundo exterior”⁴.

Retrazando ciertos paralelismos entre la cronología de las obras y ciertos acontecimientos políticos que signan su contexto de producción, la emergencia de un “realismo introspectivo”⁵ me parece indisoluble de aquel gesto de auto-reclusión, de aquella disciplina de vida que caracteriza el “exilio interior”⁶ o, utilizando un neologismo utilizado por la crítica, el “*insilio*” de Levrero. En este sentido, la crítica

⁴ Pablo Rocca, “Formas del espionaje. Mario Levrero responde a un cuestionario” en *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (Selección y prólogo de Ezequiel De Rosso), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, pp. 79-112.

⁵ La expresión es utilizada en una entrevista Pablo Rocca y Levrero coincide con la pertinencia del término para referirse a su narrativa tardía. *Ibid.*, p. 107.

⁶ Retomo la terminología utilizada por el crítico uruguayo Fernando Aínsa en su estudio *Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002.

uruguaya Mabel Moraña explica que el “*insilio*” designa a la vez una actitud vital y una toma de posición ideológica de ciertos artistas y escritores que, no pudiendo o no queriendo exilarse durante la última dictadura, se sirven del encierro en sí mismos o en la intimidad del hogar, como una estrategias de resistencia frente a la violencia de estado. En estos casos, citando a Moraña:

(...) se desarrolla como un riesgoso equilibrio entre su conciencia, su ética, su axiología, y los dictados del sistema dominante, que reglamenta y controla todas y cada una de las formas de expresión. La obra literaria surge entonces como manifestación de esa coyuntura conflictual⁷.

De una manera similar, el repliegue en un universo doméstico aislado del afuera coincide en Levrero con la búsqueda de una “escritura de superficie”, de un registro plano de las prácticas y micro-eventos que ritman la cotidianidad “sosa” del narrador.

Los diarios: dispositivos para decir el dolor

Al abordar la causas de la predilección moderna por el género de los diarios, los “carnets” o las “notas” del escritor, Susan Sontag señala que este género hace referencia al estatuto del artista, y más específicamente del escritor, como “sufridor ejemplar”. A propósito de *El oficio de escribir*, el diario del escritor italiano Cesare Pavese, la autora señala:

El escritor es el sufridor ejemplar, no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal, no en el freudiano) su sufrimiento (...) El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación⁸.

Siguiendo esta reflexión, el artista descubre la “utilidad” del sufrimiento, la exaltación y el engrandecimiento que se puede hacer del dolor en la economía del arte. Sin embargo, Levrero se sirve de los diarios con el fin de alcanzar una forma de “anti-utilidad” interior, de lograr un efecto catártico que libere su espíritu creador y le permita acceder a la escritura literaria. Así, la problemática de la puesta en escena, de la *performance* que el escritor lleva a cabo de sí mismo y de su escritura reaparece a través de los diarios que atraen al lector precisamente por su inacabamiento, por su

⁷ M. Moraña, *Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, Monte Sexto, 1988, p. 20.

⁸ S. Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos* (1961), Buenos Aires, Debolsillo, 2008. Traducción de Horacio Vázquez Rial, 2008, pp. 74-75.

calidad de material bruto que conduce con gran indiscreción hacia las *coulisses* del taller pero también de la intimidad y de la domesticidad del escritor.

Un análisis de las estrategias utilizadas en estos textos me permitirá avanzar algunas hipótesis sobre el rol que la violencia, en sus variadas formas institucionales, juega en la obra tardía de Levrero.

Escrituras del “yo”

Los textos de la trilogía luminosa son definidos por el autor como novelas escritas al estilo de diarios. Desde esta óptica, es preciso señalar ciertas diferencias entre los escritos de naturaleza autobiográfica y los diarios. En lo que respecta a los relatos autobiográficos, Philippe Lejeune señala que se caracterizan por la puesta en obra de un “pacto autobiográfico” que reposa en la identidad onomástica “entre autor, narrador y personaje”⁹ y que reenvía, en última instancia, al nombre del autor presente en la cobertura del libro. En general, los relatos autobiográficos suelen estar narrados en primera persona y, puesto que el autor se orienta hacia su pasado, presentan una estructura retrospectiva. Así, la autobiografía se caracteriza por el deseo de imponer una forma, una significación y una coherencia a las experiencias pasadas e involucra un conjunto de motivos – confesión, apología, Memorias, por ejemplo – que atañen a la exploración de la personalidad del autor¹⁰.

Frente a la autobiografía, la novela se define centralmente por su carácter narrativo, ficcional y literario. Según Gérard Genette, es precisamente el criterio de la ficcionalidad lo que garantiza la “literariedad” de un relato, su pertenencia al estatuto de lo literario. Genette observa:

(...) une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l’attitude de lecture qu’elle postule (la fameuse « suspension volontaire de l’incrédulité ») est une attitude esthétique au sens kantien, de « désintéressement » relatif à l’égard du monde réel¹¹.

El pacto autobiográfico parece oponerse *a priori* al pacto de tipo romanesco. Sin embargo, el propio Lejeune señala la posibilidad de una novela en la que el héroe declare tener el mismo nombre que el autor del libro¹². Ni autobiografía ni novela, la

⁹ Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1991, p. 26. Nuestra traducción.

¹⁰ Cfr. M. Sheringham, « Intentions and transactions » (Chap. I) dans *French Autobiography. Devices and desires : Rousseau to Perec*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 1.

¹¹ G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 8.

¹² Cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 31.

autoficción funciona en el entre-dos entre estos géneros. De esta manera, las novelas escritas a imitación de diarios de Levrero podrían posicionarse en esta categoría de la autoficción que comparte rasgos de los dos tipos de pactos anteriormente mencionados.

En contraste con ambos, el diario íntimo se caracteriza precisamente por su carácter anti-ficcional. Como señala Lejeune, el diario se propone capturar el “vécu immédiat, la contingence, le temps non dominé, l’indifférence à la communication littéraire”¹³, mientras que la novela pone el énfasis en la reconstrucción, el sentido y la comunicación. El diario aparece entonces como un género discontinuo, lagunar y fragmentario, alusivo, redundante y repetitivo – puesto que comparte con lo cotidiano una tendencia a la acumulación de lo mismo – y, finalmente, no narrativo en el sentido de que no presenta una estructura cronológica clásica del estilo: comienzo, medio, fin¹⁴.

Frente a géneros autobiográficos y factuales como las Memorias, correspondencias, biografías o recuerdos de infancia, la especificidad del diario reside en el hecho de que su escritura es una “práctica” que tiene como finalidad la vida del autor¹⁵. Obra “éventuellement posthume et perpétuel *work in progress*”¹⁶ su finalidad sería la “práctica” desde el punto de vista de la escritura y la “conducta” desde el punto de vista de la vida. En este sentido, el diario considera la vida más bien como un medio o como una herramienta de trabajo que como un producto cuyo resultado sería la obra concluida¹⁷. En efecto, a partir de “Diario de un canalla”, la escritura se asocia a un proceso de “auto-construcción de sí” a partir de una estricta disciplina corporal y espiritual puesta en marcha a través de una serie de ejercicios caligráficos. En el marco de esta “práctica”, doblemente literaria y vital, el narrador de “Diario de un canalla” explica:

Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir: de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las

¹³ Ph. Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, pp. 65-66.

¹⁴ *Ibid.* p. 66.

¹⁵ Ph. Lejeune, “Genèse du journal” en *Autogenèses 2. Les brouillons de soi*. Paris, Seuil, 2013, p. 334.

¹⁶ *Ibid.*, p. 336.

¹⁷ En este sentido Lejeune señala : “En efecto, el diario no es en principio y originalmente una obra: es una practica cuya finalidad es la vida de su autor” [“En effet, le journal n’est pas, à l’origine et fondamentalement, une œuvre : il est une pratique, et sa finalité est la vie de son auteur”]. *Cfr.* Ph. Lejeune, “Le journal : genèse d’une pratique” en *Autogenèses 2. Les brouillons de soi*, Seuil, 2013, p. 334. Nuestra traducción.

descascaradas y macilentas paredes de mi apartamento montevideano, que ya no volveré a ver, a ciertos paisajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida¹⁸.

Los objetivos catárticos o terapéuticos del diario son puestos en evidencia puesto que esta práctica de escritura es capaz de situar al narrador por encima de ciertas experiencias biográficas dolorosas, volviéndolas comunicables. El precio a pagar no es menor dado que la vida misma es puesta en juego a partir de la imbricación de dos tipos de escritura. De una parte, los diarios comportan el registro neutro del presente cotidiano y proponen, siguiendo la lectura de Adriana Astutti, una “escritura que es pura anotación, letra, trazo, dibujo, voz. Pero también que es pura ‘irrupción’, fuerza y pura ‘interrupción’, aplazamiento”¹⁹. De otra parte, estos textos dejan entrever una escritura que sale a la superficie sólo de manera oblicua, después de atravesar un doloroso proceso de reconstrucción memorialista que aspira a la reconciliación o al reencuentro de aquel “yo” que ha claudicado en su ambición de artista volviéndose un “canalla”, y aquél otro “yo” que sí era o es, quizás aún, capaz de acceder a una escritura verdaderamente literaria.

La idea de la escritura como un juego en el que se puede perder la vida reaparece con fuerza en *La novela luminosa*, en la que me detendré para un análisis más detallado. Si los primeros bocetos del texto se escriben en 1984 en Montevideo²⁰, la novela a la que el lector accede en su versión final afirma haber conservado esos “restos” o esbozos de la primera tentativa de escritura. La estructura de la versión publicada póstumamente da cuenta de estas múltiples capas de escritura. El texto se organiza en un “Prefacio histórico” en el que se narran las condiciones que motivaron la escritura de la primera versión inacabada de la novela y la posterior obtención de una beca Guggenheim en 2000 que permite a Levrero dar forma y concluir este proyecto de larga data. Al prefacio le sucede el “Prólogo. Diario de la beca”, el texto de mayor amplitud del conjunto, que se concentra centralmente en el registro de la vida cotidiana del escritor, haciendo un repaso de los distintos agentes y causas que obstaculizan la escritura de la verdadera “novela luminosa”. Un cúmulo incesante de interrupciones, obstáculos y distracciones diversas impiden aquí al narrador

¹⁸ M. Levrero, “Diario de un canalla”, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹ A. Astutti, “Escribir para después” en *La maquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (Selección y prólogo de Ezequiel De Rosso), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, p. 207.

²⁰ El narrador-autor nos explica que el inicio de la redacción se produce durante los meses previos a la operación de vesícula que lo conduce a tomar conciencia de la posibilidad de la muerte.

reconectarse con el “Espíritu”, aquella fuerza cósmico-religiosa que precede toda empresa literaria.

Seguidamente, el lector accede a “La novela luminosa”, una serie de relatos divididos en cinco capítulos y un sexto texto fallido en los que el narrador aspira a comunicar un conjunto de “experiencias luminosas”. Se trata de curiosos incidentes de su vida cotidiana que movilizan un profundo sentimiento de iluminación místico-espiritual, de unión entre el sujeto y el entorno que lo rodea. Estas experiencias cargadas de un alto valor emotivo habían sido ya anunciadas en aquella suerte de poema que se integraba al prólogo de *El discurso vacío*:

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 (...) ²¹.

Aunque no se hallen considerablemente distanciadas del tipo de experiencias cotidianas y banales narradas en el “Diario de la beca”, las “experiencias luminosas” parecen resistirse a ser puestas en relato, a ser comunicadas en un registro literario y por ello la mediación del “Espíritu” deviene ineludible.

Por otra parte, tanto por su estructura múltiple como por el procedimiento de composición a partir de “restos” de textos datados en diferentes épocas, *La novela luminosa* posee un carácter doblemente documental. En primer lugar, puesto que el texto incorpora, como si se tratara de un antiguo documento, un esbozo de la versión inacabada de 1980 que es la única tentativa que el autor conserva del antiguo proyecto de acceder a dichas experiencias luminosas a través de la literatura. En segundo lugar, desde el punto de vista de la composición global de la obra, la novela puede ser pensada como una “obra-archivo”, en el sentido en que se quiere un registro de las diferentes instancias y etapas que tanto el narrador como el texto atraviesan en el proceso de escritura. Como si se tratara de un proceso terapéutico real, la estructura misma de la novela registra las diferentes evoluciones y retrocesos del proyecto así como los hallazgos y las fallas del dispositivo por el que, regulando las acciones cotidianas, se genera una *performance* del escritor escribiendo.

Finalmente, el “Epílogo del diario” constituye el último esfuerzo por dar un cierre coherente a las principales líneas argumentales abiertas en el “diario de la beca”, por esencia inconcluso.

²¹ M. Levrero, *El discurso vacío* (1996), Buenos Aires, Interzona, p. 14. En adelante las citas corresponden a esta edición.

Protocolos de vida y de escritura

Un interrogante mayor se cierne sobre la capacidad del diario para abordar esta serie de experiencias dolorosas que Levrero pretende “exorcizar” a través de la escritura. El tema de la sinceridad y de la honestidad que el escritor se debe para consigo mismo pero también el deseo de dar forma a una escritura del presente puro, a un registro “en tiempo real” que respete la continuidad del pensamiento son dos de las causas que explican el atractivo del formato del diario. En este sentido, el problema que se plantea Roland Barthes en *La Préparation du roman*, a saber: “¿Se puede hacer un relato (una novela) con el Presente?”, puede contribuir a la reflexión sobre la fascinación que los diarios de Levrero generan en el lector. Ciertamente, sus diarios se proponen dar forma a una escritura que registre de manera directa la fugacidad del momento presente, sin las distorsiones ni el riesgo de ficcionalización que entra en juego en toda reconstrucción de tipo memorialista o autobiográfica.

Siguiendo una expresión de Reinaldo Laddaga, la idea de la escritura como un “dispositivo terapéutico”²² que permite transitar un duelo, liberarse de ciertos “malos hábitos” o incluso purgar un antiguo dolor cuyas cicatrices continúan a hacer daño en el presente, es una constante en sus textos tardíos. El diario se presenta, en este sentido, como una respuesta al dolor pero también como el resultado de un combate contra ciertas formas de violencia.

Según una definición clásica del Larousse, la violencia puede ser descrita como una “contrainte, physique ou morale, exercée sur une personne en vue de l’inciter à réaliser un acte déterminé”²³. La idea de la *contrainte*, de la obligación que fuerza a la persona a realizar un acto ajeno a su voluntad se relaciona así con otra temática recurrente en Levrero, a saber, la oposición irreconciliable entre el trabajo – con fines profesionales o bien especialmente pecuniarios – y el tiempo de ocio indispensable para desarrollar la escritura literaria. Puesto que el proyecto inicial de la beca era la finalización de la antigua “novela luminosa”, la novedad que introduce el diario consiste en dar forma a un tipo de práctica literaria sujeta a la obligación monetaria e incluso moral que impone el financiamiento de “Mr Guggenheim”, su generoso mecenas. Esta escritura *sous contrainte* es experimentada por el narrador

²² R. Laddaga, “La vida observada” en *Espectáculos de la realidad : ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, B. Viterbo, 2007, p. 88.

²³ Cfr. Larousse en línea. Por su parte, la definición de la RAE propone : “1. f. Cualidad de violento./ 2. f. Acción y efecto de violentar o violentarse/3. f. Acción violenta o contra el natural modo de proceder/ 4. f. Acción de violar a una persona”. Cfr. RAE en ligne, URL: <http://dle.rae.es/?id=brdBvt6>

como una forma particular de violencia. En el comienzo del “diario de la beca”, el narrador observa:

Sábado 5am 03.13

Aquí comienzo este ‘Diario de la beca’. Hace meses que intento hacer algo por el estilo, pero me he evadido sistemáticamente. El objetivo es poner en marcha la escritura, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito. (...) Todos los días, todos los días, aunque sea una línea para decir que hoy no tengo ganas de escribir, o que no tengo tiempo, o dar cualquier excusa. Pero todos los días²⁴.

La voluntad de inscribir el proyecto literario bajo el signo de una serie de reglas de vida y de escritura es otra constante en los diarios. El autor se propone adoctrinar el cuerpo y el espíritu, extirpando las conductas nocivas que bloquean su espíritu creador, todo ello en el lapso reducido del año de la beca – de agosto del 2000 a agosto de 2001 – en el transcurso del cual debe terminar la obra. Las *contraintes* temporales ritman el proceso de escritura, imponiendo protocolos estrictos de los que el narrador da cuenta en el diario. Éste señala, por ejemplo: “Tomé una decisión importante: el primero de diciembre comenzaré a trabajar en el proyecto. Si el espíritu sigue muerto, paciencia; escribiré con lo que soy ahora”²⁵. Ahora bien, el “día D” llega y el escritor no logra poner en ruta la escritura de la novela luminosa, sin embargo, un cambio de tono es perceptible en el diario que pasa a registrar o a documentar, como si se tratara de un cuaderno de bitácora, las decisiones y las distintas tareas que se emprenden en relación al proyecto.

Este escrupuloso respeto de la disciplina de escritura se halla mediado por un diálogo imaginario con “Mr Guggenheim”, personaje que encarna aquella mirada controladora que el narrador ejerce sobre sí mismo a través del diario :

Estimado Mr. Guggenheim, creo que usted ha malgastado su dinero en esta beca que me ha concedido con tanta generosidad. Mi intención era buena, pero lo cierto es que no sé qué he hecho con ella²⁶.

Dicha instancia de control institucional se refleja asimismo en ciertos reproches que el narrador presupone de la parte de los hipotéticos lectores del diario:

Me imagino que algún lector impertinente, de esos que nunca faltan, estará pensando: “¿A este tipo le dieron un montón de plata para que juegue Golf (y Buscaminas, reciente nuevo hábito) y se divierta con el Visual Basic ? Qué desvergüenza. Y le llama ‘diario de la beca’”²⁷.

²⁴ M. Levrero, *La novela luminosa*, Barcelona, Mondadori, 2008, p. 23. En adelante las citas corresponden a esta edición.

²⁵ *La novela luminosa, op. cit.*, p. 202.

²⁶ *Ibid.*, p. 88.

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

Además, esta estructura dialógica permite subrayar, con un tono lúdico e irónico, la contraposición entre la meta proyectada, que se supone de un alto valor literario, y los medios financieros con los que se cuenta, básicamente destinados a hacer la existencia cotidiana del narrador más agradable. Recordemos que el dinero de la beca permite la compra de dos sillones, uno para trabajar y otro para descansar ; de un aire acondicionado que lo ayuda a combatir el calor insoportable del verano en Montevideo; de varios juegos y programas de PC así como de otros productos a los que se accede por internet como cierto material pornográfico.

Violencia y formas del dolor en “El diario de la beca”

Tal como ha sido señalado, el diario se propone crear una rutina capaz de disciplinar al narrador, alejándolo de ciertos “malos hábitos” que producen trastornos en el sueño y dificultades de concentración para escribir. Su adicción a los juegos de PC y a la programación pero también ciertas causas a priori más inofensivas como la lectura desmedida de novelas policiales o el consumo de café terminan por alterar su higiene física y espiritual, generando desarreglos notorios en su rutina de escritura. El narrador plantea una relación directa entre estos desajustes y la imposibilidad de encontrar al “Espíritu” que guía, desde la óptica levreriana, todo proyecto literario.

Desde esta óptica, puesto que el diario se presenta como una exploración de la intimidad y del inconsciente la narración de ciertos hechos, recuerdos o sueños dolorosos implica una dosis de violencia auto-infligida. El narrador observa, en este sentido:

El sueño que no conté el otro día creo que no lo voy a contar. Parece que el inconsciente se resiste a verse expuesto de esa manera, y *no tengo por qué ejercer violencia contra mí mismo; ya la he ejercido bastante a lo largo de mi vida. Tratemos de vivir en paz*²⁸.

La violencia se compara aquí con el rechazo que experimenta el narrador al tener que exhibir y hacer pública una experiencia personal claramente dolorosa. Al mismo tiempo, la confesión retoma la cuestión de la “auto-censura” que ha aquejado al propio Levrero durante un largo período de su vida²⁹.

²⁸ *La novela luminosa, op. cit.*, p. 148. Nuestro subrayado.

²⁹ Recordemos que en una entrevista con Hugo Verani Levrero señala, a propósito de la censura vivida por los artistas durante el periodo de la dictadura: “La década larga de dictadura, que pasé íntegramente en Uruguay, me afectó de distintas maneras y en todos los órdenes de la vida, incluyendo la literatura; no voy a describir ahora sentimientos y anécdotas muy diferentes de los que habrá conocido la gran mayoría de la población. La censura no tenía mucho que hacer con lo que yo pudiera escribir, pero sí la autocensura paranoica (razonablemente paranoica): “que no se vaya a encontrar en mi casa una hoja de

En una segunda instancia, considerando las convenciones genéricas propias al diario podemos distinguir algo que llamaré una violencia del *stablishment literario* que se cierne sobre el narrador y su texto. La regla implícita del género, la práctica diaria de la escritura y el pacto de “sinceridad” por el cual el lector asume la veracidad de los hechos narrados, se oponen a la concepción levreriana de la literatura. En efecto, la escritura literaria emerge para Levrero como el resultado de un largo período de ocio, de una conexión profunda consigo mismo y con el universo. Desde este punto de vista, la narración de la “vida sosa” puede ser considerada una estrategia de resistencia frente al régimen de productividad y de utilitarismo impuesto por el mercado literario.

Siguiendo una expresión del narrador, el “escribir (entre paréntesis)”, esta escritura que se lleva a cabo a expensas de Mr Guggenheim, no es más que un débil sustituto de la escritura de la verdadera novela. Desde una lógica monetaria, el diario aparece como una práctica indigna del dinero de la beca, una escritura que no es más que el reflejo de la vida improductiva que tanto angustia al narrador. Se explica, por ejemplo:

No es que quiera hacer pasar gato por liebre a la fundación Guggenheim, dándoles este diario en lugar del proyecto (...). Y por otra parte aún, QUIERO realizar el proyecto (...) Simplemente no debo seguir demorando el asunto de enfrentar y trascender la angustia difusa y llegar al ocio; es todo tan simple como eso. Tan simple y tan doloroso³⁰.

La empresa de los diarios se inscribe así bajo el signo de una “retórica del fracaso”, fracaso del proyecto inicial de la novela luminosa, pero también del deseo de encontrar en la escritura un bálsamo frente a las distintas manifestaciones de violencia que impiden el reencuentro consigo mismo. La figura de Sísifo, que aparece ya en *El discurso vacío* y que reaparece en el “Diario de la beca”, cristaliza esta dimensión absurda y un tanto patética del proyecto, percibido por el narrador como una derrota o como una batalla perdida de antemano. Esta retórica del fracaso es visible desde el prefacio histórico donde el narrador presenta la tarea como “imposible” e “inenarrable”. “Hay cosas que no se pueden narrar”, afirma el narrador. El libro aparece, bajo esta consideración, como “el testimonio de un gran fracaso”³¹.

papel con algo escrito que pueda ser interpretado como...”. Eso es terrible”. Cfr. Hugo Verani, “Conversación con Mario Levrero” en *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero* (conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo), Buenos Aires, Mansalva, 2013, p. 23.

³⁰ *La novela luminosa, op. cit.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 18.

Asimismo, la rememoración de las distintas etapas transitadas durante el proceso de escritura lo lleva a guardar un registro de las “innumerables catarsis” en las que el narrador recupera fragmentos suyos que se “habían enterrado en el inconsciente”. Esta “experiencia notable” le permite hacer un duelo y “llorar algo de lo que habría debido llorar mucho tiempo antes”. Para el narrador, leer dicho texto sigue siendo “removedor y aún terapéutico”, incluso aceptando que “los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la literatura, o por lo menos a mi literatura”³².

Como se explica en este pasaje, y pese al desencanto inicial, la puesta en relato y más específicamente la lectura de estas experiencias luminosas desencadena una serie de efectos “terapéuticos”. Por ejemplo, en *La novela luminosa* el lector asiste a la narración del temor al sufrimiento físico, secuela de una operación de vesícula que aqueja a Levrero en la década de 1980 y que llega a su punto máximo de temor tras el infarto que sufre un año antes de su muerte, en 2004. El peligro inminente de la muerte es precisamente la causa que lo conduce a buscar poner en orden su obra inconclusa, dar forma a ciertos esbozos de novelas, intentar comunicar las “experiencias luminosas”, resistentes a la narración.

En este sentido, no es un azar si la metáfora de la “mutilación” reaparece a lo largo del texto para dar cuenta de los puntos de contacto entre el sufrimiento físico y espiritual del narrador. Por momentos, incluso el miedo al sufrimiento se revela productivo puesto que lo obliga a trabajar intensamente, contra reloj:

En esos meses completé cuatro libros que venían siendo largamente postergados, mientras me lanzaba a la furiosa escritura de esos capítulos de la novela luminosa (...) escribir esa novela significaba el intento de exorcizar el miedo a la muerte. También intenté exorcizar el miedo al dolor, pero no lo conseguí³³.

Aunque se sobreviva, la operación queda asociada en el inconsciente del narrador a una “mutilación”, una intervención que suprime una parte importante de sí mismo, dejándolo incompleto. Esta metáfora se transforma asimismo en un motivo recurrente de la novela. En primer lugar, para referirse a una colección de revistas “mutilada” gratuitamente por obra de un encuadernador inepto y, una segunda vez, para aludir a un sueño de carácter sexual en el que el narrador percibe una pequeña lastimadura en su pene que termina por transformarse en una herida de importancia.

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ *La novela luminosa, op. cit.*, pp. 15-16.

En lo que concierne a la colección de revistas, se señala que el encuadernador Saavedra las “guillotina”, dejando los ejemplares “atrozmente mutilados”, con paginas “rebanadas absurdamente, innecesariamente”. El narrador agrega, “sentí un inmenso dolor. Fue un auténtico y estúpido crimen”³⁴. Respecto del sueño, interpretado por el autor tanto desde la óptica de la castración como desde aquella del desarraigo que la separación de “Chl” lo lleva a enfrentar, se explica:

(...) iba a orinar y notaba una importante fisura en el pene. Como una herida no dolorosa (...) que lo seccionaba en una tercera parte de su espesor (...) como si la carne se hubiera separado tranquilamente, sin sangrar, por un proceso natural (...) era evidente que me preocupaba y me inquietaba de modo profundo³⁵.

Si la cuestión de la “utilidad” y de la “conveniencia” es abordada respecto de la relación amorosa con “Chl” (Chica lista)³⁶, la imagen de la mutilación reenvía a una percepción que el narrador tiene de sí mismo como un objeto que puede devenir rápidamente inútil, obsoleto. El “diario de la beca” gira en torno a estos dolores afectivos y evoca, más precisamente, el proceso de separación de su amante y pareja que se presenta bajo la metáfora del “derrumbe”. El narrador describe su recuerdo de un viaje en auto con Chl. Justo en el momento en que se da cuenta de que el recorrido debe terminarse y de que la separación es inminente, experimenta una extraña sensación:

(...) Di un grito desaforado, de sorpresa y de dolor; un terrible dolor moral que se hacía simultáneamente físico (...) como si Chl formara parte de mí, y al separarme me arrancaran un pedazo) (así puede entenderse aquello que llamé ‘el derrumbe’ (...)³⁷.

Esta experiencia de derrumbe aparece como uno de los más claros indicadores del final inminente de la relación con “Chl”. El dolor es a la vez moral y físico y la metáfora de la mutilación – el narrador compara la separación con el hecho de que le “arrancan un pedazo” –, da cuenta del desgarramiento con el que el autor vivencia los últimos momentos de calma en los que percibe, cifrados, los indicios del fin.

Por último, la novela aborda la espinosa cuestión del dolor metafísico, moral e incluso religioso o místico que aqueja al narrador y que se desprende de la imposibilidad de escribir en la ausencia del “Espíritu”. El origen de este dolor es indisociable de su convivencia al llevar una existencia de escritor sometida a las

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

³⁵ *Ibid.*, pp. 268-269.

³⁶ El autor usa este acrónimo para referirse a su antigua amante y pareja en la novela la escultora Mariana Urti Varela

³⁷ *La novela luminosa, op. cit.*, p. 129.

exigencias materiales de un mundo que le impide encontrar el tiempo necesario de ocio, el contexto intersubjetivo y material necesario para la escritura. Esta imposibilidad, provisoriamente satisfecha por la obtención de la beca Guggenheim, se refleja en una obstrucción de toda forma de encuentro místico. Incluso si Levrero parece concebir al Espíritu en términos de inspiración literaria y no únicamente religiosa, el acto de escritura reviste un cierto carácter ritual que reposa sobre la imagen de la comunión necesaria entre el escritor y el mundo que lo rodea.

El motivo que reaparece en estas situaciones de dolor metafísico es el de la “canallería”, el de la falta de “sinceridad” del escritor para consigo mismo que conlleva una pérdida de inspiración, una huida del genio o *daimon* que habría guiado sus obras más logradas. La acumulación de estas causas de sufrimiento cristaliza en una situación que, sin otro término más apropiado para identificarlo, llamaré un “dolor identitario”, un dolor causado frente a una percepción reificada de sí mismo, como si fuera un objeto, pero también ligado a una imposibilidad de recuperar cierta “memoria de sí mismo”³⁸ que le permita transmitir las experiencias luminosas. Si estas vivencias se resisten a ser tratadas bajo la forma novela, Levrero confía en que sean fugazmente perceptibles y registrables por el diario, un género permeable a lo cotidiano y capaz de conducir la confesión o el testimonio de sí hacia un grado superior de sinceridad y de verdad. Precisamente por su cercanía con aquel substrato más prosaico y ordinario de la realidad, el diario aparece como la forma apropiada para poner en marcha el dispositivo terapéutico de la escritura.

Conclusión

En su libro póstumo intitulado *On Late Style* el crítico palestino-estadounidense Edward Saïd señala una serie de rasgos que caracterizarían el “estilo tardío”. Intentando quebrar ciertos estereotipos que buscan en la obra tardía el trazo magistral, la obra armoniosa y técnicamente irreprochable del escritor consumado, Saïd observa: “But what of artistic lateness not as harmony and resolution, but as intransigence, difficulty and unresolved contradiction?” (p. xiii). Ciertamente, la aparición tardía de los diarios de Levrero se desprende de una dificultad para resolver ciertas tensiones – técnicas, estilísticas, morales y espirituales – que caracterizan el proceso de escritura “literaria”. Oponiéndose a la imagen de la obra magna, el autor

³⁸ M. Levrero, “Diario de un canalla”, *op. cit.*, p. 23.

rechaza toda tentativa de dar un carácter acabado a su obra, de presentarla como un “producto” terminado. Al contrario, Levrero reivindica el valor que se halla en el proceso mismo de escritura, en el recorrido y en las diversas etapas que conducen al fracaso del proyecto literario inicial para dejar en su lugar los restos o las ruinas que documentan el *inacabamiento* de dicha experiencia.

En este sentido, su narrativa tardía subraya el punto de inflexión entre la imagen del escritor como “sufridor ejemplar” empleada por Sontag y aquella del “escritor *en souffrance*”³⁹. El doble sentido de la expresión *en souffrance* entendida como un estar “en espera” pero también como un estar “en sufrimiento” es aquí central puesto que los diarios conducen al lector del registro plano de la vida cotidiana hacia una reflexión sobre las condiciones de trabajo y de vida del escritor en el mundo contemporáneo, sobre su deseo de regular la vida, la memoria e incluso el dolor, a fin de alcanzar las condiciones óptimas y el entorno más adecuado para la escritura. Los diarios y en particular el “diario de la beca” aparecen, desde esta perspectiva, como dispositivos que permiten entrever la posibilidad de alcanzar un trabajo sobre sí que no recaiga completamente sobre los mecanismos y las redes de poder establecidas. Así, estos textos ponen en marcha estrategias innovadoras para enfrentar el dolor, transformando la gran obra imposible e inacabable en el relato de su magistral fracaso.

³⁹ Retomo la expresión del estudio de Alberto Giordano sobre los diarios de Roberto Plá: “Un escritor *en souffrance* : sobre los diarios inéditos de Roger Pla” en *La contraseña de los solitarios: diarios de escritores*, Rosario, Beatriz Viterbo ed., 2011.