



Cuadernos LIRICO

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

14 | 2016
Levrero

Levrero con Barthes, indagaciones novelescas

Sandra Contreras



Editor

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

Edición electrónica

URL: <http://lirico.revues.org/2186>

DOI: 10.4000/lirico.2186

ISSN: 2262-8339

Referencia electrónica

Sandra Contreras, « Levrero con Barthes, indagaciones novelescas », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 14 | 2016, Puesto en línea el 07 junio 2016, consultado el 01 octubre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/2186> ; DOI : 10.4000/lirico.2186

Este documento fue generado automáticamente el 1 octubre 2016.



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

Levrero con Barthes, indagaciones novelescas

Sandra Contreras

A Alberto Giordano

- 1 Hace tiempo que quería escribir a partir de *La novela luminosa*, y de los relatos que completan la serie, los que conforman, debo decirlo de entrada, la única zona de la obra de Mario Levrero que me interesa, que me interpela.¹ Lo digo nada más que como mecanismo de autodefensa, de preservación: no conozco demasiado, mucho menos en profundidad, la obra completa de Levrero (tampoco su biografía, ni su crítica), por lo que todo lo que pueda pergeñar aquí, ante esta comunidad de especialistas, resultará seguramente redundante (ojalá pudiera decir “ocioso”). Por si esto no fuera suficiente, esta redundancia aparece a su vez como la variante de otra dificultad que se me presenta para convertir este interés (mío) en algo interesante (para alguien), y que es lo poco que tengo para decir sobre la novela, a no ser algo del orden del comentario (“ocioso” volvería a ser el ideal). Me identifico en este sentido con la impresión de Reinaldo Laddaga, cuando dice que a veces nos sucede que el deseo de escribir sobre alguien o algo es anterior a la certeza de que efectivamente tenemos alguna cosa que decir, y también cuando observa que las maniobras que se vio hacer en su lectura de *La novela luminosa*, que son las que hacemos los críticos cuando desconfiamos de nuestra capacidad de decir algo que pueda impresionar a nuestros lectores, se potencian aquí porque Levrero, el último Levrero, es todo lo contrario que impresionante.² En mi caso, una primera idea había sido llamar el (im)probable trabajo, y antes de haberlo siquiera ensayado, “La identificación”; tanto era el efecto de reconocimiento –el efecto, inclusive, terapéutico– que me producían ciertos momentos, determinados tópicos, de la novela. Encontraba en el último libro de Tamara Kamenszain una confirmación de que ese vínculo era de algún modo legítimo: “ese muñeco humano que soporta / los rigores de la literatura nos obliga/ a poner en hora nuestros propios hábitos / si él no se baña tenemos que chequear / cada cuánto nos bañamos nosotros / si él ama pudorosamente tenemos que revisar / las exiguas consecuencias de nuestros propios amoríos / porque no vale inventar / novela no vale”.³ La idea era auspiciosa. Solo que cuando no se puede escribir *La novela de la poesía* lo más

probable es que tengamos que vérnoslas, llanamente, con una de las formas posibles de la identificación plena o inmediata: el estancamiento, la *estasis*. Nada, o casi nada, que agregar.

- 2 Una relectura ocasional de *La preparación de la novela* me mostró, inesperadamente, una vía posible para poner en movimiento el comentario: la posibilidad de leer (comentar) el último Levrero por vía del último Barthes.⁴ Las resonancias (los contactos) entre ambos libros se me aparecieron, en principio, como evidentes. Suficientes, supuse, para sostenerlo académicamente como hipótesis; casi demasiadas para quien está atrapado en la identificación: no solo la incursión en la vida metódica -organización del día, distribución del espacio, disposición de los materiales, alternancia entre energía y cansancio, combate entre ocupación y ocio- en la que Barthes cifra una práctica nueva que quiere consagrarse a la obra y que para Levrero es la creación de un entorno pero también un lastre, sino, sobre todo, en ambos, la puesta en marcha de un “camino deliberativo” que explora, en el marco de la novela -de la *postulación* de la novela- las “fuerzas” de donde parte el deseo de escribir y las “pruebas” que debe atravesar la “obra como Voluntad”. Estaban, además, las fechas. Como se sabe, Levrero fechó el origen del ciclo -en el transcurso del cual, desde “La novela luminosa” propiamente dicha al “Diario de la beca”, el escritor, para decirlo con Barthes, “hizo de su vida una obra”- en 1984. Próximo, de algún modo, a los seminarios de 1978-1980, esto es, a ese momento en que -como dice Nathalie Léger- la muerte de la madre vino a desarticular brutalmente el curso del trabajo y a confirmar dolorosamente en Barthes el deseo de una nueva vida de escritura.⁵ Podría tal vez decir “época” en lugar de “momento”, y decir entonces que el origen de la parábola levreriana, en la que se implican y se inscriben tanto un “deseo profundo” de escribir como el miedo a la muerte pero también la muerte misma (la de la madre), y el cansancio (físico) y el agotamiento (de la imaginación), está muy próximo a la época en que un Barthes fatigado y crepuscular, para decirlo con los preciosos términos de Nicolás Rosa, invistió a la novela (sigo con Léger) como la única forma apropiada para decir “la verdad del afecto”.⁶
- 3 ¿Pero con qué objeto diría algo así? ¿No se hacen evidentes al mismo tiempo, y apenas se comienza a explorar el recorrido, las distancias? Por apuntar la más notoria, “el medio de la vida”, ese punto en el que la muerte -dice Barthes- “se experimenta como real”, ¿no funciona en cada uno con un valor por completo diferente? Del lado de Barthes, es el duelo como el “acontecimiento proveniente del Destino” que sobreviene, como un “satori”, para articular, aunque sea dolorosamente, el “campo de la Vita Nuova como el descubrimiento de una nueva práctica de escritura”.⁷ Del lado de Levrero, es la constatación de una “muerte espiritual” -la fuga del *daimon*, del entusiasmo- como desencadenante de una escritura que persigue periódicamente, por “caminos oscuros y más bien tenebrosos”, la recuperación de “el que era antes” -de la capacidad imaginativa, del deseo de escribir- bajo la forma de un “retorno a sí”. Dos *ethos*, dos humores divergentes, para dar forma a la incidencia de la muerte en la encrucijada en la escritura. ¿Por qué insisto entonces en leer *La novela luminosa* junto con *La preparación de la novela*? Tal vez solo para enfatizar que el entorno en la que la novela luminosa se puso trabajosamente en marcha -la creación de entornos define el arte narrativo de Levrero- corresponde a una “época” en que *la novela como hipótesis* se inviste del valor de una vía de exploración, precisamente allí cuando el discurso de un escritor -de un crítico, de un novelista- comienza a enunciarse *como si* hubiera llegado a un punto muerto. O, simplemente, porque la postulación barthesiana de la novela como simulación y todas las

circunstancias, tanto biográficas como históricas, que la rodean, se me presentaron como el mejor instrumento para ensayar la paráfrasis de la práctica levreriana con la herramienta de la novela (o con la novela como herramienta). Casi como una cuestión de vocabulario. Como si esos cursos de Barthes proveyeran (a un lector tardío de Levrero, capturado en una limitadísima zona de ese mundo extranjero) de una lengua precisa para tratar con la serie luminosa.

- 4 El seminario de Barthes funcionaría de este modo como *analogon*. He notado al respecto que llega un momento en que la lectura crítica del Levrero de los “métodos” invita al cotejo con otros ejercicios de escritura. Sergio Chejfec, por ejemplo, compara la terapia grafológica con el disciplinamiento caligráfico que se impone Néstor Sánchez en su *Diario de Manhattan*.⁸ Y sucede que, practicantes también de este tipo de lectura analógico-comparativa, tanto Levrero como Barthes introducen en ella una mínima aunque decisiva variación. De hecho, toda *La preparación de la novela* puede leerse como un tránsito por las analogías (“ingenuas” pero “operativas”, dice) que Barthes coloca, más precisamente, en el orden de la identificación: “yo no me comparo [con Flaubert, con Kafka, con Proust], *me identifico*: mi imaginario no es psicológico, sino deseante, amoroso; es precisamente un imaginario, no una paranoia y, además, es un imaginario de trabajo, no de ser; me identifico con una práctica, no con una Imagen social [la de escritor], que por otra parte ya no es tan prestigiosa”.⁹ La identificación entendida como “confusión práctica”, no de valores, es para Barthes “el motor mismo de la literatura” para *quien quiere escribir*.¹⁰ Y es a su vez, también para Barthes, solidaria de lo que llamó, para *quien quiere leer* y según el heterodoxo ejercicio teórico de los últimos seminarios, *crítica patética*: una crítica que en lugar de partir de unidades lógicas (análisis estructural) lo haría de “momentos de verdad”, esto es, una crítica fundada en unos “hechos de lectura” en los que brusca y excepcionalmente confluyen una emoción que inunda (hasta la perturbación) y una evidencia (“esto ha sido la verdad”), “verdades del afecto”, del orden de lo intratable, *después de lo cual no hay nada que decir*.¹¹ Levrero, que siempre hizo de la identificación con otro escritor un *impulso* para la escritura (la identificación con Kafka como inspiración iniciática de su literatura, la inexplicable pero fascinante identificación con el diario de Rosa Chacel como impulso para decidirse a poner en marcha el diario de la beca), profesó siempre, como sabemos, la teoría del arte como hipnosis. Esa teoría, según la cual, todavía en su última entrevista, “[e]l texto ideal sería aquél en el que el lector pierde de vista el hecho de que está leyendo, y cree que esas cosas que se transmiten a su cerebro están sucediendo realmente”, es solidaria también de una práctica que, al tiempo que segrega al crítico (a su función ideológica institucional) que “pone distancia”, postula un lector que se comunica con el “alma” del autor a través de un estado de trance, de encantamiento.¹² La crítica fundada en “formas pregnantes” que el Barthes deseante de escritura reclama como la mejor opción para dar forma a su “ardiente contacto con la Novela” tal vez no se parezca del todo pero seguramente tiene mucho en común con esa lectura hipnotizada, con esa lectura en estado de trance que es el ideal artístico de Levrero. En todo caso, eso *se identifica* en nosotros. El recurso a *La preparación de la novela* como *analogon* no funcionará, por esto, como terreno para el comparatismo ni, mucho menos, como marco teórico para intentar algo así como la disección estructural de la serie levreriana. Apenas como una coartada (la coartada del vocabulario) para volver a hablar de *La novela luminosa*, un atajo para salir de la identificación.
- 5 Que la teoría del arte como hipnosis segregue al crítico que “desarma textos, busca técnicas y explica racionalmente” no significa que la “comunicación directa con el autor”,

que para Levrero define el acto de la lectura, no se entienda sino como una comunicación con el “alma” emplazada “en la forma, en el estilo, en la estructura del relato”.¹³ Como si distinguiera : una cosa es el análisis de las técnicas como herramientas de disección ; otra, la captación del estilo y la estructura del relato como catalizadores de la forma -del alma- de un autor. La eficacia de lecturas como, por ejemplo, las de Sergio Chejfec o Roberto Apprato, radica, precisamente, en la lucidez con que hacen visible el núcleo del estilo levreriano allí donde captan, en su bordes filosos, los sofisticados artificios -los “métodos”, los “esquemas”, los “planteos”- por medio de los cuales la escritura produce, y controla, su efecto de verdad.¹⁴ De hecho, estas lecturas obraron para mí como un magnífico auxilio para el distanciamiento del “pegoteo” hipnótico (después de todo nuestra tarea es la crítica), en el transcurso del cual, sin embargo, se me hizo visible otra forma pregnante -de esas que reclaman creencia- y que será aquí mi objeto : la novela de larga duración. Esto es, el ejercicio de escritura que Levrero “llama para [sí]” novela luminosa (igual que hace Barthes con lo Neutro, Levrero la “llama” novela, no la define) y que acomete, entre interrupciones, recomienzos y continuaciones, a lo largo de 18 años : de “La novela luminosa” propiamente dicha fechada en los primeros meses de 1984 al “Prefacio histórico” y el “Epílogo” que abren y cierran el volumen titulado *La novela luminosa*, fechados ambos el 27 de octubre de 2002, pasando por “Diario de un canalla”, fechado entre 1986-1987, *El discurso vacío*, entre 1991 y 1993, y el “Diario de la beca”, entre agosto de 2000 y agosto de 2001. Esto es, la tarea vital del Querer-Escribir (lo decimos con Barthes) que, implicando centralmente el tiempo y por lo tanto la extensión, transita entre la *pregnancia del impulso original* y las *imposiciones del final*.¹⁵

- 6 I. Como sabemos, en el origen de la novela luminosa, en su primera línea, hay una imagen espontánea y recurrente, que el yo que escribe materializa de inmediato como cediendo a un “deseo profundo” : escribir “reposadamente con una lapicera de tinta china sobre una hoja de papel blanco de muy buena calidad”. Paralelamente, y de modo por completo independiente -dice ese yo- está “el deseo de escribir acerca de ciertas experiencias” luminosas. Pues bien, “imagen obsesiva”, “idea secreta” o “método” (cuando se reviste de técnica en la auto-terapia grafológica), cada vez que la marcha de la novela luminosa recomienza (“Diario de un canalla”, *El discurso vacío*, “Diario de la Beca”, “Prefacio Histórico”), un mismo interés pugna por afirmarse, e interrogarse, en el umbral : ¿de dónde viene el impulso de escribir ? Y, precisamente, porque la escritura lo somete de entrada a un ejercicio reflexivo -como si ponerse a escribir supusiera a la vez, en el mismo acto, objetivar y pensar esa pulsión-, el origen aparece de inmediato, y siempre, como un origen desdoblado en su emergencia : es el deseo doble del comienzo, pero además la doble fuente del impulso -¿imagen obsesiva o conversación con el amigo ?-, y también el doble nacimiento -espiritual y literario- del escritor. Al mismo tiempo, porque en la composición del relato de larga duración lo primero que se escribe (el texto que comienza a redactarse en 1984) es lo último que se nos da a leer (el texto que cierra el volumen de 2005), el origen aparece como origen retrasado. En el largo ciclo de la novela luminosa el origen, desdoblado, es lo que viene después.
- 7 Sabemos también que el impulso originario de escribir tiene como horizonte, en su emergencia, la muerte. Y que esa muerte tiene una doble faz. Es la posible muerte clínica en la cercana operación de vesícula, cuyo riesgo el mismo “paciente” sobreactúa justamente para ponerse en situación de escribir “con la libertad de un condenado a muerte” (la muerte futura-virtual como acelerador del impulso de escribir), pero también, y sobre todo, es la que el yo registra enseguida, a poco de dar comienzo a la

novela, como una muerte espiritual que ya tuvo lugar : la “fuga” del “espíritu travieso”, *daimon* o inspiración, que “antes” impulsaba el trabajo febril y continuo de escribir, y cuya ausencia transformó, ahora, el deseo en deber,¹⁶ a la vez que convertirá, en los sucesivos recomienzos, al acto de escritura en el proceso terapéutico del “retorno a sí” (la muerte pasada-real como mengua y transmutación del impulso originario de escribir).

- 8 El duelo –dice Barthes cuando presenta el programa de *La preparación de la novela*- dividió irremediabilmente su vida en dos, “antes/después”, y si sobrevino como “un acontecimiento proveniente del Destino” para articular, aunque sea dramáticamente, “el medio de la vida”, es precisamente porque, en tanto *activo* del dolor y modificando profunda y oscuramente su deseo en el mundo, se transmutó en el enclave de un cambio bajo la forma de Vida Nueva. Y el campo de esa Vida Nueva no puede ser otro, dice, que “el descubrimiento de una nueva práctica de escritura”.¹⁷ Recuerdo aquí la lectura de Nicolás Rosa, que captó en su prólogo a *Lo neutro* (con mayor precisión, creo, que Beatriz Sarlo en el de *La preparación de la novela*) el “yo crepuscular” del último Barthes, ese yo ausente que, habiendo perdido su soporte narcisista, “enuncia lo neutro como una renuncia del deseo más allá del deseo”. La figura sobresaliente de ese despojo pulsional es la Fatiga que, vinculada in extremis a la extenuación melancólica, “ataca” la locuacidad paranoica y es índice de un retiro, aunque no de un retiro monacal sino del hecho de que es el mundo mismo quien se ha retirado del sujeto. En el Seminario, dice Nicolás, Barthes ya era un sujeto abandonado ; de ahí, su enmudecimiento progresivo (después de la muerte de la madre), esa voz solitaria de los últimos coloquios, esa voz abacial cada vez más apagada.¹⁸ ¿Sucede así en *La preparación de la novela* ? Es cierto que la edad es el umbral de esa preparación (es la primera entrada) y que también lo es el *agotamiento* (del discurso) : “Llegado a cierta edad, los días están contados. [...] Luego, conciencia de lo siguiente : llega un momento donde lo que uno hace, escribe (trabajos y prácticas pasadas), aparece como material repetido, destinado a la repetición, al cansancio de la repetición”.¹⁹ Sin embargo, es evidente también que la novela fantasmada de Barthes liga la “Organización de una Vida Nueva” con el “imaginario de Ruptura”, y que el fantasma de ruptura es indisociable, por lo menos en una de sus fases, de la recuperación de una creencia “total, grandiosa, triunfal”²⁰. La “última palabra” del seminario (ya que no “palabra última”) es Deseo : ni el Placer ni mucho menos el Goce, tampoco lo Neutro, sino el Deseo como el ser mismo de la Dicha, el libro que da a desear.²¹
- 9 ¿Y en la novela luminosa ? ¿Qué montos de energía moviliza la muerte en la escritura ? ¿Trae la evidencia de esa muerte (virtual-real, futura-pasada) pulsiones de ruptura, euforias de vida nueva ? Levrero, sabemos, carece de *entusiasmo*, de esa “exaltación” que él identifica tanto con la inspiración (desde el punto de vista de la invención) como con el ritmo febril (desde el punto de vista de la energía puesta en la materialidad de la escritura), y toda su obra –dice Juan Ritvo cuando lee *El discurso vacío*- “semeja un catálogo de los sinónimos y cuasi-sinónimos del verbo *cansar* y sus derivados : desfallecimientos, aburrimento, estar abrumado, agotado, disgustado, fatigado, extenuado, deshecho, hundido, derrumbado, en un arco que va desde ‘estoy muerto de cansancio, no puedo moverme más’ hasta ‘estoy cansado, hartado de repetir siempre lo mismo’”.²² Pues bien, ¿obra este cansancio en Levrero como la expresión extrema de un agotamiento radical, como la ratificación de una impotencia –fatal y definitiva- para encarar nuevos investimentos ? Diría que no. El prosaísmo levreriano –esa capacidad, dice Chejfec, para relatar la incomodidad asumiendo la medianía- parece más bien lejano, y hasta indiferente, a esa tradición de la literatura del agotamiento.²³ Probablemente

porque las cosas que “quedaron en la mesa de operación” “tal vez no estén muertas” sino “dormidas, postergadas, resentidas, aletargadas, aburridas, envenenadas”²⁴, la energía postraumática de la novela de larga duración es más bien la del convaleciente a domicilio con pronóstico reservado que, mientras comprueba una muerte espiritual *con el mismo interés* con que padece el incordio cotidiano de un cuerpo aquejado por la edad, borra de un plumazo, de entrada, tanto la solemnidad de los derrumbes como las euforias triunfantes de la resurrección.

Se ha fugado de mí el espíritu travieso, alma en pena, demonio familiar o como quiera llamársele, que hacía el trabajo en mi lugar. Estoy a solas con mi deber y mi deseo. A solas compruebo que no soy literato, ni escritor, ni escribidor, ni nada. Simultáneamente, necesito dentadura postiza, dos nuevos pares de lentes (para lejos y para cerca) y operarme de la vesícula. Y dejar de fumar, por el enfisema. Es probable que el *daimon* se haya mudado a un domicilio más nuevo y confiable. La vida no ha comenzado para mí a los 40. Tampoco ha terminado. Estoy bastante tranquilo, por momentos –escasos– soy feliz, no creo en nada y estoy dominado por una muy sospechosa indiferencia hacia casi todas, o todas, las cosas²⁵.

- 10 “La vida no ha comenzado para mí a los 40. Tampoco ha terminado.” Ni hombre de la ruptura ni sobreviviente (la comprobación reiterada de la muerte espiritual no terminada de “cuajar” formalmente, para decirlo con Barthes, en la euforia narrativa propia del sobreviviente), el yo de la novela luminosa es en todo caso, como el de Saul Bellow que se recuerda en *El discurso vacío*, un “hombre en suspenso”, el “hombre entre paréntesis” que comprueba que “la muerte espiritual, duro es decirlo, todavía perdura y tal vez perdure hasta la muerte clínica, duro es decir esto también”.²⁶ Más que partir la vida irremediamente en dos, el *antes/después* de la muerte espiritual abre entonces esa “etapa provisoria, de emergencia, que sin embargo se prolonga y prolonga en el tiempo, y no termina nunca de definirse”.²⁷ Y el tiempo de la novela de larga duración, el gran paréntesis, es por esto menos el de una prolongada sobrevida que el de la muerte perdurable, el de la estancia. (Mientras escribo, leo esto que dice Alberto Giordano en su diario del Facebook: “Lo que Dante sabía. El ascenso es gradual, lento, discontinuo. El descenso, inmediato. La estancia, no importa su duración, infinita.”).
- 11 II. Y sin embargo, el final se abre paso, se impone en el relato. “He terminado con esto. O mejor dicho esto ha terminado conmigo. En el fondo, mi mente siempre se ha rehusado a aceptar cualquier tipo de final”.²⁸ El epígrafe de *Seymour, una introducción* que encabeza el “Epílogo” de 2002 sintetiza, en el cierre definitivo de la novela luminosa, la forma en que el “Diario de la beca” ha ido transformando la imposibilidad de continuar que signó desde el comienzo el drama de la escritura (“Es inútil, no podré seguir adelante con esta novela”), en un combate y en una transacción con la forma del final, en el transcurso de los cuales una novela, digamos, de estirpe barthesiana –novela fantasmada como obra de amor– *finalmente* tiene lugar.
- 12 Cuando está atrapado en la rivalidad entre el Mundo (la Vida y sus demandas) y la Obra (y su exigencia), el novelista, dice Barthes, puede recurrir a la derivación del diario y hacer de la vida misma una obra, su Obra.²⁹ Es una de las formas de resolver la deliberación formal –que a Barthes, via Proust, tanto le interesaba– entre el diario y la novela.³⁰ La fórmula levreriana podría ser esta: mientras los primeros capítulos de “la novela luminosa” propiamente dicha permanecen inéditos, las sucesivas publicaciones de “Diario de un canalla” y *El discurso vacío* aparecen como el “cuento” y “la novela” que continúan ese texto inconcluso –así las identifica Levrero en los prólogos de sus ediciones– “a semejanza” de un diario. Pero si la forma del diario es la opción verosímil para un yo que

en ese momento identifica a la novela con un “artefacto” literario –“fastidio” del estilo y la estructura- que interfiere en la comunicación de la experiencia vital³¹ o para un yo que entonces la asocia con la busca artificial de “argumentos” e “invenciones” cuando su interés, por el contrario, es el de ir “a la pesca de sí”³², la edición de *La novela luminosa* introduce en la dialéctica diario/novela una variación. Al separar la novelita de 100 páginas del prólogo-diario de 400, al hacer como si distribuyera dos prácticas en dos objetos diferentes, la escritura redobla el pacto ficcional mientras potencia su efecto de autenticidad. Ni siquiera hace falta simular el recurso al diario como instrumento apto para el trabajo introspectivo del retorno a sí; basta nomás con adoptarlo como la herramienta ideal para poner en práctica una de esas técnicas que reactivan la escritura como “cuidado de sí”: todos los días, una línea.³³ La auto-imposición del becario de no releer lo que lleva escrito, como obedeciendo a la premisa de desprenderse de la tentación de continuidad y asegurarse así que la gimnasia diaria no termine por convertirse en novela, así como el acto de confesar en el “Epílogo”, como quien reconoce ante el lector un plan fallido, que le habría gustado “que el diario de la beca pudiera leerse como una novela”³⁴, la adopción de ambas actitudes –autocontrol y sinceramiento- rubrica en el “Diario de la beca” el efecto de un diario de verdad. Pero si la dificultad, con la que se debate el diarista, de encontrar un “remate” para las líneas argumentales que se fueron abriendo a lo largo del año, confirma finalmente el pacto ficcional del diario (como Giordano cuando lee el fallido diario barthesiano, el Levrero del “Epílogo” piensa que “los verdaderos diarios se interrumpen, no se cierran, porque la vida no sabe de puntos finales”³⁵), es paradójicamente la preocupación formal por el final la vía por la que la novela, no solo la novela luminosa propiamente dicha sino la novela misma como forma, comienza a moldear paulatinamente el “Diario de la beca”.

- 13 Antes, un rodeo por la cuestión del *interés* será, creo, productivo. Barthes, que llama Novela a toda obra que trasciende el egotismo hacia la simpatía, “de algún modo mimética”, con el otro, a toda obra que sabe “crear al otro”³⁶, llama la atención, antes de dar comienzo al Relato de las Pruebas, precisamente sobre la cuestión del interés. Ese “héroe tan poco heroico” de su Relato, dice, “se llamará a veces Flaubert, Kafka, Rousseau, Mallarmé, Tolstoi, Proust”. También, dice en el paréntesis, “se llamará: yo”. Y sigue: “Ellos, yo. Pero ¿será ustedes, o aun algunos de ustedes? Esta no es una pregunta retórica [...] La pregunta, de amplitud histórica, es la siguiente: si una reflexión sobre el *querer-escribir* puede interesar e involucrar a quien no escribe”.³⁷ Notable. La pregunta, de amplitud, digamos, metafísica y vital, es la misma que se hace Levrero en el comienzo mismo de la novela luminosa, cuando intuye y nos advierte que, como novela o autobiografía, esas experiencias escritas darían el libro más soso que pudiera escribirse: ¿a quién podría interesarle ese relato? Laddaga tiene una hipótesis tan atractiva como plausible sobre la transmutación levreriana de esta pregunta en artificio novelesco. La maestría del volumen *La novela luminosa* –dice- está en sostener y amplificar el efecto de “poco interesante”: lo “soso” del “Diario de la beca” resultaría de la edificación de un mundo que evita, hasta donde le sea posible, que suceda algo extraordinario, y si hay una prueba de su éxito ella estaría en el desconcierto que un lector contemporáneo, educado en la cultura literaria de las formas irruptivas, puede efectivamente experimentar.³⁸ Yo creo sin embargo que *lo interesante* –la busca del interés pero también el deseo de interesar- tiene en la voz que escribe y en la trama misma del diario una pregnancia tal que a través suyo la novela como trascendencia del egotismo tiene lugar.

- 14 Entonces, ¿a quién puede interesarle este relato?, preguntaría Levrero. El autismo programático de la primera respuesta que se da (“Escribo sin pensar que pudiera haber lectores y menos un crítico para juzgar el resultado de mis juegos”, decía ya en 1984³⁹), exacerbado en la versión del artista convertido en canalla (“no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo”⁴⁰) transita enseguida hacia ese narcisismo “desaliñado y desgarbado” que, dice Helena Corbellini, Levrero practica en el siglo XXI.⁴¹ Levrero se lee (la determinación de no releer lo que lleva escrito cede finalmente a la curiosidad) y sucede que esa relectura, en realidad indisociable del acto mismo de escribir en su emergencia (“Contemplo las dos carillas que llevo escritas y las encuentro bastante aceptables”, se lee en el tercer párrafo de la novela luminosa propiamente dicha) consiste, antes que en un ejercicio auto-reflexivo, en someter lo que se “lleva escrito” a unas *pruebas de interés*. “Quiero saber si hay algo interesante”, es el mantra del diarista-becario en posición de escritor. En primerísimo lugar, la *prueba de la verdad*. Es, para decirlo con Barthes, la prueba del lector patético que en trance de identificación persigue y sanciona los momentos de verdad de la escritura (su máxima expresión es el “llanto breve pero muy saludable”⁴²), y que finalmente salva a la novela luminosa del gran fracaso: “Leer eso sigue siendo para mí removedor y terapéutico”, dice cerrando el “Prefacio Histórico”. Pero también, paralelamente, la no menos decisiva *prueba de la eficacia narrativa*. Es la prueba del lector compulsivo de novelas, siempre tan interesado en las cualidades compositivas de los escritores que admira como atento al propio “encanto” en el estilo, cuya versión extrema es la del crítico exquisito que, a la par que se fastidia con las novelas “mal hechas” de Doña Rosa, es capaz de distinguir, en el propio relato, unos pasajes confusos de otros bien resueltos mientras se propone cada tanto la tarea de limpiar partes, desarrollar otras, agregar, quitar. En suma, corregir: “Tendría que corregir un poco el estilo, darle un poco de densidad; hay muchas cosas que se cuentan y como se trata siempre de cosas triviales si no hay encanto en el estilo no queda nada”.⁴³
- 15 Por cierto, esta (auto)lectura cualitativa es una de las novedades del “Diario de la beca” en la novela de larga duración. Como si al cabo de 16 años ese yo que empezó por prescindir de toda identificación literaria –“ni literato, ni escritor, ni escribidor”.⁴⁴– encontrara finalmente en el ejercicio de detectar cualidades específicamente literarias –y en el sentido clásico del término: estructura y estilo– un placer, un interés, un valor.
- 16 La escritura –el impulso de la escritura– retorna sin embargo por otra vía, por mediación de otro interés. Y es que más temprano que tarde se advierte lo pendiente que ese yo devenido crítico de sí estaba del *interés del otro* (“[Quiero ver] si hay algo que pueda llegar a interesar a un lector que no sea yo mismo”⁴⁵). Y ese otro adviene en la lectura; naturalmente, además, en la lectura de una mujer. Una mujer que lee. Tanto la lectura patética de Chl, sus lágrimas como auténtica confirmación de la verdad de lo que acaba de escribir, como la lectura crítica de M, su entusiasmo confirmatorio del interés a un tiempo literario y novelesco del diario, son el veredicto último de las pruebas de interés (de las que sale airoso el diario de la beca) y un impulso, para el yo, para seguir escribiendo (en *modo novela*).⁴⁶
- 17 El impulso de escribir reaparece entonces por mediación del otro, de su interés (empático o literario), y en el “Diario de la beca” la novela –esa estructura que, dice el narrador, *impone* la forma del final– es el andamiaje. De hecho, ese placer en confirmar el interés novelesco de lo que se viene escribiendo, más explícito a medida que avanza el diario, es paralelo a un interés *creciente* por el final. Se aprecia en los últimos meses; mayo, en

especial. No se trata nada más que de una interrogación formal cada vez más acuciante (¿cómo terminar?); se trata también de una aceleración –de una ansiedad, también de una declinación– según la cual los saltos temporales progresivamente más amplios y los capítulos–meses cada vez más cortos van produciendo el efecto de un sujeto que en los últimos tramos tiene cada vez menos que decir al mismo tiempo que tornan evidente su apremio por terminar. La melancolía, bajo la forma de un recuento de todo lo que no se sabe muy bien que se ha perdido –el amigo invisible, los programas, los cientos de madrugadas, las horas, el dinero–, es el tono dominante.

- 18 Un final apremiante, ansioso, declinante. ¿Nada más que un problema formal? ¿No sucede más bien que ese enmudecimiento progresivo, esa presión melancólica, funciona como índice, como iluminación retrospectiva, del hecho de que, camuflado en las disquisiciones formales, una novela, pero una novela de amor, ha tenido lugar? El amor por Chl, dice Adriana Astutti, es “uno de los temas insoportables de la novela y a la vez una de las intrigas novelescas que nos hacen seguir leyendo hasta el final”.⁴⁷ En efecto. No sé si podría suscribir (tal vez sí) la idea de que el artefacto de *La novela luminosa* es una de las formas posibles que encuentra Levrero para escribir una “última, vulgar, monumental, novela de amor” en el siglo XXI. Pero la evidencia de que el diario puede leerse “como una prueba de amor, una carta, dirigida a esa amante cuya identidad es una de las intrigas del libro” me confirma por qué aun cuando “lo soso” del “Diario de la beca” –aunque bajo la forma infernal de un realismo aplastante– sea nuestro punctum de identificación, no me convenza del todo la idea de que, para sostener el efecto de “poco interesante”, el mundo de Levrero evitaría, hasta donde le sea posible, que suceda algo extraordinario.⁴⁸ Porque aunque ni espectacular ni impactante, algo extraordinario, discreta pero suficientemente extraordinario, ha tenido lugar: la novela luminosa del comienzo –la novela que Levrero “deseaba” escribir– transfigurada, retrospectivamente, como novela del deseo, novela de amor. Su aparición luminosa ocurre allí mismo donde el diario devenido novela va poniendo fin.

Hoy vino Chl con cantidad de churrascos (...) Esa muchacha es una santa. Pero esta novela toca a su fin...

Me trajo una bolsa con unos videocasetes que le había prestado; hoy de tarde, mientras buscaba una ropa mía, había encontrado en mi ropero alguna ropita tuya. Y cuando ella vino esta noche, encontré por su cuenta algunas cosas tuyas, y yo me acordé de esa ropita y se la di, y me acordé de otras cosas de ella que había en otra pieza y también se las di. Concomitantemente –feísima esa palabra– encontré, después que se hubo ido, que dentro de la bolsa con los videos míos también estaba mi peine, el que tenía en su casa. Eso me dio mucha tristeza. Pensé: “la novela se está terminando. Esta novela también se está terminando, porque parece que ambas son una y la misma.

Chl estaba bellísima, hoy.⁴⁹

- 19 Vuelvo a *La preparación de la novela* por un momento. En el medio de la vida, en el trámite del duelo, Barthes Quiere-Escribir (conjugo su sintagma “Querer-Escribir”), y en tanto su programa de Vida Nueva implica el descubrimiento de una nueva práctica de escritura, el Fantasma de escritura es el de la Novela. Barthes confirma entonces en el Curso que quiere escribir una novela. Y como nunca escribió una, se preparará indagando cómo están hechas algunas de ellas (¿cualesquiera? no, apenas una o dos en miles, las del Primer Placer: *En busca del tiempo perdido*, *La guerra y la paz*) no para saber lo que son en sí (no interesa aquí ni la definición sociológica histórica, ni su posibilidad de ser escrita hoy, ni la novela en general como género) sino sencillamente para –si es que eso fuera posible– *rehacerlas*.⁵⁰ La *preparación* de la novela, por esto, está en el orden de las cuestiones

técnicas, de la práctica. Pero dice además : en tanto se apoya en el Primer Placer, y “se sabe, por referencia al placer erótico, la fuerza con que el Primer Placer atraviesa toda la vida”, “el Fantasma y su ardiente deseo está llamado a expandirse, a superarse, a sublimarse, en la dialéctica del Deseo y del Amor”. Y prosigue : “Las heridas del Deseo pueden ser recogidas, trascendidas por la idea de hacer una Novela, de superar las contingencias de la derrota mediante una gran tarea, un Deseo general cuyo objeto es el mundo entero”. Valiéndose a su vez de las “Ideas sobre la novela” incluidas como prefacio a *Crímenes de amor*, donde Sade dice que “el hombre –sujeto siempre a las debilidades de rogar y de amar- ha escrito novelas para describir a los seres a quienes *imploraba*, para celebrar a aquellos a quienes *amaba*”, y separándose enseguida del “hablar de sí amoroso” que corresponde a la lírica, Barthes coloca a la Novela, su novela, del lado del Amor-Ágape : el gran Recurso para “*decir a aquellos a quienes se ama*”, hacerles justicia, *dar testimonio* de ellos, inmortalizarlos.⁵¹ No hará falta ponerlos en posición central –como no lo hizo Proust con su madre- ; la novela como mediación los reconocerá simplemente como “lugares de amor que *imantan*” y devendrá de este modo –la Novela, su novela- acto de amor.⁵²

- 20 Me extendí en los matices y meandros de la opción barthesiana por la Novela porque tal vez ese preámbulo del Curso podría funcionar como una vía para pensar la novela luminosa y su transfiguración a lo largo de sus casi veinte años. La novela luminosa propiamente dicha, la que daría forma al deseo de “dejar escritas ciertas experiencias” como testimonio, no solo se enfrenta casi de inmediato, como sabemos, a la imposibilidad de ser continuada (por la convicción de que la narración las desvirtuaría) sino que enseguida se abre, también, a una sucesiva transfiguración : cada tanto el narrador se pregunta si esos hechos que acaba de contar (las historias con mujeres, los sueños) no serán finalmente más significativos, para la novela luminosa, que los que tenía reservados originariamente para escribir. En el “Diario de la beca”, sin embargo, el problema es otro. Y es que entre la novela luminosa propiamente dicha y la edición de *La novela luminosa* pasó el tiempo, mucho tiempo : Levrero cambió (el becario lo admite ante el mismo “Mr. Guggenheim”), sus puntos de vista son otros, y si bien recuerda muy bien los hechos que quería narrar (el becario presentó a la institución financiadora un proyecto fundado), la memoria ya no es la misma y seguramente alteró los hechos. El problema del becario no es entonces, como lo era para el novelista primero, el de la imposibilidad de continuar ni el de la postergación, sino el de recomenzar una novela cuando los años pasaron y las fuerzas menguaron o al menos se transformaron : “No quiero retomar la novela allí donde la dejé hace 16 años y continuarla como si nada hubiera pasado”.⁵³ Y en efecto. En los meses inmediatamente anteriores al mayo fatal de la separación definitiva, el diarista se dispersa en un relato enmarañado en el que a través de un trabajoso montaje de mails antiguos, cartas, sueños y recuerdos, reconstruye vaga y confusamente, aunque según un escrupuloso registro de días y pormenores, la historia del encuentro con Chl, de la declaración de amor. Nada en el relato de la historia, dice, conserva la luminosidad de ese mayo del 98 que buscaba registrar, pero todo está en el orden de una magia entre oscura y fantasmal de la que resta una Chl “luminosa, pletórica de luz, llena de gracia y bondad”, todavía radiante de belleza, y al mismo tiempo, convertida hoy en chica lista “común y corriente”, “vulgar” y quizás por eso mismo “más feliz”.⁵⁴ Para quien escribe pero también para la que va leyendo, ese relato enmarañado y confuso es el momento de verdad del diario, su transmutación en novela como acto y mensaje de amor. Chl sigue

imantando como lugar de amor y los últimos meses del “Diario de la beca” lo testimonian desde el final

Como venía diciendo, mi amigo, esta novela se termina. Ayer vi fugazmente otra vez a Chl ; vino dormida, tomó un café y se fue, pero estuvo lo suficiente como para que yo sintiera otra vez de qué horrible manera sigo ligado a ella. Los impulsos sexuales habitualmente dormidos se despiertan apenas la veo ; y cuando digo “impulsos sexuales” no hablo simplemente de deseo, sino de mucho más. Sigue siendo la única presencia femenina que me conmueve hasta las raíces más profundas ; sigue siendo parte de mí, de mi cuerpo, de mi alma.⁵⁵

- 21 Nosotros somos testigos de esa consumación indirecta de la novela luminosa, pero la epifanía es retrospectiva y anti-reveladora. Por esto no hay euforia (la euforia de las iluminaciones) sino furia y tristeza y en todo caso apremio por terminar : “Pero la furia me sigue dominando y la tristeza, y doy palos de ciego sobre el teclado buscando la forma de terminar esta novela, de darle un final decoroso, aunque difícilmente feliz”.⁵⁶
- 22 III. Los blancos crecientes en las entradas del “Diario”, expresiones de lo poco que ya hay para decir una vez que la novela de amor ha concluido, señalan también la forma en que el proyecto de la beca convirtió a la novela luminosa en un plazo para llevar a término – más que a cabo- la tarea de escribir. “Si el espíritu sigue muerto, paciencia, escribiré con lo que soy ahora. Como sea, este proyecto debe ser terminado” (198). Es una de las variantes del ciclo económico en el que también se inscribe la novela de larga duración. De las deudas y el desalojo que enmarcan el “Diario de un canalla” (y su furia) al crédito total y el *full-time* del que dispone el becario de la Fundación (con la consiguiente alteración de las nociones de ocio y de trabajo), la intrusión de la instancia institucional del *proyecto* en la novela transforma la escisión originaria entre “deber” y “deseo” (el deber de la novela oscura, el deseo de la novela luminosa) en una dialéctica entre proyecto (deseo de escritura) y plazo (contrato, dinero, obligación). Sucede además que ese plazo deviene progresivamente plazo absoluto, plazo en tanto que plazo, extensión de tiempo que hay que ocupar. Como si, aun cuando ya no quedara mucho por contar, fuera preciso sostener el acto de escritura (como quien se presenta a su lugar de trabajo) hasta que el año de la beca sea completado. Como si fuera obligatorio escribir –lo que sea, pero escribir- hasta que los plazos sean observados. De manera tal que el libro que resulta, el libro que se entrega y finalmente se edita, se inscribe, después de todo, en el orden del cumplimiento. Y pocos becarios, a decir verdad, podrían acreditar un cumplimiento tan al pie de la letra del contrato. Literalmente, un cumplimiento *en tiempo y forma*.
- 23 Señalo esta transformación última, contractual, del tiempo, porque el tiempo, en una novela de larga duración hecha de recomienzos, esperas y postergaciones, es naturalmente de las implicaciones capitales. Está, por un lado, el tiempo del mundo, con el que la obra se debate : el tiempo que le falta al calígrafo acorralado en el torbellino familiar ; el tiempo que le sobra al becario extraviado en un mundo de dispersiones y horarios alterados. Pero también está el tiempo mismo de la obra, el que separa y reúne y confunde las dos novelas luminosas, y que se inscribe, como hiato inconmensurable, en el capítulo final. Agosto de 2001, el capítulo que se escribe como si hubiera sido redactado al mes de haber finalizado el período de la beca y una vez completadas las rendiciones burocráticas, comienza así :

Jueves 2, 01 :43.

Ahí arriba hay un subtítulo que habla del tiempo (fecha, hora), pero el tiempo ha perdido significación, casi del todo, para mí. Puedo decir “hace tiempo”, pero no tengo ninguna certeza de cuánto tiempo puede implicar el “hace” : semanas, sí, pero quizás meses. Bueno, sea como fuere hace tiempo me vinieron a la mente estas

palabras : “Una única, eterna madrugada”, y sentí que debía ser el título de este libro. [...] Una única, eterna madrugada, ha sido, y es, mi vida de estos últimos años –no preguntar cuántos.⁵⁷

- 24 En tiempo suplementario entonces, una vez que los plazos han sido cumplidos y los calendarios observados, quien escribe experimenta el tiempo como desprovisto de sentido mientras inscribe, subrayándola, la fórmula temporal *original* de la novela luminosa : “hace tiempo”. En efecto, cada uno de los impulsos iniciales (imagen obsesiva, método grafológico, idea del diario de la beca) es un impulso que viene “desde hace tiempo”, y es por esto que el origen (la posibilidad del recomienzo) retorna en el final, como una coda, con la pregnancia de una frase que es ahora la imagen de una infinita estancia : “Una única, eterna madrugada”. La obra se fue escribiendo, sin embargo, entre el “hace tiempo” y el “aquí y ahora”. “Hoy comienzo”, “Aquí comienza”, “es lo que estoy haciendo en este momento”. El tiempo de la novela de larga duración no es nada más el tiempo “difícil de medir” propio de prolongaciones y aplazamientos. Es también el tiempo del cumplimiento, el del registro que inscribe y certifica, con lugar y fecha (Buenos Aires, Colonia, Montevideo), el acto de escritura, y que convierte por lo tanto al prefacio que completa el ciclo en un prefacio “histórico”.
- 25 Fechado (¿escrito ? ¿pensado ?) entre agosto de 1999 (cuando en vísperas de solicitar la beca retoma una vez más, trabajosamente, *La novela luminosa*) y el 27 de octubre de 2002 (última fecha del ciclo), el “Prefacio Histórico” cierra definitivamente la novela luminosa. Y lo hace por duplicado, ratificando el cierre con un epílogo, datado también el 27 de octubre de 2002. Desde luego, la “novela trunca”, los “capítulos faltantes”, la “tarea imposible”, el “gran fracaso”, todo eso, que la novela arrastra desde su comienzo, está ratificado, una vez más, ahí mismo en el Prefacio. Más aún, subrayado, toda vez que el orden institucional del “proyecto” hace más palpables los “objetivos incumplidos”. En este sentido, es cierto, como dice Graciela Montaldo, que allí donde quiere pero no puede cumplir con el contrato de la beca, Mario Levrero, devenido sujeto legal, crea en *La novela luminosa* un raro objeto nuevo : “una narración que declara que no es posible permanecer obediente al mercado, las instituciones o el dinero pero tampoco es posible ya situarse fuera de ellas”⁵⁸. Y sin embargo, también habría que decir que es precisamente en el marco del contrato con la institución que la novela convertida en proyecto *se termina* ; por lo demás, poco tiempo antes de la muerte real. Cuenta Elvio Gandolfo cuando repasa las “vidas” de Levrero : “La obtención de la Beca Guggenheim le resolvió buena parte de sus problemas económicos, e impulsó la escritura de *La novela luminosa*, que aparecería póstumamente. En agosto de 2004 fallece, después de dejar la mayoría de sus asuntos en orden.”⁵⁹ La edición de *La novela luminosa* –dicho esto literalmente : la corrección y editing definitivo del volumen- habrá sido seguramente uno de esos asuntos.
- 26 Mientras escribo esto vuelvo a encontrarme con una entrada del diario del Facebook de Giordano, en la que subraya este lamento de Giacometti : “Es terrible : cuanto más se trabaja un cuadro, más imposible resulta acabarlo”. Y piensa :
- El deseo de la obra absorbe y neutraliza, a la vez que potencia -pero en la dirección de lo desconocido- el saber-hacer del artista. Desde el momento en el que se reconoce absorbido por las exigencias inciertas de la obra, gracias a un salto de intensidad en su trabajo, el artista ya no dispone de la posibilidad de concluir. Lo que no tiene un comienzo cierto, tampoco concluye. El lamento de Giacometti dice que la obra es recomienzo e interrupción de lo que nunca empieza ni termina : experiencia de la imposibilidad de ser quien la hace.

27 Nos tienta el cotejo y hasta la identificación. ¿Pero podríamos comentar el lamento de Levrero por la novela quizás eternamente inconclusa con el lamento de Giacometti interpretado por Giordano? Probablemente no. Para terminar el curso (y aclara: *para terminar, no para concluir*), Barthes dice que la obra que quisiera escribir debería ser simple, filial, deseable. Y que, en las antípodas de ese teórico admirable de la decepción y de la extenuación trágica de la obra que es Maurice Blanchot, la segunda condición de la simplicidad sería “que la obra deje de ser, o solo sea discretamente, un discurso de la obra sobre la obra”. Más cerca de la aspiración barthesiana a la simplicidad que de la experiencia de la imposibilidad blanchotiana, el prosaísmo de Levrero –o tal vez, para decirlo con Ritvo, simplemente su modestia– se encamina al cumplimiento, y a la despedida, de un propósito largamente preparado⁶⁰. Cumplimiento y despedida para los que el célebre cierre de *Seymour, una introducción*, por lo demás el último volumen que publica J. D. Salinger, suena perfecto. A continuación del magnífico epígrafe que Levrero recorta para su “Epílogo” (otra vez: “He terminado con esto. O mejor dicho esto ha terminado conmigo. En el fondo, mi mente siempre se ha rehusado a aceptar cualquier tipo de final”), el párrafo de Salinger, en la misma traducción de Aurora Bernárdez, seguía así:

¿Cuántos cuentos habré roto desde chico simplemente porque tenían lo que el viejo acusador de Chejov, Somerset Maughan, llama un Comienzo, un Medio y un Fin? ¿Treinta y cinco? ¿Cincuenta? Una de las mil razones por las que dejé de ir al teatro a los veinte años, es que me reventaba la idea de tener que salir de la sala simplemente porque al autor se le antojara bajar el estúpido telón. ... Sin embargo, aquí he terminado. Hay una o dos observaciones fragmentarias de tipo físico que me hubiera gustado hacer, pero siento que *ha llegado* mi hora. Además, son las siete menos cuarto y tengo una clase a las nueve. Justo el tiempo para echar un sueñito de media hora, afeitarme y tal vez tomar un frío y vivificante baño.⁶¹

- 28 Le había llegado la hora a Levrero y ya era tiempo de despedirse de la novela. Era además ya el 27 de octubre y había que entregar el manuscrito. Habría que poder decirlo sin grandilocuencia, como quien sabe, igual que lo descubre el auto-terapeuta grafológico en el final de *El discurso vacío*, “que es hora, ya, de desandar el camino (...), de volver a la vida normal y a generar cosas positivas para uno mismo y para los demás, en lugar de ofrecerles este aspecto horrible de persona enferma.”⁶²
- 29 IV. “Haber terminado”. El caso límite de ese Fantasma es, dice Barthes, el de las obras escritas en lucha contra la muerte. “Terminar antes de morir; tiene pues inexorablemente, la naturaleza de una obra testamentaria; es un haber terminado limitado por la Muerte, un Protensivo intenso (todo un régimen, una ascesis de vida), pero provisto, sin embargo, de un bucle final”.⁶³ El caso testigo, para Barthes, es Proust: en él se realizaba ese prodigio, que tanto lo fascinaba, de que la muerte se hubiera retrasado lo suficiente como para que pudiera poner fin a la gran novela, su proyecto monumental. Sabemos también, sobre todo a partir de nuestro más reciente caso testigo, *La grande* de Juan José Saer, que las obras que ostentan el privilegio de ser la Última Obra, cuando son escritas contra el reloj de la muerte, suelen ser investidas, además, terminadas o inconclusas, del valor de grandes obras.
- 30 De *El discurso vacío* se ha dicho que es la obra maestra de Levrero. De *La novela luminosa*, que es su libro monumental, la “suma”. ¿Puede revestirse la novela que aquí llamé novela de larga duración del imaginario de gran obra? ¿Tiene sentido que lo hagamos? Si la “obra maestra”, de acuerdo con Jean Starobinski, es aquella que se identifica con la perfección de un resultado, la “gran obra” se concibe más bien como el punto al que

tiende el pensamiento deseante del artista.⁶⁴ Y, como lo plantea Valeria Sager, aun cuando el tamaño no sea una condición particular, su intrínseca relación con la ambición (con la inmensa ambición de la iniciativa) no es indisoluble de la extensión material y la duración temporal de su concepción: la “gran obra” tiene dimensiones, ocupa un espacio, lleva un tiempo, y en ella hay un comienzo (un día algo empieza a producirse), hay bocetos y líneas preliminares, hay visibles estados momentáneos.⁶⁵ Esas condiciones – precisa Sager siguiendo a Arthur Danto– son expresión, en la “gran obra”, de la relación entre el reto al que responde y el volumen que alcanza.

- 31 La voz de Levrero, a lo largo del ciclo, es al respecto ambivalente. Consagrada a la ambición artística en el comienzo: “Vivo para la novela, pienso en ella todo el tiempo, paso en limpio, añado, podo, y pienso, pienso, pienso. Mi vida se ha transformado en un monólogo ininterrumpido que se ha hecho ya del todo independiente de mi voluntad.”⁶⁶ Irónica respecto de la idea de Gran Obra en el final: “La novela –dice ‘con un dejo de ironía’ en la última entrevista de 2002– tratará justamente de un autor que cuando lo tiene todo para concentrarse en la Gran Obra no puede escribir. Entonces tendrá un prólogo de trescientas o cuatrocientas páginas, donde se excusará por haber producido, con el dinero de la beca, una novelita de apenas cien páginas”.⁶⁷ En el tránsito que va de la consagración a la Obra a la ironía, lo que es lo mismo que decir, para retomar nuestro dilema del comienzo, *de la identificación al distanciamiento crítico*, la novela luminosa de larga duración exhibe finalmente, en su recapitulación final, una dialéctica entre extensión y límite mientras sustrae los rasgos de gran obra a las certezas de la consagración: aun en su extensión, y en tanto libro, *La novela luminosa* limita un “proyecto excesivo” cuyo contenido podría haber sido mayor y podría seguir acrecentándose (unos capítulos “faltan quizás eternamente”), y, expresión última de un “largo” proceso hecho de “innumerables” catarsis y de “cantidad” de fragmentos recuperados, su *volumen* final viene a ser finalmente el testimonio del “gran fracaso”.
- 32 Tal vez sea hora de volver al vocabulario de Levrero y recordar que la fuga del “espíritu travieso”, del *daimon*, significa en su mundo imaginario la pérdida del entusiasmo. Y que el entusiasmo –que, como dijimos, Levrero identifica con la inspiración en la invención pero también con una energía febril– es, etimológicamente, esa “exaltación”, “fervor”, “arrobamiento” que, cuando pierde su júbilo y alegría característicos, puede persistir, aunque desencantado, como manía y fijación (podríamos pensar las manías y fijaciones de Levrero, por ejemplo, como manifestaciones de un entusiasmo desencantado).⁶⁸ Pero sucede que el entusiasmo es también, según la clásica definición de Kant, “la condición de un ánimo exaltado más allá de una medida conveniente”, y que esta desmesura –vinculada con lo grande, pero con lo grande absoluto, lo grande sin comparación, más allá de su tamaño en sí medible– es condición, como sabemos, de lo sublime. De lo sublime que tiene, por lo demás, en la distancia irónica su seguro antídoto.⁶⁹ Nada, podrá decirse, más ajeno al universo de la trilogía, inclusive al heterodoxo misticismo de sus experiencias luminosas, que problemas planteados en términos de sublimidad.⁷⁰ Y sin embargo la falta de entusiasmo se vincula de algún modo con diversos aspectos de la magnitud –proporciones (o desequilibrios) y cantidades (o quantum de energía)–, y esas magnitudes están implicadas en la novela de larga duración –en el trazado de sus límites– al mejor estilo levreriano, de un modo tan irónico como serio y siempre ambivalente.⁷¹
- 33 De un lado, públicamente podríamos decir, Levrero identifica la falsedad de las magnitudes objetivables. Así, en la entrevista, desde un discurso enunciado por fuera de la escritura misma, asocia irónicamente la idea de “gran obra” con el tamaño (con la

ironía del tamaño, de la desproporción), del mismo modo que en el “Diario de la beca”, cuando reafirma ante la Fundación (ante la institución) “QUERER” (así con mayúsculas) realizar el proyecto, desprecia lo grande tangible como expresión de una literatura fraudulenta, mero producto del trabajo, de la imaginación profesional, mera exigencia del mercado y de la institución :

Amigo lector : no se te ocurra entretener tu vida con tu literatura. O mejor sí ; padecerás lo tuyo, pero darás algo de ti mismo, que es en definitiva lo único que importa. No me interesan los autores que crean laboriosamente sus novelones de cuatrocientas páginas, en base a fichas y a una imaginación disciplinada ; solo transmiten una información vacía, triste, deprimente. Y mentirosa, bajo ese disfraz de naturalismo. Como el famoso Flaubert. Puaj.⁷²

- 34 La extensión visible y por lo tanto medible, sea irónica y festiva (la desmesura del gran prólogo para la novelita) o laboriosamente deprimente (los novelones disciplinados que se toman en serio sus 400 páginas), queda para Levrero del lado del juego con el mercado o del compromiso con la institución.
- 35 Del lado del arte, en cambio, la obra experimenta con (des)proporciones de otra naturaleza. En principio, con la(s) desmesura(s) del relato. Lo breve –lo exangüe– de la “gran obra” que es, por lo inconmensurable de sus experiencias, la “novela luminosa” propiamente dicha, es, claro está, inversamente proporcional a lo voluminoso del libro que lleva por título *La novela luminosa*, libro cuya extensión resulta de ese sistema tan metódico como ingobernable que finalmente lo aparta de toda “grandeza” y sublimidad : “Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros y aun tenebrosos⁷³”. En efecto, entre las torsiones penosas y las complicaciones crecientes, de una hiperactividad tan improductiva como inconducente, y las trampas y ardidés que se inventa la procrastinación del ocio, la escritura de Levrero transita, a lo largo del año de la beca, por desvíos, retrocesos y recomienzos, y es entonces cuando la extensión se vuelve desmesura, pero como desborde incontrolable y hasta desganado, a fuerza de imposibilidades, torpezas, taras y manías, y cuando la cotidianeidad más absoluta (*el realismo total*) convertida en incordio permanente (*el realismo aplastante*) gana masivamente el relato. No por nada la ansiedad –por el paso del tiempo, por la falta de tiempo, por la imposibilidad de ajustar y de calcular el tiempo– domina todo el discurso de Levrero. El “Diario de la beca”, esa práctica de escritura devenida novela, novela-artefacto, novela-simulacro, es la herramienta para *ponerle fin*.
- 36 La otra experiencia con la desproporción está contenida en un episodio tan extravagante para las costumbres prosaicas del becario como significativo para la novela de larga duración. Levrero logra que una amiga le venda una escultura suya titulada *Libro*. El, que “no consume arte ni nada parecido” (“solo comida y algunas pequeñas cosas de escritorio y de computación”), tenía la idea de comprarla desde que la había visto en una exposición. Logra hacerlo finalmente con el dinero de la beca, si bien muy por debajo del valor real, a un precio “casi nominal –un verdadero regalo”. Aunque *comprimida* en los contornos de una habitación, de *tamaño insuficiente* para que se luzca *con toda su presencia* (los subrayados son míos), su instalación en el departamento se revela sin embargo como “imprescindible” para llevar el proyecto adelante. “Diría –concluye– que esa escultura es mi libro ; es, ya terminado, el libro que deseo terminar. [...] Es un libro, una novela luminosa.”⁷⁴ ¿No es interesante que para Levrero esa escultura-libro, síntesis y manifestación tangible de la novela luminosa, sea una *obra maestra* y, aunque de precio ínfimo, de *valor infinito* ?

NOTAS

1. Me refiero a la “trilogía luminosa” integrada por : “Diario de un canalla”, incluido en *El portero y el otro*, Montevideo : Arca Editorial, 1992 ; *El discurso vacío*. Montevideo : Trilce, 1997 (aquí citado por la edición argentina de Interzona, Buenos Aires, 2006) ; y *La novela luminosa*. Montevideo : Alfaguara, 2005, que incluye dos partes : “Prólogo” (identificado como “Diario de la beca”) y “La novela luminosa” propiamente dicha.
2. Reinaldo Laddaga, “Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero” en Ezequiel De Rosso, *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Selección y prólogo de Ezequiel de Rosso, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2013, p. 223.
3. Tamara Kamenzain, *La novela de la poesía*, Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2012, p. 392.
4. Roland Barthes, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980* (Texto establecido, anotado y presentado por Nathalie Léger. Edición en español al cuidado de Beatriz Sarlo), Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
5. Nathalie Léger, “Prefacio” en Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., p. 29.
6. Nicolás Rosa, “Prólogo” a Roland Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978* (Texto establecido, anotado y presentado por Thomas Clerc. Edición en español al cuidado de Beatriz Sarlo), Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004, pp. 17-22.
7. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., pp. 37-42.
8. Sergio Chejfec, “Lápices y angustias” en Ezequiel De Rosso, *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, ed. cit., pp. 194-195.
9. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., p. 236.
10. En la conferencia previa al dictado del Seminario, “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, Barthes expone las bases de esta práctica de lectura. Cuando define la identificación como “confusión práctica” y no de valores se refiere a una identificación con el escritor en la tarea, en el ejercicio mismo de escribir, no con los valores que la cultura asigna a esa escritura o a esa obra. Esto es, una identificación con el hacer, no con la ideología : “Proust es el punto privilegiado para esta particular identificación, en la medida en que la *Busca* es el relato de un deseo de escribir : yo no me identifico con el prestigioso autor de una obra monumental sino con el obrero, ora atormentado, ora exaltado, siempre modesto, que ha querido emprender una tarea a la que, desde el origen de su proyecto, ha conferido un valor absoluto” (Cf. “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires : Editorial Paidós, 2013, pp. 391-392).
11. Cf. *La preparación de la novela*, ed. cit., pp. 159-162.
12. Cf. “El laberinto de la personalidad”, entrevista de Alvaro Matus a Mario Levrero (julio 2007), incluida en Elvio Gandolfo, *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*, Buenos Aires : Mansalva, 2013, p. 196.
13. Cf. Alvaro Matus, “El laberinto de la personalidad”, art. cit.
14. Cf. Sergio Chejfec, “Lápices y angustias”, art. cit., pp. 191-200 ; Roberto Apprato, “Diario de Levrero”, en *Hermes criollo*, Año 5, n°10, Otoño 2006, pp. 133-135.
15. Ya que lo he empleado previamente en el sentido que le da Barthes en *La preparación de la novela* (el “instante pregnante” de Diderot como el condensado de sentido que capta la emoción y la creencia en el espectador ; la “forma pregnante” según René Thom, como forma que suscita la identificación o reacciones de intensidad desproporcionada desde el punto de vista de la intensidad del estímulo, cf. p. 153), aclaro que utilizo aquí el término según su significado literal, más apto para el mundo levreriano : la pregnancia como cualidad de las formas visuales que

captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura. En cuanto al término “imposición”, sus múltiples sentidos (entre ellos : exigencia desmedida con que se trata de obligar a alguien ; carga, tributo u obligación que se impone ; impostura, imputación falsa) también son de resonancia levreriana. Inclusive, la última de sus acepciones : la imposición de manos es la ceremonia que usa la Iglesia católica para transmitir la gracia del Espíritu Santo a quienes van a recibir ciertos sacramentos.

16. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., pp. 436-439.

17. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., pp. 35-42.

18. Nicolás Rosa, “Prólogo” a Roland Barthes, *Lo neutro*, ed. cit., pp. 17, 21-22, 33-34.

19. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., p. 36.

20. *Ibidem*, pp. 280-281.

21. *Ibidem*, pp. 379-382.

22. Juan B. Ritvo, “Lo inhabitable (Anotaciones sobre Levrero)”, *las ranas*, Año III, Nº 4, invierno-primavera de 2007, p. 10.

23. Me refiero a esa tradición que, dice Jean-Louis Chrétien en su historia del cansancio (*Del cansancio*, Buenos Aires : Mardulce, 2014), inaugura la alta poesía francesa y que constituirá una de las mayores fuentes de la escritura contemporánea. En este sentido, en el de Levrero no parece resonar, por ejemplo, el cansancio de estilo mallarmeano, entendido como “activa y ardiente destrucción” que coloca a quien ha atravesado la muerte, y a quien ha luchado cuerpo a cuerpo con Dios, frente a *la obra por hacer* ; ni el cansancio del desaliento y del desencanto que se siente en todos los finales de siglo, según lo declina, por ejemplo, la poesía de Jules Lafforgue ; tampoco la “lasitud terrible de la vida”, el desasosiego, que tiene al mismo tiempo para Pessoa la “frescura paradójica de una inauguración”. Es cierto que Levrero comparte con la “literatura del agotamiento” esa alternancia entre mal y curación que hace de su escritura infinita un modo de liberarse a sí misma (la locuacidad de la escritura agotada, dice Chrétien, es la catarsis del agotamiento del escritor). Más aún, es evidente que Levrero *hace literatura* con su “falta de ganas” para escribir, y solo por eso su cansancio podría leerse en línea con la “fatiga creadora” de Barthes (que, desde luego, habría que agregar como otro capítulo en la historia de Chrétien). Pero más que en la experiencia barthesiana del dolor como un *activo* que incide en el “cansancio de la repetición” para producir una mutación vital decisiva (*La preparación de la novela*, ed. cit., p. 37), y más que en la idea de que “las cosas nuevas nacen de la lasitud –del hartazgo” (*Lo neutro*, ed. cit., p. 67), el *estilo* en que Levrero inscribe su cansancio en la escritura (la historia del cansancio, aprendemos con Chrétien, es una historia de los modos de pensar el cuerpo y de vincularse con la muerte) parece relacionarse mejor con la fatiga como figura de lo Neutro : una estado sin lugar social (*Lo neutro*, ed. cit., pp. 62-63) ; en términos levrerianos, un estado del que sería conveniente liberarse, pero que no es necesario trascender.

24. Mario Levrero, “Diario de un canalla”, ed. cit., p. 129.

25. Mario Levrero, *La novela luminosa*, p. 436.

26. Mario Levrero, *El discurso vacío*, p. 53.

27. *Ibidem*, p. 75.

28. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 537

29. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., p. 275.

30. Me refiero, por supuesto, a “Deliberación” (*Tel Quel*, 1979), incluido en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona : Paidós, 1986.

31. Mario Levrero, “Diario de un canalla”, ed. cit., p. 134.

32. Mario Levrero, *El discurso vacío*, ed. cit., p. 104.

33. Sobre la escritura como técnica privilegiada del cuidado de sí, cf. Michel Foucault, “L’écriture de soi”, *Corps écrit*, nº 5, febrero 1983.

34. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 537.

35. Alberto Giordano, "Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del *Diario*", en *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2011, p. 105.
36. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., p. 227.
37. *Ibidem*, pp. 235-236.
38. Reinaldo Laddaga, "Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero", ed. cit., pp. 233-234.
39. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 439.
40. Mario Levrero, "Diario de un canalla", ed. cit., p. 134.
41. Helena Corbellini, "La trilogía luminosa de Mario Levrero", en *Revista de la Biblioteca Nacional. Escrituras del yo*, Época 3, Año 3, Nº 4-5, 2011, p. 257.
42. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 343.
43. *Ibidem*, p. 147. El cambio de soporte, el paso de la escritura a mano a la escritura a máquina o computadora suele coincidir con la instancia de la corrección. Lo vemos tanto en el comienzo mismo de la novela luminosa, cuando ya en el segundo capítulo Levrero aclara que, fatigado de leer su propia letra, en algún punto había dejado de escribir a mano con tinta china y comenzado a "pasar a máquina", lo cual supone, también, corregir, añadir, suprimir (*La novela luminosa*, ed. cit., p. 451), como en el proceso final de corrección que, después de todo, es uno de los objetivos del proyecto : no solo completar la novela luminosa sino corregir los cinco capítulos de 1984. De hecho, esa revisión de 2002 queda inscripta en algunos paréntesis de la versión final de "La novela luminosa", que es la que leemos.
44. *Ibidem*, p. 436.
45. *Ibidem*, p. 73.
46. La lectura patética : "Anoche Chl leyó esas páginas recientes del diario donde se narra nuestro encuentro. La lectura tuvo en ella el mismo efecto que en mí la escritura, y quedó con los ojos enrojecidos y las mejillas húmedas. No digo que otros lectores vayan a conmoverse del mismo modo, pero esas lágrimas no dejan de ser un comentario estimulante para mi trabajo." (*La novela luminosa*, ed. cit., p. 367). La lectura crítica : "En casa, M aceptó leer el primer capítulo (agosto) de este diario. [...] Leyó todo, hasta el final, y con mucha atención. Le pregunté si no sería que leyó con interés por esa curiosidad que tenemos todos, y especialmente las mujeres, por detalles íntimos de los demás. Dijo que seguramente sí, pero que, hasta donde era capaz de discriminar, aunque es difícil hacerlo, también había un interés literario. Y me comentó algunos pasajes que la habían entusiasmado o al menos conmovido. Después me llamó por teléfono para hacer un comentario más : dice que para el lector común tal vez este diario pudiera pasar como una novela, con un protagonista y unas situaciones inventadas por mí. Me gustó el comentario. Me da impulso para seguir trabajando." (*Ibidem*, pp. 352-353). En *El discurso vacío*, la relectura consiste en la prueba técnica del método : si el auto-terapeuta grafológico la practica para garantizar que el ejercicio fluya libre de discurso, enseguida se advierte sin embargo que, en el infierno de la vida doméstica, es Alicia, la mujer, el ojo vigilante y alerta que controla la legibilidad caligráfica y comunicativa de la escritura manuscrita.
47. Adriana Astutti, "Escribir para después. Mario Levrero" en Ezequiel De Rosso, *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, ed. cit., p. 222.
48. La cita es de Adriana Astutti, art. cit., p. 222. La referencia al efecto de "poco interesante" proviene de Reinaldo Laddaga, art. cit., p. 234.
49. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 410.
50. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., pp. 48-49.
51. *Ibidem*, p. 49-50.
52. Las itálicas son todas de Barthes y son índice del "sentimentalismo" y de la "banalidad" a los que, según admite, lo expone una "expresión execrable" como es *acto de amor*, expresión a la que después de todo no renuncia porque, reconoce, es preciso "asumir los límites de la lengua". Por lo demás, y en relación con la novela como acto de amor, tal vez haya que pensar qué consecuencias

podrían extraerse del hecho de que el lugar que en la novela de Barthes ocupan las relaciones filiales, en Levrero lo ocupan las mujeres y el sexo.

53. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 99.

54. *Ibidem*, pp. 364-365.

55. *Ibidem*, p. 412. El fragmento corresponde al mes de Mayo.

56. *Ibidem*, p. 414.

57. *Ibidem*, p. 430.

58. Graciela Montaldo, "La culpa de escribir" en *Cuadernos de literatura*, vol. XVIII, n° 35, enero-junio 2014, p. 184.

59. Elvio Gandolfo, "Vidas y obras de Mario Levrero", en *La Nación*, 12 de julio de 2013, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1599927-vidas-y-obras-de-mario-levrero>

60. Según cuenta en una entrevista de 1993, Levrero "limaba" esa especie de autobiografía selectiva, en la que había empezado a trabajar en 1984, "para que sea *publicable en vida*". En "Levrero, el inconsciente", entrevista de Felipe Monestier, incluida en Elvio Gandolfo, *Un silencio menos*, ed. cit., p. 109.

61. J. D. Salinger, *Levantad, carpinteros, la viga del tejado. Seymour, una introducción*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1973, p. 187.

62. Mario Levrero, *El discurso vacío*, ed. cit., p. 142.

63. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., p. 211.

64. Jean Starobinski, "La perfección, el camino, el origen" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 576, junio 1998, pp. 91-111.

65. Sigo aquí la interesante tesis de Valeria Sager, "El punto en el tiempo : Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira". Fue defendida en 2014 en la Universidad Nacional de La Plata y puede leerse en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>

66. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 458.

67. Alvaro Matus, "El laberinto de la personalidad", art. cit., p. 204. Para cerrar esta entrevista de 2002, que es la última recogida en *Un silencio menos*, Matus dice que Levrero se encontraba trabajando en "su libro más ambicioso", y que, como al pasar, le contó que había ganado la beca, y que por eso "por primera vez podía dedicarse exclusivamente a escribir." Su único problema -decía Levrero- era que "estaba en un dique seco" y "no tenía de qué escribir".

68. Cf. Alfonso Fernández Tresguerres, "Del entusiasmo. O sobre los peligros de la ingenuidad", *El Catoblepas*, N° 69, noviembre 2007.

69. Si la medida -el tamaño- limita la obra (la expone como algo que ha sido expresado, tangible, y por eso mismo pequeño, por inmenso que sea), la lógica de lo sublime demanda que la obra sea ilimitada, esto es, que revele algo inexpresable, que sea un enigma abierto a múltiples interpretaciones, sin que ninguna lo agote. Por esto, como precisa Silvia Schwarzbök, nunca antes de ahora -la era contemporánea- el tamaño fue un problema para la estética y solo hoy se vuelve relevante porque lo sublime ha perdido vigencia. Cf. Silvia Schwarzböck, "La pérdida de lo sublime. Consideraciones sobre la estética y el tamaño", *Otra parte*, N° 15, primavera 2008. En cuanto a la ironía, el escepticismo, el distanciamiento y el humor como herramientas que, desde la ilustración, tienen la función de contrarrestar al entusiasta que nada sabe de pruebas sino de fidelidades y creencias, cf. Alfonso Fernández Tresguerres, art. cit.

70. Para una precisión sobre los modos en que la literatura de Levrero reformula la tradición mística a través del uso heterodoxo de la parapsicología y del psicoanálisis y se concibe como una "mancia" mediante la cual el sujeto ensaya el contacto con el Espíritu y el yo, véanase los trabajos de Luciana Martínez : "Mario Levrero : parapsicología, literatura y trance" en Alberto Giordano (ed), *Los límites de la literatura*, Rosario : Centro de Estudios en Literatura Argentina, UNR, 2010 ; y "Levrero y una genealogía para otro realismo" en Sandra Contreras (ed.), *Realismos, cuestiones críticas*. Rosario : CELA y Fhumyar Ediciones, 2013. Para una definición de la naturaleza y temporalidad propias de la "experiencia luminosa" levreriana, como acontecimiento que acaece

en el mundo pero en incongruencia con él, ver Gabriel Inzaurre, “Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, Nº 241, Octubre-diciembre 2012, 1042-1065.

71. La relación entre Notación y Novela, entre Forma larga y Forma breve es para Barthes, como sabemos, el punto de partida para dar forma a una pulsión novelesca que va hacia el presente (Roland Barthes, *La preparación de la novela*, ed. cit., p. 53, p. 139). Al mismo tiempo, y examinando los valores investidos en la Forma Breve, Barthes propone que “en la perspectiva de una teoría de la literatura (siempre por hacerse) habría que interesarse en todos los fenómenos cuantitativos de la discursividad (en todas las artes): longitud (elongación), brevedad, atajos, copioso, interminable, tenue, pobre, ‘nada’.” (*Ibidem*, p. 151)

72. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 74.

73. Agradezco a Diego Vecchio sus comentarios respecto de esta distinción.

74. Mario Levrero, *La novela luminosa*, ed. cit., p. 219. El subrayado está en el original.

RESÚMENES

El artículo se ocupa del ejercicio de escritura que Mario Levrero llama “novela luminosa” y despliega a lo largo de veinte años entre interrupciones, recomienzos y continuaciones, como una *novela de larga duración*. Junto con *La preparación de la novela* de Roland Barthes, que en la lectura funciona al modo de un analogon, se propone leer la parábola levreriana en tanto “camino deliberativo” que explora, en el marco de la novela, las fuerzas de donde parte la voluntad de escribir y las pruebas que debe atravesar la “obra como Voluntad”, en tanto tarea vital del Querer-Escribir que, implicando centralmente al tiempo y por lo tanto a las formas de la extensión, transita entre la pregnancia del impulso original y las imposiciones del final.

L'article porte sur l'exercice d'écriture que Mario Levrero appelle « roman lumineux », auquel il s'adonne pendant vingt années avec des interruptions, des reprises et des continuations, comme un roman de longue durée. Avec *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, dont la lecture fonctionne à la façon d'un analogon, on propose de lire la parabole de Levrero comme un « chemin délibératif » qui explore, dans le roman, les forces d'où naissent la volonté d'écrire et les épreuves achevées par l'« œuvre comme Volonté ». Il s'agit, donc, de l'occupation vitale du Vouloir-Écrire qui, en impliquant d'une manière centrale le temps et même les formes de l'extension, transite entre la prégnance de l'impulsion originare et les impositions du final.

The article exposes the writing experience that Mario Levrero defines as the *La Novela Luminosa* (*The Luminous Novel*) realized within twenty years in between interruptions, recoveries and continuations, as a “long-term” novel. With Roland Barthes' *Writing Degree Zero*, that in the reading process works as analogon, the aim is to read the Levrero's parable as a “deliberative route” that investigates in the novel the strength from which the will of writing starts and also the challenges that “the work as will” has to take on. The vital occupation of the “will of writing” involves time and other forms of extension, proceeding between the significance of the original impulse and the impositions of the conclusion.

ÍNDICE

Mots-clés: Mario Levero, Roland Barthes, roman, fin.

Keywords: novel, end

Palabras claves: novela, extensión, final

AUTOR

SANDRA CONTRERAS

IECH, UNR, CONICET