

Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero

La escritura como *performace*¹

Esta ponencia da cuenta de la serie de dinámicas pragmáticas que surgen de la literatura autoficcional de Mario Levrero a partir de la serie de escrituras y reescrituras, citas y alusiones con las que el autor despliega una literatura del presente que interpela al lector y le exige un rol activo.

Si bien me limitaré a ofrecer solamente algunos ejemplos, esta comunicación está inscripta en el marco de mis investigaciones de doctorado, cuyo corpus principal puede limitarse a las siguientes obras: *Diario de un canalla*, «Apuntes bonaerenses», *El discurso vacío*, *La novela luminosa* y, de reciente aparición, *Burdeos*; también considero de forma muy especial los textos *Irrupciones* y el *Manual de parapsicología*.

Por *dinámicas pragmáticas* me refiero a las especiales estrategias comunicacionales que se despliegan a partir del cruce de pactos genéricos que supone la autoficción. Porque la autoficción instala una situación comunicacional particular en la que puede expresarse toda la capacidad performativa del discurso, eso que en palabras de J. L. Austin se conoce como «el poder hacer cosas con las palabras». Y las cosas que Levrero «hace» con las palabras, en principio, son dos: escribir para conocerse (todavía no voy a hablar de escritura terapéutica) e interpelar al lector para pedir su compromiso con esa instancia comunicativa —pero, desde luego, también lo interpela para orientarlo en la lectura, exasperarlo y hacerlo reír y, en algunos casos, se podría decir que también para hacerlo escribir.

Estos diálogos internos a los textos levrerianos establecen asimismo una serie de vínculos con las obras de otros autores que, o bien participaron de su taller y practican un discurso posicionado en la huella de sus procedimientos y temas, o bien figuran en sus textos como personajes. Y acá es donde la cosa se pone buena: porque en Levrero la célebre coincidencia autoficcional de la tríada autor-narrador-personaje va de la mano de la coincidencia de que los personajes de estas obras (los más cercanos, los de su

¹ Ponencia presentada en el I Coloquio de Literatura y Margen: Mario Levrero, organizado por la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la **Universidad Nacional de Tres de Febrero** en conjunto con el Proyecto UBACYT «Literatura y formas de vida» de la **Universidad de Buenos Aires**, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 28 de octubre de 2013.

círculo familiar, por ejemplo) luego se constituyen a su vez en autores-narradores-personajes que reescriben algunos de los pasajes de la obra de Levrero. Esta es, por tanto, una intertextualidad viva —por decirlo de alguna forma—, una intertextualidad que surge, precisamente, de la instancia de comunicación pragmática que establecen los textos de la obra levreriana con sus destinatarios directos. Más allá de esto, esta especial situación comunicativa en la que Levrero ubica su última producción literaria, desde donde busca recuperar un yo perdido por medio del ejercicio escritural, está más cerca de la dinámica autoficcional de ciertas manifestaciones del arte contemporáneo que de la línea literaria tradicional vinculada, por ejemplo, a lo autobiográfico.

1. Definiciones iniciales

Una forma sencilla de definir la autoficción es la que ofrece Jacques Lecarme: «[...] *l'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman*» (227).

La mentada labilidad del término «autoficción» radica en su amplitud para abarcar aquellos textos capaces de imitar y fusionar aspectos que pertenecen tanto a la autobiografía como a la novela. Como refutación de su utilidad terminológica se podría argumentar que la literatura ha realizado este tipo de juegos de «simulación» desde siempre. En esta tendencia que desconsidera la utilidad del término «autoficción» está nada menos que Gerard Genette, que asume que la serie de textos autobiográficos que apelan a las estrategias de metalepsis (un autor que entra en la ficción) o al enmascaramiento genérico que otorgan los paratextos (escribo una autobiografía pero digo que es una novela) son, en realidad, simples «biografías vergonzosas» (1993). En esta línea va también la obra crítica de Vincent Colonna, pupilo destacado de Genette, que considera autoficcionales textos tan disímiles como «El Aleph» de J. L. Borges o *La divina comedia* de Dante (2012).

Por mi parte, me voy a restringir exclusivamente al tipo de escritura autoficcional que busca registrar el presente y plasma (podría decir también que «dota de existencia») a un yo fragmentario y discontinuo, ofreciendo a su vez una clara identificación entre narrador, autor y protagonista. En esta línea se encuentran los trabajos críticos de Serge

Dobrovsky, Roland Barthes o Alfonso de Toro, quien explica que «lo único de autobiográfico que puede llegar a tener este tipo de escritura se basa en que el *bio* [el elemento compositivo que significa vida] está solamente legitimado *por y en* la auto-grafía, esto es, en el acto de la escritura» (213). Es decir, la única vida que se registra en la autoficción es la que transcurre en el momento de la escritura. Se rompen así las expectativas de rastrear una posible teleología del autor a partir de eventos verificables (se terminó aquella vieja y aburrida historia de contrastar la escuela a la que asistió el autor, sus novias y sus trabajos de supervivencia con lo que sobre amores y esfuerzos haya escrito en su autobiografía, en su novela autobiográfica o en lo que sea), porque a todas estas informaciones se anteponen, como realidad y preeminencia, el texto y las consecuencias que el acto de escribir tiene en el sujeto del discurso al producirlo —y a través de la escritura recordar, imaginar y analizar el pasado, sí, pero siempre tomando en cuenta su importancia en el presente de ese yo «auto-grafiado».²

Porque la muerte del autor decretada desde las filas del grupo de la revista *Tel Quel* apelaba a denunciar la artificialidad de los presupuestos teóricos «biografistas» y su pretensión de formular una construcción continua y coherente del sujeto del discurso basándose en una causalidad histórica demostrable, en una existencia a priori del sujeto real que cargaba de significaciones al texto. Este rechazo a la lectura biográfica, sin embargo, se fundamentaba desde una nueva realidad textual que se construía desde el presente y que entendía al propio gesto escritural como un acto de habla o acto performativo:

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

² La condición del texto como espejo del ser en el presente hace de *El discurso vacío* un «ejercicio experimental que presenta al sujeto brillando como una luz intermitente impulsada en un dínamo escritural, un hombre de arena difuminándose por un viento que nace de sí» (Núñez 306).

profiere: algo así como el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de las más antiguos poetas [...] (Barthes 79-80).

Pero, claro está, la performance del yo solo se completa con un espectador, con un lector. Porque el traslado de los procedimientos discursivos de los diarios y las memorias a la escritura autoficcional, supone una instancia de comunicación difícil de encasillar. En primer término, aparece esa repetida contradicción en torno a una escritura privada e íntima que luego es destinada a la lectura pública. Esta obviedad, sin embargo, implica que cada vez que el narrador se pregunta, duda o se niega, promete emprender un tipo de reflexión y luego la desarrolla o la abandona, el lector se enfrentará al problema de tener que actualizar esos «actos de habla», esas «promesas», desde la posición de decodificación que instauran los modelos discursivos que se «imitan» (los diarios, las memorias).³ Todo esto se complica un poco más cuando a la circunstancia confesional le sumamos las interpelaciones directas al lector, pidiendo no solo credibilidad sino también paciencia y comprensión, complicidad, como hace reiteradas veces Levrero.

Este tipo de actos de habla es lo que J. L. Austin distingue como actos perlocutivos, aquellos actos que se realizan con la conciencia de que tendrán ciertos tipos de repercusiones sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del destinatario, pero, sobre todo, tendrán una consecuencia directa en quien emite los enunciados modificándolo, cambiándolo.⁴

Esta comprensión del gesto escritural, regido en todo momento por una lúcida reflexión metaliteraria que es de por sí un cuestionamiento sobre los propios clichés de la personalidad y los engaños de la memoria, comporta no solo un acto de habla que al ser enunciado cambia a su emisor (la idea levreriana de alcanzar la sanidad psíquica mediante la escritura convierte entonces a la escritura en un «acto terapéutico» —lo dije por fin—) sino que a su vez se despliega desde la plena conciencia de una obra en proceso que en su fluir irá desgranando y revelando una temática oculta y desconocida

³ «Los efectos que pueden tener determinados asertos literarios y las intenciones con las que enuncien esos asertos no les pertenecen a ellos mismos ya que sus valores pragmáticos vienen regulados por las situaciones discursivas que imitan» (José Manuel Trabado 30).

⁴ «Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos. Podemos decir entonces, pensando en esto, que quien emite la expresión ha realizado un acto que puede ser descrito haciendo referencia meramente oblicua (C.a), o bien no haciendo referencia alguna (C.b), a la realización del acto locucionario o ilocucionario. Llamaremos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto *perlocucionario* o *perlocución*» (J. L. Austin 66).

por el mismo autor-narrador-personaje. Este «aparente» avance en los hallazgos que se desarrolla de forma simultánea a la escritura (y que en principio, el lector acompaña a un mismo tiempo en su decodificación) construye un texto plagado de contradicciones, fragmentaciones y digresiones que se contraponen al ideal autobiográfico de conseguir aquella añorada pero imposible continuidad del yo histórico.

En resumen, en esta ocasión me interesa comentar dos tipos de actos de habla que se reconocen claramente en Levrero, dos formas de hacer cosas con las palabras: la modificación del yo a través de la escritura, es decir, la escritura terapéutica o la escritura como forma de *ser* —repito, no de narrar o recuperar un pasado imposible sino de *estar* en el presente—; y en segundo lugar, la escritura que interpela al lector y es plenamente consciente de las expectativas y reacciones que provoca en su recepción.

Un rápido ejemplo sobre el funcionamiento de este último aspecto, sobre la conciencia de lo que puede llegar a generarse en el lector a través de ciertas estrategias, surge de una sencilla comparación entre el desmesurado prólogo-diario de *La novela luminosa* y lo que ocurre en el *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, que dice sobre su propio texto:

No hay peor cosa que el frangollo, si no es la fácil perfección de la solemnidad. Éste será un libro de eminente frangollo, [...]

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

Y uno se ve tentado a contestarle a Macedonio: ese otro autor podría ser Mario Levrero. Pero Levrero no solo busca sacarnos de las casillas, burlarse de sí mismo para burlarse del nosotros. No. El propio Levrero se ha encargado de aclarar que si *La novela luminosa* (el texto dedicado exclusivamente a las experiencias luminosas), no contara con su extenso prólogo de preparación para la escritura —pero también para la lectura—, el lector recibiría de mal modo esa serie de iluminaciones místicas de entrecasa: «Pero por otra parte, los momentos luminosos, contados en forma aislada, y con el agravante de los pensamientos que necesariamente los acompañan, se parecerían muchísimo a un artículo optimista del *Selecciones del Reader's Digest*» (2008, 456).⁵

⁵ En un reciente trabajo, Reinaldo Laddaga ha comentado este pasaje a efectos de analizar precisamente la acumulación de datos rutinarios de *La novela luminosa* como una manifestación del ascetismo levreriano, una especie de tranquila —y quizás satisfecha— aceptación de la «nada» que habita la sucesión de los

Y en esto, conviviendo perfectamente con el humor, el otro parecido que se me ocurre con la escritura levrieriana es el texto *Las moradas*, de Santa Teresa, donde la mística española avanza en la escritura, capítulo a capítulo, como si avanzáramos junto a ella atravesando uno a uno los salones de la morada divina, rumbo a la divinidad.⁶ Y a este respecto, quizás sea esclarecedora una cita de Santa Teresa de Jesús:

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

Se podría, entonces, decir que en la obra de Mario Levrero conviven sin mayores inconvenientes el humor y el misticismo, Macedonio Fernández y Santa Teresa de Jesús. Como parte del mismo esquema es posible considerar que el lento (fragmentario y digresivo) proceso de escritura le permite al emisor el también lento proceso de preparación anímica que es indispensable para que pueda surgir el hallazgo espiritual (y cambiar al yo a través de la escritura). Por tanto, la conciencia de la realidad pragmática de este ejercicio (de la lenta lectura que emprende el lector, preparándose también para el hallazgo) hace que la escritura levrieriana esté más cerca de algunas mitologías autoficcionales desarrolladas en las artes contemporáneas (en tanto *performance* que «hace cosas con las palabras» o de «obra en proceso» que desnuda su estructura) que de la tradición de la autobiografía o de la novela autobiográfica.

2. Autoficción como performance

Este diálogo del yo consigo mismo y las interpelaciones al espectador que asiste a dicha experiencia introducen en el texto las pautas pragmáticas que Austin asume dentro de las capacidades performativas del lenguaje. Si bien Austin considera que la ausencia

días del ser humano. De este modo, la lectura que sugiere Laddaga, a través de su comparación con el diario del diseñador japonés Kaouru Nomamura, es que este tipo de experiencias delatan «el hecho de que no hay nada en nada de especial [...] Hay un millón de variaciones, en la literatura y fuera de ella, del tema, pero pocas son tan límpidas, tan depuradas (y por eso tan difíciles) como las del último Levrero» (2013, 224).

⁶ El propio Levrero señala esta inspiración: «Así fue como me compliqué la vida, porque todo ese entorno y todas esas palabras me fueron llevando por caminos insospechados aunque muy lógicos; esos procesos están maravillosamente explicados en *Las moradas*, de Santa Teresa, mi patrona, pero es claro que a nadie le basta con que le expliquen los procesos; no hay más remedio que vivirlos, y al vivirlos es como se aprenden, pero también es como se comenten errores y se pierde el rumbo» (2008, 15).

del lector en el momento de la escritura es una condición que impide conocer las reacciones que genera el mensaje, la reflexión metaliteraria que Levrero integra a sus textos en torno a las escenas de lectura que tendrá su escritura, así como la participación y revisión de sus textos por parte de amigos y familiares, junto con la reescritura de ciertos pasajes autoficcionales por parte de él mismo o de escritores que dialogan explícitamente con él, permiten considerar la última producción levreriana no ya en la tradicional intención de plasmar una biografía ordenada de las etapas vitales sino dentro de un marco «performativo» en el que el yo del discurso hace algo «sobre sí mismo» al tiempo que guía al lector en dicha experiencia. Sobre este fenómeno, dice Reinaldo Laddaga en la introducción a su libro *Estéticas del laboratorio*:

A mi juicio, nada caracteriza el estado del dominio de las artes en el presente tanto como la frecuencia con que allí tienen lugar escenas semejantes [escenas de observación o recepción]. Un artista se expone, pero no pretende que lo que exhibe sea su definitiva desnudez. Sabe que todos sospechamos que eso no es posible. Tampoco se expone en un trance cualquiera de su vida: un artista se expone en el curso de realizar una operación sobre sí mismo. Lo que nos muestra no es tanto «la vida (o su vida) como es», sino una fase de la vida (o de su vida) que se despliega en condiciones controladas (2010, 11).

Y esta ambigüedad interpretativa en torno a lo que se observa adquiere especial relevancia cuando el yo es el agente y el objeto de la obra, cuando la experiencia del arte se constituye en praxis vital y se borran los límites entre el mundo y la literatura, entendiendo a esta última, precisamente, como una acción que tiene lugar en el tiempo y el espacio. Hablando, precisamente, de estas retroalimentaciones pragmáticas entre obra de arte y mundo, me parece útil recurrir a un esclarecedor ejemplo que ofrece Manuel Alberca a la hora de estudiar las prácticas autoficcionales en las artes contemporáneas: el caso de la artista Sophie Calle. Entre otras cosas, esta artista francesa ha hecho que sus familiares contraten a un detective privado para que siga sus pasos a efectos de poder confrontar luego su diario íntimo con el informe de su perseguidor; o que ha llegado al extremo de filmar la serie de peleas y reconciliaciones con su pareja en un formato documental. En este caso analizado por Alberca, la obra se vuelve un motivo vital y su creador se ve modificado a través de ella. A su vez, la recepción de estos gestos engendra nuevas obras de arte en lo que podríamos denominar un fenómeno de interdiscursividad con características productivas muy específicas (Alberca 35). Así sucede, por ejemplo, en la novela *Leviatán*, de Paul Auster, donde el personaje de María

homenajea a Sophie Calle, citando sus performances y ficcionalizando otras nuevas que, cerrando el círculo dialógico, la performer se ha preocupado de llevar adelante para lograr una absoluta fusión entre imagen artística y realidad (37).⁷

Un profundo y detallado muestrario de los exponentes de la autoficción performativa en el arte contemporáneo lo ofrece Isabelle de la Maison Rouge en su libro *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*. Desde la autoficción fotográfica de Christian Boltanski y las instalaciones de Gilbert & George, hasta la exploración del propio cuerpo como soporte del mensaje artístico realizada por Nan Goldin, la teórica francesa analiza la diversidad de procedimientos a través de los cuales la construcción de una mitología autoficcional surge no como síntoma de una época narcisista e individualista sino, precisamente, como una reacción contra el borramiento de los límites de la intimidad y la invasiva presencia de las sensibilidades masificadas. Desde aquí, al igual que en la literatura autoficcional, la lectura del mito por parte del receptor requiere no ya de su aceptación pasiva sino de su cuestionamiento, de su decodificación instalada en la asunción de la ambigüedad de su mensaje.

Por último, el caso de Serge Doubrovsky en *Le livre brisé*, texto estudiado por Alfonso de Toro, ejemplifica todo el poder performativo de la literatura autoficcional, toda su capacidad de «hacer cosas» en el mundo y generar reacciones. En este libro, Doubrovsky describe su vida familiar al tiempo que su mujer, Ilse, angustiada por el oscuro retrato que ofrece de ella su marido, corrige y modifica las diferentes versiones. Al abordar estas dinámicas, Alfonso de Toro incluso llega a sugerir que este texto es el que motiva la depresión y la posterior muerte de Ilse: «La autobiografía se transforma en una confesión inmediata con un efecto en el futuro y en el actuar de Ilse y Serge. Ilse, consternada por las descripciones crueles de la novela y bajo sufrimiento de depresiones y alcoholismo, muere repentinamente en París» (251).

⁷ «María era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia, creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podía exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir una vida exactamente como deseaba vivirla. Vivir era siempre lo primero, y buen número de proyectos a los que dedicaba más tiempo los hacía exclusivamente para sí misma y nunca los mostraba a nadie» (Auster 75).

Salvando las distancias que existen con un ejemplo tan problemático —sino sórdido—, esta instancia de comunicación pragmática es algo que bien podría asumirse para un libro como *El discurso vacío*, donde el personaje de Alicia funciona como una especie de lector inscrito o de primer destinatario de la comunicación.

3. Pragmática levreriana: la repercusión en la familia

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

Creo haber descubierto la razón por la cual estos ejercicios que comenzaron siendo caligráficos, a menudo degeneran en otra cosa. Como yo comencé por dejarle estas hojas en su mesa de luz para que fuera controlando los avances o retrocesos en mi letra, eso se transformó con la mayor naturalidad en un medio de comunicación. De allí viene, por ejemplo, la ansiedad que me hace escribir apresuradamente cuando tengo algo importante que comunicar (2006, 82).

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

Digamos que esta es una extraña forma de vida; uno vive, y piensa, siempre en función de otra persona que por lo general no está presente y que, por lo general, nunca puede saberse cuándo va a estarlo. Así uno va escribiendo estas cosas, en principio intentando honestamente hacer un ejercicio caligráfico, pero a menudo uno se transforma en una especie de náufrago que escribe mensajes y los arroja al mar dentro de una botella./ En este caso, uno puede contar con la certeza de que todo mensaje llegará a destino (2006, 82-83).

Y esto va más allá de la escenificación de la «situación comunicativa» dentro de la propia trama sino que se dota al discurso de un nivel pragmático: «Este trivial divagar fue interrumpido por Juan Ignacio (quien ahora se asoma y ve su nombre escrito y quiere saber de qué se trata). (Escribo entonces: “Juan Ignacio es un tonto”.)» (2006, 28). Asimismo, la serie de indicaciones al lector instauran un plano de interpelación que exige una postura del receptor y expande el texto hacia afuera, hacia un nivel perlocutivo: «Usted sabrá» (36); «(ver Mandelbrot)» (30); «(ver Platón)» (47); «AVISO: Este ejercicio caligráfico puede contener escenas que pueden herir la sensibilidad del lector» (126).

En un plano similar, la figura del lector como destinatario de la comunicación literaria presente en el texto deriva en la serie de reflexiones en torno a las posibilidades de generar tedio y aburrimiento, situación que alcanza sus extremo, por ejemplo, en *La novela luminosa*: «Disculpe el lector esta digresión, un pequeño asunto que debí debatir con mi superyó» (2008, 477); y en otro pasaje: «Hasta que una tarde... Espero que los críticos no tomen los puntos suspensivos como un intento infantil de crear suspenso [...]» (2008, 461).

Pero el juego pragmático no se acaba allí sino que tiene implicancias que trascienden la mera recomposición del texto que debe realizar el lector, abocado a la tarea activa de acomodar y reacomodar la serie de pasajes y fragmentos que Levrero dispone a partir de interrupciones, reescrituras, citas y alusiones. Como se verá a continuación, esta participación del lector en la reconstrucción del texto es, de alguna forma, el resultado del diseño de una vivencia, de la plasmación de un dispositivo de lectura que intenta recrear lo esquivo y dificultoso que es el acceso a las «experiencias luminosas».⁸

⁸ Sería muy útil leer gran parte de la literatura autoficcional de Mario Levrero a la luz de las ideas de Laura Scarano en torno a la poesía: «La reposición del carácter performativo de la poesía —y por ende de la literatura como arte— reconduce la discusión sobre su estatuto accional; no solo estamos ante un artefacto verbal sino ante un dispositivo que genera efectos porque se constituye como “acto de sentido”

4. La reconstrucción del mosaico levreriano

Un elemento fundamental para el estudio del desempeño pragmático de la obra de Mario Levrero tiene que ver con la serie de citas y alusiones (marcadas y no marcadas) que surgen como intertextos⁹ entre varias de sus obras, y no solo entre aquellas que comparten el mismo cariz autoficcional sino también entre aquellos textos que trascienden —todavía más— los límites literarios y se instalan en discursos cuya cualidad pragmática puede reseñarse como explícita (entrevistas, ensayos y, principalmente, el *Manual de parapsicología*). El concepto de intertextualidad supone un tipo de estudio literario basado en materialización de los diálogos textuales que va más allá del rastreo de «fuentes» o «influencias» y que integra tanto factores contextuales y no verbales (voces populares o frases hechas, por ejemplo) como marcas explícitas que registran el diálogo del texto con otras expresiones escritas.

Sin embargo, la idea de una intertextualidad que recorre el corpus de un mismo autor implica una serie de precisiones que tienen que ver con la dinámica de retroalimentaciones y reescrituras de la que son parte los intertextos, ya que éstos construyen una continuidad temática y estilística que contribuye a la idea de fijar una identidad. En este sentido, dicha identidad no solo coincide en la tríada autor-narrador-personaje en una misma obra sino que se hace extensiva a otros textos del autor en un diálogo intratextual.¹⁰ Siguiendo a José Enrique Martínez, por intratextualidad se entenderá al tipo de intertextualidad que implica los textos de un mismo autor.

La totalidad de la obra de un autor se desempeña, desde este punto de vista, como un campo interconectado donde las citas y las alusiones, la reescritura, funcionan como anclajes de una continuidad sobre temáticas y estilos que, aun desde la reafirmación o el distanciamiento, mantienen una permanente relación dialógica que debe ser tenida en cuenta por el receptor ya que lo interpelan pragmáticamente. A partir de aquí, y a razón de lo manifiestamente acotado del universo intratextual (cuando las citas son explícitas), el receptor dispone de mayor información y de mecanismos más sencillos para leer y

(Fabbri): al decir, interviene, comunica y transforma cuerpos, conciencias, personas, desde nuevas categorías de inteligibilidad hermenéutica (como las de *pasión, acción, interpelación, etcétera*)» (20).

⁹ «[E]l texto cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos» (José Enrique Martínez 94).

¹⁰ «El productor de un texto usa los fragmentos de otros textos o convenciones de otros tipos de textos con una intención determinada. Si el lector no percibe la intertextualidad o interdiscursividad del texto parte del significado se pierde, ya que no logra el objetivo de establecer una relación entre el texto actual y el pre-texto» (José Enrique Martínez 142).

releer, interpretar y reinterpretar el significado del entramado de textos que se le ofrecen: «El lector juega aquí [en la intratextualidad] mejores bazas, con más cartas a su favor; la percepción de la intertextualidad depende de una lectura atenta o, mejor aún, de sucesivas lecturas (re-lecturas) de la obra de un poeta determinando» (152). Es decir, la célebre definición de Kristeva que asumía la intertextualidad como un mosaico de citas funciona a la perfección para la serie de textos levrierianos en los que determinados temas y pasajes aparecen una y otra vez re-significándose, pidiéndole al lector que los reordene como si se tratara de las piezas de un rompecabezas.

A modo de ejemplo, *La novela luminosa* consta de cuatro partes que desarrollan diversos pactos de lectura: «Prefacio histórico a la novela luminosa» (13-19), «Prólogo. Diario de la beca» (21-449), «La novela luminosa» (453-559) y «Epílogo del diario» (561-567). Como se deja ver de la extensión de los paratextos, el texto total de *La novela luminosa* se compone de una serie de discursos que entrecruzan diversas instancias de enunciación, estilos y tiempos diferentes. A su vez, el manuscrito original de «La novela luminosa» data de los años 80' (conservando las marcas temporales de dicho período) y sufre una serie de reescrituras durante el primer lustro del 2000, inscriptas también en el texto, como así lo atestiguan intertextos que conservan marcas estilísticas y datos referenciales específicos no reelaboradas en el «hipotexto» del «Diario de la beca»: «En esta revisión que estoy haciendo en el año 2002, advierto que la memoria me engañó cuando escribí eso. Hubo sí un extraordinario hecho de este tipo, con objetos inanimados en 1968» (2008, 482).

La vinculación de esta novela, por tanto, con *El discurso vacío*, se desarrolla desde una ligazón intertextual que permite reconocer pautas estilísticas y temáticas que anteceden, coinciden y continúan los ejercicios desarrollados en *El discurso vacío*.

5. Las expectativas incumplidas: fragmentación y digresiones

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

Asimismo, la alternancia cada vez más difusa entre lo que son ejercicios caligráficos y «El discurso vacío» le dificultará al lector la posibilidad de distinguir cuándo algún recuerdo invade los ejercicios de la letra o cuándo simplemente se escribe sin ningún tema en concreto para instar al accidente o el hallazgo, la posibilidad de liberar el subconsciente. La entrada a través de las fechas que anteceden a cada ejercicio, a su vez, anticipan el éxito o el fracaso en el mantenimiento de la disciplina autoimpuesta, los supuestos retrocesos tanto en la caligrafía como en la búsqueda de los recuerdos olvidados. Por su parte, el lector deberá asimilar, no sin cierto pesar, el incumplimiento de las promesas realizadas en el texto y verá frustradas sus expectativas estableciendo, al mismo tiempo, una relación de empatía¹¹ con la exasperación que le generan al sujeto del discurso la serie de interrupciones que le impiden escribir (y al lector avanzar en la lectura).¹² Esta plena conciencia de las expectativas del lector, el hecho de prometerle una historia para dejarla luego inconclusa es una clara muestra de las serie de recursos perlocutivos que el texto emplaza y administra en sus incumplimientos y que tienen repercusiones tanto en el emisor como en el receptor. De algún modo, a las escenas de escritura representadas en la novela les sigue la representación de las escenas de lectura¹³ en las que puede ser recibido el texto.

El mecanismo responde a una progresión climática en la administración de la información que realiza (o simula, dependiendo de la credulidad del lector) un dificultoso proceso de hallazgo a través de la escritura que tiene su zenit espectacular, epifánico, cuando finalmente se alcanza y desarrolla el evento prometido. Esta instancia

¹¹ «Hay pues una finalidad perlocutiva en todo poema: la intención de hacer que el interlocutor experimente los mismos sentimientos. La poesía tendría la misión de despertar la sensibilidad dormida. Sucede algo comparable a la caverna de Platón. ¿Cómo se produce esta sintonía entre lo que el poeta expresa y lo que el lector experimenta en su interior? El mecanismo se asemeja al de la resonancia musical. Su un diapasón vibra cerca de un piano, guitarra... hará vibrar la cuerda que esté afinada en la misma nota» (Gutiérrez Ordoñez 63).

¹² Mucho de lo que se desarrolla en torno a la lectura en el fragmento del *Manual de parapsicología* citado a continuación, es igualmente válido para la instancia de escritura en la que se ve escenificado *El discurso vacío*: «Mientras se lee un libro, todos los sentidos siguen siendo impresionados (por los ruidos de la calle, el contacto del cuerpo con la silla, el frío o el calor, el ritmo de la propia respiración, etc.); sin embargo, no es consciente de estos registros sensoriales a menos que se desee, enfocando en ellos la atención» (2010, 19).

¹³ «Las elecciones de los novelistas en las ficcionalizaciones de la lectura indicaban como los atravesaban estas cuestiones [las diferencias de gusto estético], si bien a menudo se limitaban a incitar a la lectura mediante las cualidades dadas a los personajes lectores, sin mencionar qué leían o haciéndolo vagamente [...] mientras otras veces alababan determinados libros o los desaconsejaban utilizando el título en español, es decir, como si los leyeran en traducción» (Zanetti 155).

de asimilación paulatina del estado anímico del sujeto del discurso,¹⁴ que el propio locutor acompaña en su reconocimiento, tiene un fundamento que trasciende la idea de una estructuración narrativa basada en la intriga (cuando en una narración es más importante el hecho que está por acontecer que el evento que efectivamente se está relatando) y establece un vínculo con un ejercicio de introspección que solo al ser realizado puede posibilitar el surgimiento de un hallazgo (recordemos la cita de Santa Teresa).

Dicha conciencia metaliteraria y pragmática, por ejemplo, la atestiguan la serie de recomendaciones de lectura que recorren el *Manual de parapsicología*, donde el emisor es plenamente consciente de las consecuencias que quiere generar en el receptor al recomendar una serie de escenas de lectura o recepción: «Recordamos la conveniencia de suspender de tanto en tanto la lectura» (35); «Sugerimos suspender la lectura y cambiar de actividad» (41); «Sugerimos un nuevo paréntesis en la lectura y un cambio de actividad» (44); «Creemos necesario que se realice una pausa en la lectura» (50). De forma llamativamente similar, los ruidos molestos que le impiden al sujeto escribir «el discurso vacío», los recurrentes pedidos de atención del niño Juan Ignacio, la propia estructuración fragmentaria del diario y las interrupciones argumentadas por la pérdida del control de la letra o el cansancio, administran la información y construyen un procedimiento de lectura tendiente a lograr determinados efectos en el receptor: la idea de que el pasaje necesita ser interpretado cuidadosamente para ser digerido y, por contrario, exasperarlo a través del rompimiento de la escena de lectura que debía ejecutar.¹⁵

En el mismo sentido de estimulación de ciertas expectativas narrativas y su frustración¹⁶, algo que el emisor declara padecer ya que él es la primera víctima de estos

¹⁴ «Esta simple cavilación —pero el lector tendría que haber estado en mi lugar, bajo ese sol y ese cielo, entre aquellos aromas de árboles y la playa, y con todo el tiempo del mundo a disposición para no hacer nada con él—, esta simple cavilación me produjo un perceptible efecto en los cables —o, para ser más actuales, en la química— del cerebro» (Levrero, 2008, 458).

¹⁵ Para Reinaldo Laddaga, dicha escena de recepción tiene que ver con el trance: «Como suele suceder, un gran libro contiene siempre al menos un pasaje que nos da la clave de la clase de experiencia que quiere inducir o provocar. En *La novela luminosa*, la escritura del pasaje en cuestión es desencadenada por la lectura de Oliver Sacks, cuyos libros consisten en informes clínicos de pacientes con trastornos neurológicos» (2013, 229).

¹⁶ «El poema culmina así un juego mediante el cual el lector se ve frustrado y reconducido. El texto parece imponer sus propias normas frente a las conclusiones lectoras. En este fraude reside paradójicamente el deleite del lector: en no colmar sus expectativas, en ofrecer otra posible solución al

fracasos, funciona, por ejemplo, el evento del hallazgo del «racimo de uvas» desarrollado en *La novela luminosa*.¹⁷ Esta instancia revela la continuidad de procedimientos que Levrero desarrolla a nivel intratextual ya que el episodio se impulsa desde un discurso digresivo que declara que solamente en la ramificación argumental y, a través de la asociación de ideas, podrá recuperar el sentido del evento en su real magnitud e intensidad:

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

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

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

—De acuerdo —respondo—; de acuerdo. Yo también evito cuidadosamente los poemas de las amas de casa y todo lo que en literatura me quieren hacer tragar de lloriqueos y materiales psicoanalíticos. Pero espere un poco, tenga un poco más de paciencia y de confianza. Le prometí

problema planteado y esto se hace siguiendo precisamente los pasos que el lector ha ido trazando para mostrar como al final los caminos se separan» (Trabado 107).

¹⁷ Reinaldo Laddaga encuentra en este procedimiento un rompimiento con el tono ascético que recorre «El diario de la beca»: «Esta sospechosa indiferencia [a lo intrascendente de la rutina de los días] no es lo que da el tono a las páginas más bien agitadas que siguen, donde se narran una serie de eventos especiales que involucran a mujeres, animales y racimos de uvas encontrados. Levrero cede al deseo de variedad y trama y registra transubstanciaciones y misterios, prodigios que el Levrero del futuro tal vez repudiará [...]» (2013, 226). De algún modo, lo que Levrero hace al intentar retomar estas experiencias desde una forma digresiva y dilatada, es romper con las escenas de lectura que propicien el «trance».

un racimo de uvas, y no puede llegar a las auténticas uvas sin atravesar esta piojosa zona canallesca (2008, 494).

Más allá de estas promesas y disculpas, la frustración encuentra su apoteosis cuando el lector alcanza las últimas líneas del capítulo en el que se presenta la experiencia del racimo de uvas y, con desconsuelo, descubre que la historia prometida no ha «podido» ser contada. En el capítulo siguiente, un azorado lector reinicia la lectura encontrándose con que una serie de nuevos temas han acaparado la realidad del texto. ¿Y el asunto de las uvas?, se pregunta uno. Pero si a pesar de todo el lector se resigna a dejar ese tema atrás (y parece decir: Bien, el narrador no piensa hablar de ningún racimo de uvas), apenas unas páginas más adelante, el narrador le recuerda al lector la historia prometida y la mantiene latente aunque, nuevamente, en esta oportunidad, tampoco será contada: «El capítulo tercero que había previsto —y que llegué a escribir— versaba sobre G y H y tenía la pretensión de alcanzar un humilde racimo de uvas, cuya historia había prometido [...]» (508). A esta altura, estamos en la página 508 (de la edición de Mondadori), y recién en la página 519, luego de varias historias de insatisfacción erótica, el evento de las uvas será finalmente narrado:

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

Y uno, el lector, parece ahora compartir toda la alegría de ese hallazgo, quizás incluso captar toda la intensidad de esa experiencia, mediada por el dificultoso proceso de su intento de recuperación. Y si queremos tomar conciencia real de lo mucho que se ha dilatado la escritura de esta experiencia, y de otras también desarrolladas en *La novela luminosa*,¹⁸ debemos dirigirnos 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**/ visitarme en un sueño con el aspecto revulsivo de una babosa gigantesca;/ he visto a Dios en un rayo de sol que oblicuamente animaba la tarde;/ en el buzo violeta de mi amante después de una tormenta;/ en la luz roja de un semáforo/ en una abeja que libaba empecinadamente de una florecita/

¹⁸ De la enumeración de experiencias anticipadas en el prólogo de *El discurso vacío*, la gran mayoría son desarrolladas en «El diario de la beca», el desmesurado prólogo a *La novela luminosa*.

miserable, mustia y pisoteada, en la plaza Congreso;/ he visto a Dios incluso en una iglesia (2006, 14, la negrita es mía).

La hiper-sensibilidad¹⁹ descrita por el sujeto del discurso a la hora de experimentar dichas situaciones es inducida al lector a través de las dificultades —la infinita serie de digresiones y disquisiciones sobre la «nada»— que hay que sortear para que se produzca el hallazgo. De este modo, «las experiencias luminosas» buscan ser recuperadas como si la estructuración narrativa que mantiene la expectativa formase, al mismo tiempo, parte del proceso genético de la obra. El efecto que produce esta técnica es el mismo que tendría si se atestiguase una performance de improvisación en la que tanto actor como espectador desconocen los resultados de esa experimentación que busca horadar en los resquicios desconocidos del ser. Y en esta experiencia, de modo casi brechtiano, el sujeto del discurso interrumpe una y otra vez la «ensoñación literaria» (¿el artificio?), «el trance» del lector, para decirnos *esta novela ocurre aquí y ahora*.

6. Coda: la intertextualidad viva

Los textos autoficcionales levrierianos han interpelado directamente a una serie de lectores que, a su vez, han producido una serie de nuevas obras que dialogan y reescriben algunas de sus historias o se inscriben en su huella estilística.²⁰ Este especie de «recepción productiva»²¹ o «recepción creativa», da cuenta no solo de una lectura de la obra levrieriana —de sus interpelaciones— sino que manifiestan un diálogo explícitamente intertextual que al mismo tiempo es un diálogo vivo, pragmático (y, ¿no se podría pensar que de este modo se conocen las reacciones del «público» que atestigua la performance autoficcional?).

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

²⁰ Sobre esto vale la pena aclarar que la estructura discontinua de diario o el abandono de «líneas argumentales» —solo por mencionar algunas de las fisuras del yo a partir del presente de la enunciación— no solo sirven para identificar las pautas estilísticas del discurso performativo sino que permiten establecer una distinción con el esquema de ejercicio terapéutico que muchos críticos —a veces, con bastante razón— asumen como propia de un «manual de autoayuda» en la forma: tengo un problema psíquico; escribo sobre el asunto; me curé (como si desde otro lugar se cumpliera con la estructura narrativa de presentación, desarrollo y desenlace).

²¹ María Moog-Grünwald entiende por «recepción productiva» a la instancia de recepción en la que los lectores son escritores que, estimulados por la obra, crean otra nueva a instancias ésta (69-100).

Un caso representativo de esta dinámica puede ser lo que ocurre con el hijo de la pareja de Levrero, Juan Ignacio Fernández. La compleja relación entre éste y el escritor queda documentada en la obra levreriana a través de la evolución que va del «niño Juan Ignacio» —el principal responsable de las «interrupciones» que acontecen en *El discurso vacío*— al joven con quien luego Levrero estrecha fuertes lazos filiales y de amistad (a mi modo de ver, es casi ridículo pensar la «evolución de los personajes» en términos de la narrativa tradicional —el cambio, por ejemplo, como resultado de una anagnórisis cuya información se escondía en la trama—. En todo caso, el registro de los cambios, año tras año, está más cerca de un desafortunado performance autoficcional).

En este sentido, en la novela *El luchador invisible*,²² de Matías Paparamborda, Levrero y Juan se convierten en personajes de la historia de Paparamborda, ofreciendo una mirada oblicua de la evolución de su relación:

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

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

A este respecto, ya en «El diario de la beca», Levrero narra un sueño en el que la su relación con Juan Ignacio comenzaba a asociarse, a través de diversas imágenes oníricas, con el vínculo que Levrero mantenía con sus padres: «Largo, largo sueño, en lo que yo llamo “tiempo real”, construido en base a detalles minuciosos; siempre me olvido de esos argumentos como me olvido de las cosas cotidianas, como si no valiera la pena archivar en la memoria. En cierto momento yo tenía un diálogo con un joven que podía ser Juan Ignacio, y se trataba de emprender una acción [...] Después estaba

²² «*El luchador invisible* de Matías Paparamborda es el itinerario sensible de un hijo ante la agonía de su padre. Hecha de la búsqueda de los recuerdos y la recuperación de las emociones sumergidas pero latentes durante jornadas de silenciosa compañía ante la muerte, la escritura se vuelve un intento de averiguación sobre los propios resquicios del afecto y el dolor [...] Con una clara raigambre en la ya amplia tradición autoficcional de este país, esta obra le debe a Levrero las breves intuiciones escriturales en torno a la búsqueda sobre la materia de las propias emociones, y nada más, el resto es tan original como la desgarrada serie de pesquisas que la voz de este texto se impone para conocerse» (Núñez 2010, 37).

en la calle, siempre con el joven cerca, y había cantidad de gente que se preparaba para un viaje en unos automóviles. Entre esa gente estaban mis padres [...]» (2008, 61). La ansiedad que a Levrero le producía la muerte de sus padres, como factor que le imponía la conciencia de su propia muerte, son desarrollados ahora desde la serie de repercusiones que genera su posible partida (ahora en su rol de padre) en el ánimo de Juan Ignacio.

Y sobre esto, el rizo intertextual también llega a las palabras del propio Juan Ignacio: «Cuando Jorge [Jorge Mario Varlotta Levrero] murió estuve varios meses con el sentimiento, tal vez inevitable, de no haberle dicho todo lo que lo quería. Entonces empecé a tener una serie de sueños en que él me visitaba» (Fernández 4). Del mismo modo que en Levrero el análisis de los sueños y gestos involuntarios permiten una posibilidad de acceso a sustratos inconscientes, el texto sobre el sueño de Juan Ignacio se cierra con una resolución del conflicto anímico: «Y mientras la foto se va elevando, vuelvo a mirarla y ahora el niño soy yo y el que está a mi lado es Jorge. Me desperté gritando “Papá”» (5).

De este modo, mediante el análisis de la dinámica de retroalimentación de estos intertextos, he intentado abordar el dialogismo de la escritura performativa de Mario Levrero y su forma de hacer de la literatura una acción en el presente, una expresión del yo en su existencia lanzada en el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- Mario Levrero (2006). *El discurso vacío* [1996], Buenos Aires, Interzona.
- _____ (2008). *La novela luminosa* [2005], Montevideo, Mondadori.
- _____ (2010). *Manual de parapsicología* [1980], Montevideo, Irrupciones.

Secundaria

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* [1º ed. *How to Do Things with Words*, 1962, de las conferencias dictadas en 1955], Barcelona, Paidós. Citado de: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf> [consultado 10/10/13].
- Auster, Paul (2011). *Leviatán* [1992], Anagrama, Barcelona.
- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* [1984], Buenos Aires-México, Paidós.
- Colonna, Vincet (2012). «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (comp.), Madrid, Arco, 85-123.
- De Maison Rouge, Isabelle (2004). *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Editions Scala.
- De Toro, Alfonso (2007). «'Meta-autobiografía'/'Autobiografía transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo», *Estudios Públicos*, nº 107, 213-307.
- Fernández, Macedonio (1995). *Museo de la novela de la Eterna* [1967], Madrid, Cátedra.
- Fernández Hoppe, Juan Ignacio (2006). "Papá", *El País cultural*, nº 875, 11 de agosto, pp. 4-5.
- Genette, Gerard (1993). *Ficción y dicción* [1991], Barcelona, Lumen.
- Gutiérrez Ordoñez, Salvador (2000): *Comentarios pragmáticos de textos literarios*, Madrid, Arco Libros.

- Laddaga, Reinaldo (2013). «Un autor visita su casa. Sobre La novela luminosa, de Mario Levrero», en *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (Selección y pról. de Ezequiel de Rosso), Buenos Aires, Eterna cadencia, 223-235.
- _____ (2010). *Estética del laboratorio. Estrategia de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Lecarme, Jacques (1993). «L'autofiction: un mauvais genre?», en *Autofictions et cie*, RITM, Université de Paris X, 6, 227-249.
- Martínez, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Moog-Grünwald, María (1984). “Investigación de las influencias de la recepción”, en Manfred Smeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- Núñez, Matías (2010): «Lanzadera sorda» [panorama literario de la narrativa joven uruguaya], en *Brecha*, n° 1261 Montevideo, 22/01/10, 36-37.
- _____ (2011): «Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero», en *Escrituras del «yo»*, Revista de la Biblioteca Nacional, n° 4/5, 301-314.
- Paparamborda, Matías (2007). *El luchador invisible*, Montevideo, Hum.
- Santa Teresa de Jesús (2001): *Las moradas*, (sin datos de ciudad), Ediciones de la luna.
- Scarano, Laura (2007) *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos.
- Trabado, José Manuel (2002). *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Ediciones de la Universidad de León.
- Zanetti, Susana (2003). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.