

**EL ARTE DE IRSE POR LAS RAMAS: LA DIGRESIÓN
EN *LA NOVELA LUMINOSA* DE MARIO LEVRERO**

María Paz Oliver

Katholieke Universiteit Leuven

Resumen

Este estudio analiza el uso de la digresión en *La novela luminosa* (2005), del escritor uruguayo Mario Levrero, como una estrategia que, mediante la suspensión y el desplazamiento continuo del hilo narrativo, opera también como una práctica transgresora encaminada a cuestionar la construcción del propio discurso. En la frontera con el diario de vida, la ficción tiende a dialogar desde los márgenes del género con una novela imposible de escribir y que Levrero debe finalizar para una cumplir con una beca Guggenheim. A través de ese registro cotidiano, por un lado, se irá definiendo una escritura donde la digresión, mediante la exploración y la errabundia, se convierte en una estética o una *loiterature*; y, por otro, se transforma en una fuerza subversiva que, al igual que el deseo, tiende a desestabilizar el orden del relato.

Palabras clave: Mario Levrero, digresión, *loiterature*, fragmentación, diario de vida, deseo.

Abstract

This article analyzes the use of digression in *La novela luminosa* (2005), by the Uruguayan writer Mario Levrero, as a strategy which, through the suspension and the continued displacement of narration, also operates as a transgressive practice aimed at questioning the construction of the discourse itself. On the border between fiction and diary, the narration tends to dialogue with an impossible novel that Levrero must finish for a Guggenheim Fellowship. On the one hand, through the exploration and wanderings of writing, in this daily record digression begins to define an aesthetic or *loiterature*; on the other, this technique becomes a subversive force that, like desire, tends to destabilize the order of the story.

Keywords: Mario Levrero, digression, *loiterature*, fragmentation, diary, desire.

Generalmente asociado al grupo de los “raros” dentro de la narrativa rioplatense –desde Lautréamont a Horacio Quiroga, pasando

por Felisberto Hernández o Armonía Somers, entre otros, en esa rama que se inclina por elementos fantásticos y que Ángel Rama califica como heredera de una tradición oculta dedicada a explorar la realidad desde lo extraño y lo imaginativo (9)—, el lugar del escritor uruguayo Mario Levrero en la cartografía de la novela digresiva conforma un caso paradigmático donde el cruce entre la digresión y la hibridez genérica, particularmente en la póstuma *La novela luminosa* (2005), define una estética propia que la distancia del resto de su obra. Más allá de una periodización generacional discutible que lo relegó a la generación irrealista de los nacidos entre 1932 y 1946 (Verani 777-805), o una crítica algo distante que tendió a leer sus obras en el límite de la literatura fantástica o la ciencia ficción (Fuentes 49-50)¹, la novela de Levrero junto a “Diario de un canalla” (en *El portero y el otro*, 1992) y *El discurso vacío* (1996) se aparta abismalmente de una obra tan silenciosa como original y que a esas alturas ya estaba prácticamente consolidada.

Al optar por nuevas formas de exploración literaria, que paulatinamente llevarían su escritura hacia un giro autobiográfico, en la frontera con el diario íntimo y los discursos del yo, la trilogía de Levrero no sólo logra el apoyo incondicional de la crítica y de los lectores (Gandolfo, “Descripción de un combate”), sino también la puesta en sintonía de su obra con una nueva generación de escritores en cuya producción predomina el uso de la digresión como recurso compositivo. Como sostiene Ignacio Echevarría, a propósito de los caminos por donde transitaría la novela contemporánea reciente, la proliferación de las narrativas del yo tanto en el panorama español —Luis Goytisolo, Javier Marías, Enrique Vila-Matas— como latinoamericano —César Aira, Damián Tabarovsky, Guillermo Fadanelli— refuerza la tendencia de una novela que tiende a construirse gracias a la digresión y que desde allí desafía las capacidades de la ficción y sus límites genéricos:

¹ Sobre las críticas a su obra, en una entrevista a Pablo Rocca, Levrero se defiende: “La crítica literaria —declaraba— parece dar por sentadas muchas cosas, entre ellas la existencia de un mundo exterior objetivo, y a partir de allí señala límites precisos a la realidad y al realismo, da por sentado que el mundo interior es irreal o fantástico, y trata de rotularlo todo de acuerdo con esos puntos de partida arbitrarios y pretenciosos” (97).

En el panorama de la narrativa contemporánea, y no sólo la española, la novela digresiva ha cobrado en la última década una significativa relevancia [...] una novela cada vez más informalista que, no sin riesgos, asimila conductas del ensayismo y del confesionalismo, dando lugar a extravagantes pero exitosas conformaciones narrativas, como las que ejemplifican los últimos libros de Enrique Vila-Matas. En muchos de estos casos –vale la pena insistir en ello– la digresión actúa como un elemento debilitador del discurso y se convierte en coartada de la irresponsabilidad del escritor hacia el sentido (“Digresión y disidencia” 81).

Inscrita en una etapa literaria de progresiva investigación de las posibilidades del yo, *La novela luminosa*² encuentra en la escritura del diario íntimo sobre una novela que debe terminar luego de haber obtenido una beca Guggenheim, la excusa artística para desarrollar un experimento que implicará la culminación de ese “otro Levrero” por el que su obra se resignificaría por completo (Tabarovsky y Chittaroni, “Presentación de *La novela luminosa*”). Y será en ese trayecto tan errático como vanguardista donde la digresión propone, en el desvío hacia lo autobiográfico, una forma de leer el proceso creativo del autor y, en la renuncia al propio oficio novelístico, como consecuencia de esa otra novela irrealizable, un modo extremo de entender igualmente este recurso narrativo. Por un lado, nos interesa estudiar de qué manera mediante la digresión en el registro cotidiano de Levrero se va configurando un discurso descentrado y en constante expansión, donde la vagancia y la exploración de la escritura trazan una estética digresiva o una *loiterature*, de acuerdo con el concepto acuñado por Ross Chambers. Y, por otro, cómo la digresión, de manera análoga al deseo, se comporta como una fuerza subversiva que desestabiliza una idea de orden (Grohmann y Wells 1-8) y de narración convencional (Tabarovsky 9-50). En la renuncia radical a la escritura, como otra forma de desvío, y en la transgresión de los límites del género, la digresión en la obra de Levrero se integraría a una estética híbrida y postmoderna en pleno desarrollo (Echevarría, “Digresión y disidencia” 75-82).

² Nótese que en la obra se distinguen tres instancias diferentes bajo el mismo título: la novela que leemos (*La novela luminosa*), el proyecto de novela que Levrero pretende escribir gracias a la beca y que inspira el diario (la novela luminosa), y el capítulo final que la integra (“La novela luminosa”).

La digresión como recurso encargado de suspender momentáneamente la narración resulta un aspecto que ya desde la retórica clásica viene a constituir una de las partes del discurso (Santovetti 17). Sin embargo, desde una perspectiva contemporánea más amplia, la suspensión y el desplazamiento continuo del hilo narrativo, también como una manera de estructurar el relato, se transforma en una práctica transgresora encaminada a cuestionar la construcción del propio discurso, como sucede particularmente en el caso de la novela de Levrero. Para Ross Chambers, la digresión contiene un potencial subversivo desde donde se configura una tradición que hace de esta idea del desvío una práctica desestabilizadora de la narración. Lo propio de este tipo de obras, como parte de lo que él denomina *loiterature*, tanto por su aspecto digresivo como errante, repercute en la conformación de una ficción en constante quiebre y expansión hacia otras historias o contextos:

La digresión es, entonces, un deslizamiento discursivo o desplazamiento a lo largo de una línea de continuidad que vincula un contexto a otro, de modo que la nueva posición a la que uno llega está a la vez vinculada con la primera y separada de ella [...] la digresión es, pues, fácilmente condenada desde el punto de vista del mantenimiento de un orden cultural determinado, como una pendiente fácil y resbaladiza (12, trad. mía).

Al introducir desvíos, la digresión provocaría un quiebre en la cohesión del relato que, aunque a primera vista se podría leer como un error propio del discurso en primera persona –en este caso, declaradamente obsesivo–, más bien conforma un rasgo propio de la *loiterature*. En los desplazamientos hacia la periferia de la narración, en la decisión por dirigirse sistemáticamente en un sentido opuesto al orden que reclama la propia historia y, en definitiva, en la negación y el abandono de la ficción es donde la digresión hace del vagabundeo una forma compositiva capaz de reflexionar sobre ella misma. Y es allí donde el yo surge como un centro o eje, aunque difuso y contradictorio, para coordinar y entretener el relato que él mismo crea y bifurca (Echevarría, “Digresión y disidencia” 80). Por eso, según Chambers, lo subversivo se entiende según la digresión actúa como una herramienta en constante lucha contra un discurso totalizador o enmarcado en una noción clara de centro y periferia (86). Una tensión que, vista bajo una mirada postmoderna y en el

contexto de la sociedad de consumo, tal como señala Jameson, simplemente termina por desaparecer (25). Una característica que igualmente se podría aplicar en lo que Alfonso de Toro reconoce como la imposibilidad del discurso en primera persona, o de un centro catalizador del discurso que se edifica desde la memoria —particularmente en el caso de la denominada meta-autobiografía— (84-87). Y así también la digresión cuando opta por el escape, cuestiona y derriba la idea de historia y jerarquía que ella misma crea. Modifica esa tensión para potencialmente hacer desaparecer la idea de un centro. Desde el lado opuesto a una escritura convencional, Chambers observa, entonces, una tradición del desvío, una *loiterature*, que mediante las vacilaciones del discurso en primera persona y las consecuentes bifurcaciones hacia otras líneas de la historia, prefiere dibujar el mapa de una tradición donde la digresión crea una poética transgresora.

En el afán por abarcarlo todo y poner en entredicho el límite que separa la ficción de la no ficción, Chambers ve un modelo estético —que en particular aplica en la literatura anglosajona³— encaminado a expandir y cuestionar el desarrollo argumental de la historia. Es allí donde afloran distintos niveles de desorden que, aunque siempre sean controlados —y así Chambers traza la línea que separa este tipo de escritura de otra con vocación vanguardista o decididamente anárquica—, crean la ilusión de una historia que termina por fluir más allá del control que podría tener el narrador (87). Al introducir un desorden controlado, la digresión extiende el texto hasta el infinito, configurando una literatura que se caracteriza tanto por su afán evasivo —desde donde se extrae la idea de vagabundeo y del *flâneur* que rodean el concepto de *loiterature*— como por la exploración constante del desvío en la narración.

³ El estudio de Chambers sobre este concepto lo extiende a autores como Xavier de Maistre, Samuel Beckett o Paul Auster, y lo relaciona además con la literatura de viaje, la poesía y el concepto de *flâneur*. Del autor véase además: “Strolling, Touring, Cruising: Counter-Disciplinary Narrative and the Loiterature of Travel” (1994); “The Artist as Performing Dog” (1971); “On Inventing Unknownness. The Poetry of Disenchanted Reenchantment (Leopardi, Baudelaire, Rimbaud, Justice)” (2008); “Messing around: gayness and loiterature in Alan Hollinghurst’s *The Swimming-pool Library*” (1993).

Considerando la digresión como aquella parte del discurso donde el autor se aleja del tema para narrar otra cosa –una anécdota, un recuerdo, etc.–, de manera que la narración adquiere un giro inesperado y sitúa otra historia en los márgenes de lo que se está contando (Sabry 6), una novela que hace de este recurso el modo primordial para articular la narración se propone quebrar los límites que se impone el propio relato. De manera similar a una fuerza opuesta que nace desde el interior del texto, la digresión transgrede esos límites desde el momento en que interrumpe lo que se narra. Por eso, señala Pierre Bayard en su estudio sobre Proust, la digresión tiende a definirse siempre en relación con el tema o la narración que suspende (18). Aunque, desde luego, cuando nos encontramos ante una ficción compuesta sólo por digresiones, ese límite resulta prácticamente irreconocible. Gonzalo Sobejano propone, por ejemplo, una definición para este tipo de novelas:

La denominación “novela digresiva” debe, en propiedad, referirse a aquella novela que, narrando alguna “historia”, por mínima que sea, o una temática, se sale del camino con frecuencia, se desvía o disgrega en proyecciones que pueden ser argumentos de razón, efusiones emotivas, poemas, variaciones en forma dialogal, excursos dramáticos, ensayos, hojas de diario, cartas, etc. (10).

Lo que se designa como novela digresiva, al menos en relación con una posible tradición literaria donde la digresión resultaría ser la principal herramienta a la hora de componer una historia, es un concepto que desde luego está directamente emparentado con la noción de *loiterature* de Chambers. Lo que el teórico aplica sobre todo en la narrativa anglosajona, en el panorama hispanoamericano encuentra un paralelo, con distintos matices, en la obra de Ricardo Piglia, Augusto Monterroso o Sergio Pitol, como observa el mismo Sobejano para novelas que también llama pensamentales (11-12).

La confección de *La novela luminosa*, el monumental proyecto de novela al que Levrero dedicó un año completo gracias a la obtención en 2000 de una beca Guggenheim para su corrección y finalización, como él mismo explica en el prefacio, parte del anhelo de rescatar ciertas experiencias de la vida cotidiana marcadas por una espiritualidad inusual, en las que venía trabajando desde hace dieciséis años (9). Aunque inicialmente se propone abordarlas a través de

la ficción pues, según confiesa, ya tenía cinco capítulos casi listos –y otros dos que al final decide eliminar–, Levrero descubre que la probabilidad de reproducir y narrar esas experiencias con la verosimilitud necesaria resulta absolutamente imposible:

Yo había narrado a este amigo una experiencia personal que para mí había sido de gran trascendencia, y le explicaba lo difícil que me resultaría hacer con ella un relato. De acuerdo con mi teoría, ciertas experiencias extraordinarias no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen; es imposible llevarlas al papel (4).

Y será a partir de esa imposibilidad narrativa, de ese fracaso de la propia ficción, desde donde el autor emprende la escritura del “Diario de la beca”, un registro periódico que ocupa casi la totalidad de la obra, mientras se resigna a la espera de una inspiración creativa o fuerza que lo anime a revisar y concluir la novela que debe entregar. De ella, sin embargo, sólo quedará un esbozo en la escueta y última sección titulada “La novela luminosa”. En esa renuncia, Levrero hace del desvío una forma de combatir la dificultad para reproducir aquellos instantes luminosos, y así abre una veta para que las distancias entre ficción y realidad se difuminen completamente. Instalado en una realidad cotidiana marcada por una inmediatez espacio-temporal –de los negocios de barrio del Montevideo de Ciudad Vieja a los perturbados hábitos alimenticios y de sueño–, el discurso de Levrero si bien podría ser leído en clave no ficcional o incluso como un ejemplo de postautonomía, según desaparece la frontera entre lo real y lo literario (Ludmer, “Literaturas postautónomas”; *Aquí América Latina. Una especulación* 11-13), supone que la digresión funciona como un recurso para ampliar el relato hacia todo el proceso creativo que lo rodea y, de paso, trastocar la relación genérica que establece el yo con el sinuoso discurso que desarrolla.

En este “testimonio de un gran fracaso” (10), mediante la digresión, Levrero se aparta de aquellos sucesos no accesibles por la literatura, dejando así el propósito inicial como una zona igualmente impenetrable. Al preferir la forma exploratoria del diario por sobre la escritura de la novela, en ese terror a la ficción por su incompatibilidad con los hechos luminosos, nos desvía como lectores de la historia debida –y, también, por lo demás, a los de la beca–, y termina él mismo haciendo suyo el sentido de la evasión gracias a un

uso no sólo narrativo, sino vital y práctico de la digresión con respecto a su propia actividad como escritor. Esta dimensión creativa de la digresión se traduce, por un lado, en una negativa constante al hábito de la escritura y, por otro, en una apuesta por el ocio como una disposición indispensable para la contemplación de la imagen obsesiva que inicialmente mueve la composición del diario: “El ocio sí que lleva tiempo. No se puede obtener así como así, de un momento a otro, por simple ausencia de quehacer. Por ahora tiendo a llenar todos los huecos, a ocupar todas las horas libres con alguna actividad estúpida e inconducente” (12).

De este modo, lo que comienza como un diario donde sistemáticamente se describirían las reflexiones en torno a la redacción de la novela luminosa –“todos los días, aunque sea una línea para decir que hoy no tengo ganas de escribir, o que no tengo tiempo, o dar cualquier excusa”, se fija como regla (12)–, paulatinamente se transforma en un apunte discontinuo sobre los pormenores de la vida doméstica: las compras para decorar su departamento con el dinero de la beca –los sillones (12), las estanterías (238), el aire acondicionado (243)–, la progresiva adicción a los programas y juegos de la computadora (150), los trastornos alimenticios y de sueño, los encuentros con amistades cuyos nombres refiere sólo con una letra –donde destaca Ch, su gran compañera–, los talles de escritura que imparte a distancia y durante las tardes en su casa, la alusión a las lecturas diarias –el gusto, por Rosa Chacel (13; 18-26; 65-67) y las novelas policiales, de Chandler especialmente (262)–, entre muchos otros tópicos que marcan la solitaria cotidianidad de Levrero.

En el camino digresivo que emprende hacia la indagación de sí mismo, el juego entre realidad y ficción –divisada en esa novela luminosa aún no terminada–, tiende a generar desde distintos niveles la ilusión de una verdad que, apoyada en la forma autobiográfica del diario íntimo y en la identidad del nombre propio del autor y la voz narrativa (Lejeune 50-73; Colonna 132-239), encuentra en el yo mediador un foco siempre inestable. El mismo Levrero se encarga de cuestionar ese estatuto de verdad, ya sea a través de una huida hacia la inmediatez de sus apuntes cotidianos o de una crítica destructiva de su obra. En cualquier caso, los vaivenes del yo dejan la ficción en una zona oscura que de todas formas empaña la confección del diario: “una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga

entre tapa y contratapa” (14), anota a modo de advertencia sobre la posibilidad de leer el diario como ficción; o, sobre la dificultad para abordar el proyecto, se lamenta: “doy palos de ciego sobre el teclado buscando la forma de terminar esta novela, de darle un final decoroso, aunque difícilmente feliz” (334).

En relación con el efecto de verdad que caracteriza este tipo de ficciones, Alex Grohmann sostiene que, especialmente en el caso de la novela española actual –Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero, aunque también se podría agregar Enrique Vila-Matas–, este fenómeno estaría estrechamente ligado a la utilización de la digresión como recurso propio de una escritura que, al deambular por otras zonas de la narración, se encarga también de matizar las diferencias entre ficción y realidad:

Son obras en las que se mezcla la ficción y la realidad. [...] Combinan la ficción con relatos que pretenden contar, representar, lo real o lo ocurrido en el mundo existente, la realidad empírica, o pretenden dar la impresión de hacerlo y producir un *efecto de verdad*. Son por lo tanto obras que, por un lado, en muchos casos aspiran a ser o se presentan como novelas, y por otro, si nos atenemos a lo que dice en sus contraportadas por ejemplo, se ofrecen como narraciones atípicas o anómalas [...] como obras (genéricamente) híbridas o mestizas, que pisotean las convenciones genéricas. [...] A mi parecer, la *evidencia de lo real* es más bien el resultado, el producto o incluso uno de los efectos de una cualidad de estos textos que es tan o más decisiva, determinante, de una serie de propiedades o rasgos distintivos, incluyendo esa *evidencia de lo real*: la digresión (22-24).

Pese a que resulta discutible que la aparición de obras digresivas se explique tan sólo como un efecto necesario de la incorporación de la no-ficción en narraciones que juegan con una primera persona autobiográfica –pensamos, por ejemplo, en el caso latinoamericano, en novelas como *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, *Lodo* (2008) de Guillermo Fadanelli, *El pasado* (2003) de Alan Pauls, *El complot de los románticos* (2009) de Carmen Boullosa, *Celeste y Blanca* (2009) de Guillermo Piro o *Las hernias* (2004) de Damián Tabarovsky, donde no existe esa identidad o derechamente están escritas en tercera persona aun cuando califican de todas formas como narrativas digresivas–, al menos en el empleo del yo se cifra una eventual inclinación hacia una narrativa errabunda que abiertamente dia-

loga con otros géneros y que cuestiona toda categorización⁴. En esta sostenida apertura de la *loiterature* hacia múltiples contextos y formas de enfrentar la continuación de las historias, Chambers ve una resistencia a la determinación genérica, cuya consecuencia más inmediata es la experimentación con una variedad de géneros o *genre-switching* que explica la permeabilidad característica de los textos digresivos (40). A partir de esta idea, Grohmann observa en esa hibridez y errabundia un aspecto que también deja rastros en la trama, el estilo y la imaginación creativa tras este tipo de novelas (25-44). Fuera de todo plan y jerarquía a la hora de delimitar una trama, en la recapitulación de los hechos cotidianos, la escritura de Levrero se entrega sin rumbo a la búsqueda de aquellas pistas sobre los momentos luminosos. En ese recorrido, el efecto directo de los quiebres provocados por el empleo incesante de la digresión será un discurso cada vez más fragmentario e inseguro, como reflejo también de la crisis creativa de un Levrero que resignadamente se refugia en la desidia de la rutina:

El resultado final de todo esto fue que me quedé horas colgado de la computadora y me fui a dormir muy tarde; M me había contagiado su ansiedad y algo de ese estado tan difícil de describir, una especie de desorganización mental y un esfuerzo permanente por organizarse, lo que resulta en un discurso entrecortado, fragmentario, cuyo sentido final es muy difícil percibir; a menudo se desliza de un tema a otro de un modo imperceptible, y yo tar-do en darme cuenta de que está hablando de otra cosa, y me pierdo, se me mezclan personajes y situaciones, y casi siempre debo preguntar: “¿De qué me estás hablando?” (305).

La fragmentación como efecto lúdico y perturbador de las digresiones (Santovetti 24) paulatinamente va tomando forma en los apuntes no sólo a través de unas anotaciones cada vez más sintéticas, esporádicas y algo crípticas, sino también de los insistentes saltos de un tema a otro, en ese aparente desorden de una escritura determinada por la urgencia del presente. Más allá de una relativa pro-

⁴ Tal es el caso, por ejemplo, de *Entrerrianos* (2004) de Damián Ríos, una novela que recupera fragmentos de la infancia y adolescencia de un protagonista cuyas digresiones configuran un relato que linda con la poesía (Sarlo, “Una novela familiar”). O, como sucede en *Lodo* de Guillermo Fadanelli, las digresiones del yo provocan una apertura hacia la forma testimonial y ensayística.

ximidad con lo que se está contando, los desvíos son perceptibles por ciertos signos que remiten de manera directa a digresiones, especialmente cuando el narrador toma conciencia de la pérdida del hilo narrativo. Así, según esos signos estén o no presentes nos encontramos ante una digresión explícita o implícita (Bayard 19). Aunque las digresiones implícitamente recorren todo el diario de Levrero, la aparición de marcas que constatan los desvíos dejan una huella evidente de los aparentes “errores” de la trama y, de paso, subrayan el carácter eminentemente reflexivo de la narrativa digresiva. Lo que igualmente podríamos entender como una crítica a la efectividad del relato, además implica asumir los efectos negativos que podrían tener las digresiones sobre la lectura. Por ejemplo, al recordar el punto de partida de su nacimiento espiritual, aquella vez en que observó un perro olfatear el pasto, a partir de las cavilaciones suscitadas por esa experiencia, Levrero se detiene a reflexionar sobre el olfato de los perros (365-366), para a continuación abrir un extenso paréntesis sobre su vocación de escritor (366-367). Sólo unas páginas más adelante referirá a esa experiencia que había quedado en suspenso, para después rematar excusándose: “Me fui de la literatura; caí en el panfleto. Muy bien: me doy cuenta, suspendo, retomo (tenga paciencia conmigo el lector, soy un pajarillo que prueba sus alas antes del primer vuelo, y no están mis padres a mi lado para guiarme y protegerme)” (368). O, como respuesta a una escena imaginaria donde reproduce los insultos de los lectores –“viejitas con tapaos verde oscuro” (383)–, Levrero resuelve mordazmente apelar al perdón divino –“elevo los ojos al cielo, y quiero exclamar piadosamente: ‘Perdónalos, Señor, porque no saben lo que hacen’, pero un último hálito de conciencia me hace gritar: ‘¡Hijos de la gran puta!’”–; sin embargo, luego agrega arrepentido: “Disculpe el lector esta digresión, un pequeño asunto que debí debatir con mi superyo. Ya estoy de vuelta en la novela” (384). Algo similar sucede cuando Levrero, confesando cómo la pereza y la digresión han determinado incluso la composición del diario, inserta una irónica carta dirigida al señor Guggenheim disculpándose por haber desaprovechado la beca:

Estimado Mr. Guggenheim, creo que usted ha malgastado su dinero en esta beca que me ha concedido con tanta generosidad. Mi intención era buena,

pero lo cierto es que no sé qué se ha hecho de ella. Ya pasaron dos meses: julio y agosto, y lo único que he hecho hasta ahora es comprar esos sillones (que no estoy usando) y arreglar la ducha (que tampoco estoy usando). El resto del tiempo lo he pasado jugando a la computadora. Ni siquiera puedo llevar como corresponde este diario de la beca; ya habrá notado cómo dejo temas en suspenso y luego no puedo retornar a ellos. Bueno, sólo quería decirles estas cosas. Muchos saludos, y recuerdos a Mrs. Guggenheim (64).

Pese a las promesas y a que finalmente Levrero incluye en las últimas páginas los capítulos de “La novela luminosa”, las digresiones del diario terminan por imponerse: del rechazo a ficcionalizar las experiencias luminosas sólo persiste la idea o el deseo utópico por retomar y completar una novela –la novela luminosa– que a fin de cuentas nunca empieza. Un proyecto inaccesible cuya cercanía con la ficción más bien se refuerza por la convención del título del libro y que Levrero, jugando con las expectativas del lector, promete reanudar: “Pero retomo con urgencia la historia de A, que dejé interrumpida en el capítulo anterior y que debo concluir necesariamente en éste, para dar paso al resto de la novela” (385). Cuando la digresión suspende la narración, en realidad no sólo invierte la relación entre historia principal y secundaria, sino que encubre definitivamente la novela debida, y así lo que leemos no es otra cosa que la periferia de esa otra historia no conocida. De este modo, una expresión como “En suma, lo que quería contar antes de partir alegremente en estas digresiones era [...]” (446), funciona además como síntoma de una problemática estética que impregna toda la novela.

Probablemente lo que mejor sintetiza esta idea a lo largo de buena parte del diario sea la historia de la paloma muerta que Levrero divisa desde su ventana y que lo mueve a una serie de elucubraciones que se cuelan entre otras historias. En esa imagen se encierra el misterio de la novela no escrita para la beca, una crisis literaria y espiritual que él mismo se propone remediar con la escritura del diario. La paloma como idea fija u obsesión, siguiendo a Echevarría, aludiría a una búsqueda místico-religiosa en medio de las ruinas de la ficción: “El enigma que el animal plantea al narrador parece sugerir la inminencia de una revelación, la manifestación de algo cuyo sentido termina siempre por escapársele [...] La señal del Espíritu sería finalmente, entonces, esa paloma muerta” (“Todos los pájaros de Levrero”).

Si la escritura para Levrero es una búsqueda sobre todo espiritual y que se juega en el acto mismo de escribir, tal como sucede en *El discurso vacío* donde el esfuerzo por mejorar la grafía es también una lucha personal por modificar la personalidad, las digresiones actuarían como una fuerza movida por el puro deseo de abrir espacios para esa indagación. Como sostiene Roland Barthes en relación con el proceso de creación de una obra, detrás del acto de escritura se esconde un deseo que posibilita el paso decisivo del fantasma de la obra a la obra misma. Lo interesante es que ya la sola forma fantasmal de la obra contendría un objeto literario y, por extensión, un placer asociado a esa idea (45). Ese fantasma o guía de la escritura que, en este caso, remite a la novela luminosa como forma intentada u objeto de deseo, para Barthes se puede o no transformar efectivamente en una obra. Y en ese paso fundamental mediante el cual se expande y sublima el deseo, la posibilidad de concretar la escritura del fantasma y, en definitiva, de producir una obra –que va de la anotación fragmentaria al acto mismo de novelar–, debe lidiar con una fuerza contraria que precipita el desvío de ese deseo. Es decir, cuando se dice que el punto de partida de la escritura es un deseo, implícitamente también se comprende su potencial cesación, y será en medio de esa tensión donde se desarrolla el obsesivo e impetuoso ejercicio de escritura de Levrero. De algún modo cuando Barthes entiende el deseo como punto de partida de la escritura, supone que en esa tendencia la necesidad de dirigirse hacia un objeto no es obligatoria, y por eso señala que en el verbo “escribir” perfectamente puede existir una ruptura con el objeto. En consecuencia, si bien la transitividad del verbo reclama la producción de una obra (escribir algo), el deseo puede reducirse a una pura tendencia natural, al solo acto de escritura con independencia del objeto que lo limita, y así, por ejemplo, *En busca del tiempo perdido* se puede leer como una obra que deja al descubierto esa separación, pues el relato se reduce simplemente al acto de querer escribir (200-201).

Lo que a ratos se transforma en una búsqueda desesperada por encauzar el deseo hacia la escritura de la novela, acarrea, por lo tanto, un potencial quiebre, una digresión entendida como fuerza que incluso introduce el impulso a no escribir, y que se plasma ya sea como un desvío del deseo hacia otro deseo o actividad (paragrafía) –la sustitución del deseo de escribir por viajar, en el caso de Rim-

baud, para Barthes sería reveladora— o como un cuestionamiento del deseo mismo, que concluye en la cesación de la escritura (agrafía) o, dicho de otro modo, en el ocio como suspensión de toda actividad (212-217). Ya sea como desviación o suspensión absoluta del deseo, la digresión continúa presentándose al modo de una fuerza que desafía el orden y el control que pueda tener el narrador sobre el relato. Al irrumpir instauro otro orden, uno que se contraponen a toda causalidad o estructura convencional que pudiese esbozar una imagen nítida y acabada de la obra. De ahí que en el placer asociado a la digresión está la posibilidad de dilatar indefinidamente la historia y, por consiguiente, de aplazar el desenlace, de contravenir la necesidad de ese término:

La digresión, en consecuencia, sirve como una figura para la exploración de una energía primaria, libidinal, que desafía la estructura ordenada del pensamiento tradicional y los modos de comportamiento. Hay un cierto placer asociado con el acto de divagar, que los escritores buscan para detener el flujo del tiempo, prologar el suspenso del final y retrasar el momento de cierre (Grohmann y Wells 5, trad. mía).

En cualquier caso, lo llamativo es que Levrero representa las fluctuaciones entre ambas fuerzas en el acto mismo de escritura, por un lado, a través de la narración de un deseo que se desplaza desde el simple acto de querer escribir el proyecto hacia el apego maniaco por la computadora y la pornografía, a los que dedica la mayor parte del día; y, por otro, a través de una renuncia a la escritura que reaparece en las desoladoras anotaciones del diario, generalmente luego de capitular una jornada sin siquiera haber escrito una línea: “Tengo pegado a la piel este rol de escritor pero ya no soy un escritor, nunca quise serlo, no tengo ganas de escribir, ya he dicho todo lo que quería, y escribir dejó de divertirme y de darme identidad” (346).

Como sostiene Santovetti, cuando la digresión dilata el tiempo de la narración no sólo añade distintos niveles de temporalidad, sino además tiempo extra: “Por lo tanto, la digresión es un truco con el tiempo. Es una manera de negar el tiempo lineal: temporalmente hablando hay sólo dos direcciones (de las cuales sólo una es practicable): la progresión hacia el futuro y la regresión hacia el pasado. La digresión es una tercera dirección, una forma de ampliar el presente, de multiplicarlo desde dentro” (67, mi trad.). Aunque Genette

no se refiere directamente al término, según Santovetti, la digresión sería análoga a la pausa, uno de los cuatro movimientos –junto con la escena, el sumario y la elipsis– que regulan el tiempo en la novela (94). Al suspender momentáneamente la narración, destaca la presencia del narrador y hace presente en el mismo discurso la problemática entre ficción y realidad. En la máquina de la ficción, el uso de la digresión, por lo tanto, se opone completamente a los movimientos progresivos de la trama. Y si en cualquier obra la habilidad del autor estaría en mantener en equilibrio entre la fuerza progresiva y la digresiva, en este caso el predominio de la segunda crea la ilusión de detener el tiempo, de delimitar una ficción donde el ocio forma parte constitutiva del relato. Con respecto al manejo del tiempo en la novela digresiva, Sobejano, además, apunta: “no se hace notar como cronología ni como causalidad, sino en conexiones temáticas o prolongación de motivos, atravesando por las emersiones de la memoria involuntaria o por inmersiones en recuerdos obsesivos” (15).

Hacia el final, en los capítulos que estrictamente componen la parte titulada “La novela luminosa”, la tensión entre el deseo de escribir y el desvío como su fuerza contraria se proyecta en aquellas dos figuras opuestas por las que transitan los apuntes: la novela luminosa y la novela oscura:

Está el deseo de escribir acerca de ciertas experiencias mías, lo que correspondería a algo que llamo para mí “novela luminosa” y que se contrapone a la llamada –también para mis adentros– “novela oscura”. Esta novela oscura existe, aunque inacabada y tal vez inacabable. Estoy como prisionero de ella, de su atmósfera, de las oscuras imágenes y los más oscuros sentimientos que hace ya un par de años me impulsaron a escribirla. Casi diariamente despierto –durante ciertos períodos de semanas o meses– con la imperiosa necesidad de destruirla (363).

Sumergido en la inercia de una rutina que complica cada vez más su labor literaria, Levrero se debate entre la imagen idealizada de la novela que realmente querría escribir (la novela luminosa), aquella que tendría como punto de partida su nacimiento espiritual, y el deber de tener que finalizar el capítulo para cumplir con los requisitos de la beca (la novela oscura), “algo muy parecido a una obligación” (364). Un itinerario cuyo plan incluye la secuencia de momentos

luminosos –la observación de un perro merodeando el jardín, un encuentro sexual mientras sonaba una envolvente música hindú, la vez en que una mujer le regaló papeles cuando estaba en la miseria absoluta (“me hicieron sentir que mi literatura era más importante que yo mismo”, 373) y, el más significativo, cuando recibió la primera comunión–; pero que, al igual que un recuerdo obsesivo, predispone a una narración entrecortada y que avanza precipitadamente por la libre asociación de ideas. En Levrero está el deseo desenfrenado de escribir esa novela aunque, lo sabe, es imposible. El diario, entonces, y en general la forma autobiográfica –“obviamente la forma más adecuada de resolver la novela luminosa es la autobiografía”, decide (364)–, surge como el reverso y la forma más genuina para narrar aquellas manifestaciones del Espíritu:

Si la experiencia luminosa no es narrable, como finalmente admite, sí es posible, a cambio, narrar la oscuridad que la rodea, y la necesidad de la luz. La novela luminosa se convierte, así, en el negativo de una experiencia mística, en el vaciado de su huella, en el clamor de su inminencia. En el glorioso montón de plumas y excrementos que confirman que el Espíritu pasó por aquí, y que hay por lo tanto una esperanza de salvación (Echevarría, “Todos los pájaros de Levrero”).

Para llegar a esa realidad simbólica contenida en la experiencia cotidiana, Levrero pone en marcha la “prohibición de pensar [...] o de no pensar y poder dejar la mente vacía, para que otro pensamiento autónomo, subyacente, pueda emerger en la consciencia” (367); un estado de plena libertad creativa que, además, favorece las digresiones como figura representativa de ese otro orden de pensamiento. Para Barthes esta actitud sería semejante a la experiencia total del ocio o *wu-wei* oriental que, gracias a la experiencia de lo nulo y la ausencia de intención, sin forzar las cosas, deja que éstas sigan su curso natural (218-220). Durante los saltos de una escena a otra, en esos abruptos cortes de un Levrero ansiosamente motivado por el goce de llegar a escribir lo luminoso, el deseo toma la forma de un daimon –“el espíritu travieso, alma en pena, demonio familiar o como quiera llamársele, que hacía el trabajo en mi lugar” (364)–, que lo impulsa a perseverar en su tarea. Sin embargo, a veces repentinamente desaparece, y es en esos instantes cuando el discurso de Levrero se torna aún más digresivo: “He perdido la confianza en mí

mismo. Debo hacer un alto aquí, y esperar el regreso del daimon” (377). Desde el ocio y el abandono del deseo, reducido a una forma pura que no produce absolutamente nada (Barthes 217), emerge la novela oscura, ese gran espacio desviado del fin perseguido y que llena de culpa la narración de Levrero: “cuando hago algo inútil me siento culpable [...] presionado por las urgencias de la línea argumental [...] No puedo seguir honestamente con esta narración sin explicar exactamente cómo había sido mi vida hasta ese momento, pero tampoco me puedo ir del tema ni romper la línea argumental de tal forma que se haga añicos” (378-379).

La extensa inclusión de relatos referidos a sueños constituye otro ejemplo de digresiones que resaltan el carácter terapéutico de esta técnica para desplazar, suspender y cuestionar la historia que se está contando. Como método también de autoconocimiento, los desvíos hacia los sueños están destinados a indagar en esa otra realidad, más compleja, con su propia lógica y que le da sentido a muchas de las vivencias de la vida cotidiana. Al poner en entredicho los hechos de la historia real que inspiran el diario, los sueños sugieren nuevas formas de lectura para esa historia, significados ocultos, posibles interpretaciones u otras perspectivas para comprender lo que se narra. Al apelar a otra lógica, a una del lado más irracional y guiada por la libre asociación de ideas y deseos, la narración de los sueños configura un relato más amplio y panorámico que refleja la historia real desde distintas perspectivas. Gracias a la utilización de otro lenguaje, para Levrero en el acto de contar los sueños se descubre el significado simbólico de la realidad o, como él mismo señala, se destapa una realidad donde el principio del placer es sojuzgado por el principio de realidad (429). Así, por ejemplo, la narración del sueño sobre la desaparición de dos libros caros cuando Levrero estaba a cargo de una librería, el consecuente castigo y, por otra parte, la vergüenza que siente porque su madre habría mandado a la prensa una circular haciéndole promoción por sus libros; el mismo Levrero interpreta en sincronía con los inconvenientes para continuar tanto el diario como el proyecto de la beca (316-317). La clave estaría en que precisamente esa dimensión, donde la realidad se duplica con otro orden como en una puesta en abismo, sería la puerta de entrada para acceder a la experiencia luminosa: “Y en el centro del placer está la posibilidad de la *participation mystique*, es decir, del desmorona-

miento de un yo hipertrofiado en favor de la percepción de la realidad con todas sus dimensiones o, al menos, con todas las dimensiones que estamos capacitados para percibir” (431).

Para Tabarovsky la digresión implica necesariamente una exploración del lenguaje por sobre la efectividad de las historias, un regreso a la esencia misma de una literatura comprometida artísticamente con el riesgo –lejos del realismo del “café con leche”, como explica en *Literatura de izquierda* (2004) a través de la anécdota de por qué Alejandra Pizarnik rechazaba la prosa (9-33)–: “apunta a la trama para narrar su descomposición, para poner el sentido en suspenso: apunta al lenguaje para perforarlo, para buscar ese afuera –el afuera del lenguaje– que nunca llega, que siempre se posterga, se disgrega (la literatura como forma de digresión), ese afuera, o quizás ese adentro inalcanzable” (16). Esa dimensión crítica e incluso contracultural de la digresión, que según Tabarovsky sí se encuentra emparentada en sentido general con la vanguardia, para Chambers supone un vínculo político que literariamente se rebela contra el orden natural del texto. Desde este punto de vista, la digresión se resiste a las estrategias de control que la cultura y el texto imponen y, al igual que el deseo, se comporta como una fuerza transgresora que desestabiliza esa idea de orden. Incluso más: la digresión en última instancia sería capaz de transmitir otro mensaje –que sólo recibiría la comunidad inoperante de la literatura, según Tabarovsky (23)–, uno que subterráneamente sugiere aquella otra ley que recorre la ficción y que Chambers –siguiendo esta vez a Bataille– comprende desde la perspectiva del deseo (88-89). De esta forma, la ley u orden que invisiblemente recorre la escritura de la novela sería el resultado de una cohesión que la digresión continuamente ataca; y así, como remarca Echevarría, ella se comportaría como un “agente de distorsión y de subversión de los discursos imperantes” (“Digresión y disidencia” 81).

A nivel estilístico, la digresión establece una disposición donde la falta de certeza y el cuestionamiento a la jerarquía de las historias mueve una narración que tiende a crear espacios para la especulación y los pasajes metaliterarios (Grohmann 36). Tras los mecanismos de asociación que guían el estilo digresivo, según Chambers, se escondería también una particular manera de recuperar la experiencia por medio de la memoria –“Estoy tratando de armar mi propio

rompecabezas, estoy llamando con un grito que debe atravesar túneles de quince, dieciocho, veinte años de largo, llamando a mis pedazos dispersos” (409), anuncia Levrero—; en un proceso donde los saltos y el uso de oraciones largas obedecerían a un orden que lejanamente aspira a la coherencia:

Tal estilo, siempre dispuesto a interrumpir, es inevitablemente episódico [...], y, desviándose fácilmente de un asunto a otro (es decir, sin sentido de la continuidad), siguiendo desvíos asociativos o la inspiración de la memoria, es digresivo: es decir, se organiza por las relaciones de semejanza y contigüidad, de metáfora y metonimia en lugar de la unidad formal requerida por el argumento o la narración del evento. Tal estilo está más preocupado por la a menuda enigmática “coherencia” de la experiencia [...] que de las estructuras estrictamente “cohesivas” (31, trad. mía).

Rodrigo Fresán, intentando definir la digresión como un aspecto fundamental de su narrativa, ve en el potencial narrativo de esta estrategia un modelo para definir también cómo se construye un relato. Lo que además podríamos entender como un estilo, para el escritor argentino, desde un punto de vista compositivo, responde a la creación de territorios gracias al uso de la digresión. El siguiente eslabón de este estilo, señala, está en encontrar puntos de unión para esas digresiones, y es allí, según él, donde su obra —particularmente *Historia argentina* (1991) o *El fondo del cielo* (2009)— se vuelve todavía más digresiva:

Se es digresivo en la novela no para irse tarzanesamente por las ramas o para divagar en múltiples y azarosas direcciones sino —por lo contrario— para intentar abarcarlo todo y, recién después, retornar a ese punto de energía pura, al instante secreto pero cataclísmico de ese Big Bang en la letra A por el sólo placer de haberla contemplado desde la Z sin tener que pasar antes por la B o la R (18).

Movido por un impulso erótico que se resiste a un orden o una ley (Chambers 88-89), este estilo en *La novela luminosa* termina por sepultar todo intento por ajustarse a un argumento convencional o a un avance progresivo acorde a los criterios del mercado —“Con el paso del tiempo, uno va descubriendo que el argumento no tiene mayor importancia; el estilo, la forma de narrar, es todo” (54), reclama—. Y así, con absoluta naturalidad, Levrero transita por una

ficción híbrida que transforma la experiencia luminosa en la excusa perfecta para ensayar una estética que acerca su obra a una tradición donde la digresión pareciera ser el recurso que la distingue.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. México, DF: Siglo XXI Editores, 2005.
- Bayard, Pierre. *Le hors-sujet. Proust et la digression*. Paris: Éditions de Minuit, 1996.
- Chambers, Ross. *Loiterature*. Lincoln: U of Nebraska P, 1999.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- De Toro, Alfonso. "Meta-autobiografía / Autobiografía transversal posmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona". *Estudios públicos* 107 (2007): 213-308.
- Echevarría, Ignacio. "Digresión y disidencia". En *La novela digresiva en España [v. infra]*. 75-82.
- . "Todos los pájaros de Levrero". *Perfil* 16 de septiembre 2007. Web. 25 mayo 2011. <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0196/articulo.php?art=2852&ed=0196>
- Fresán, Rodrigo. "Apuntes para una teoría del modelo para desarmar". En *La novela digresiva en España*. 17-35.
- . "Tener estilo". *The Barcelona Review*. Julio-agosto. 2005. Web. 18 junio 2010. http://www.barcelonareview.com/49/s_rf.htm.
- Fuentes, Pablo. "Levrero: el relato asimétrico". *Sinergia* 11 (1986): 49-55.
- Gandolfo, Elvio. "Descripción de un combate". *El País* 16 de setiembre 2005. Web. 29 junio. 2010. http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/05/09/16/cultural_174039.asp
- Grohmann, Alexis y Caragh Wells, ed. *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Grohmann, Alexis. *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- La novela digresiva en España. XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María: Bollullo, 2005.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Levrero, Mario. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992.
- . *El discurso vacío*. 1996. Barcelona: Mondadori, 2007.
- . *La novela luminosa*. 2005. Barcelona: Mondadori, 2008.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras* 17 (2007). Web. 30 junio 2011. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- . *Aquí, América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

- Rocca, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Sabry, Randa. *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*. Paris: EHESS, 1992.
- Santovetti, Olivia. *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel*. Bern: Peter Lang, 2007.
- Sarlo, Beatriz. "Una novela familiar". *Perfil* 12 de diciembre 2010. Web. 2 mayo. 2011. <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0531/articulo.php?art=26007&ed=0531>
- Sobejano, Gonzalo. "Adelantados de la novela discursiva: Luis Goytisolo, Miguel Espinosa, Juan Benet". En *La novela digresiva en España*. 9-16.
- Tabarovsky, Damián, y Luis Chitarroni. "Presentación de *La novela luminosa*". Buenos Aires. 22 de diciembre 2008. Web. 17 de junio. 2011. <http://eternacadencia.wordpress.com/2008/12/22/presentacion-la-novela-luminosa>
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Verani, Hugo, "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". *Revista Iberoamericana* 160-161 (1992): 777-805.