

# El archivo y sus restos (de lo real): diario de escritor y poéticas de la memoria en *En libertad* de Silvano Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero

Blas Gabriel Rivadeneira

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina

blasgriv@gmail.com

En este artículo, nos proponemos indagar las formas en que se articulan poéticas de la memoria en *En libertad* de Silvano Santiago y en la Trilogía luminosa de Mario Levrero. Sostenemos que las obras seleccionadas asumen los protocolos del diario de escritor como restos de lo real para dar cuenta de distintas metáforas del archivo en clave de “cuento de guerra.” Santiago escribe la continuación ficcional de las memorias de la cárcel de Graciliano Ramos para componer un palimpsesto de relatos de violencia que expone el entramado autoritario de la historia brasileña y que funciona, de manera performática, como una denuncia a la última dictadura militar. Entre tanto, la autoficción de Levrero se configura como una puesta en escena de la derrota: luego de un exilio falto de heroísmo, sus relatos-diarios exhiben el fracaso de la búsqueda de un modo de escribir perdido y el (im)posible de toda actividad (re)constructiva.

*Palabras clave:* literatura latinoamericana; Silvano Santiago; Mario Levrero; poéticas de la memoria; metáforas del archivo.

Cómo citar este artículo (MLA): Rivadeneira, Blas Gabriel. “El archivo y sus restos (de lo real): diario de escritor y poéticas de la memoria en *En libertad* de Silvano Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero.” *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 245-269

Artículo original. Recibido: 31/05/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



**The Archive and its Remains (of the Real): Writer's Diary and Poetics of Memory in *En libertad* by Silviano Santiago and the Trilogía Luminosa by Mario Levrero**

In this article we propose to investigate the ways in which the poetics of memory are articulated in *En libertad* by Silviano Santiago and in the Trilogía luminosa by Mario Levrero. We maintain that the selected works assume the protocols of the writer's diary as remnants of the real to account for different metaphors of the archive in the key of a "war story". Santiago writes the fictional continuation of the prison memoirs of Graciliano Ramos to compose a palimpsest of stories of violence that exposes the authoritarian framework of Brazilian history and works, in a performative way, as a denunciation of the last military dictatorship. Meanwhile, Levrero's autofiction is configured as a staging of defeat: after an exile devoid of heroism, his diary-stories exhibit the failure of the search for a lost way of writing and the (im)possibility of all (re)constructive activity.

*Keywords:* Latin American literature; Silviano Santiago; Mario Levrero; poetics of memory; metaphors of the archive.

**O arquivo e seus restos (do real): diário de um escritor e poética da memória em *En libertad* de Silviano Santiago e na Trilogía luminosa de Mario Levrero**

Neste artigo, propomos investigar os modos como as poéticas da memória são articuladas em *En libertad* de Silviano Santiago e na Trilogía luminosa de Mario Levrero. Sustentamos que as obras selecionadas assumem os protocolos do diário íntimo do escritor como restos do real para dar conta de diferentes metáforas do arquivo na forma de "conto de guerra". Santiago escreve a continuação ficcional das memórias do cárcere de Graciliano Ramos para compor um palimpsesto de histórias de violência que expõe o quadro autoritário da história brasileira e que funciona, de forma performativa, como uma denúncia da última ditadura militar. Enquanto isso, a autoficção de Levrero se configura como uma encenação da derrota: após um exílio desprovido de heroísmo, suas histórias-diário exibem o fracasso da busca por uma forma de escrita perdida e a (im)possibilidade de toda atividade (re)construtiva.

*Palavras-chave:* literatura latino-americana; Silviano Santiago; Mario Levrero; poética da memória; metáforas do arquivo.

## Introducción

EN SU ENSAYO *EL NARRADOR*, Walter Benjamin (52) señala que cuando los soldados de la Primera Guerra Mundial retornaban a sus hogares, lo hacían con una experiencia comunicable más pobre. Dicho enmudecimiento, luego de la vivencia límite en las trincheras, lleva al crítico alemán a conjeturar el final del arte de narrar y asocia este fenómeno con el surgimiento de la novela. En ese sentido, ¿la novela es el género que escribe ese silencio?, ¿la anécdota es lo inefable o el problema son las palabras que ya no pueden dar cuenta de la experiencia en su más completa intensidad? Elizabeth Jelin y Victoria Langland afirman, a propósito de la complejidad que adquiere la representación del horror de la última dictadura militar argentina: “La re-presentación supone un algo anterior y externo (la presentación inicial) que será ‘re’ presentado. ¿Cómo representar entonces los huecos, lo indecible, lo que ya no está? ¿Cómo representar a los desaparecidos?” (2).

Las poéticas de la memoria indagan en las complejas relaciones entre lo vivido y las formas de representarlo, asedian el proceso de (re)invención del lenguaje en su intento por dar cuenta de la intensidad de lo vivido. Lo poético emerge entonces como una hendidura frente a las palabras y los sentidos cristalizados del lenguaje instrumental, grieta que funciona como condición de posibilidad para la articulación de la experiencia. La categoría “cuento de guerra”, desarrollada por Rossana Nofal para abordar la literatura testimonial argentina, resalta la potencialidad de la fantasía frente a la literalidad y subraya el espesor de los mecanismos ficcionales y las construcciones metafóricas en la articulación de la memoria. Nofal afirma que “el cuento es entonces, en los términos del género testimonial, un constructo que compromete la oralidad y la seducción del cuentero que trasmite sus saberes con la inventiva de su experiencia” (“Una crónica y sus huesos” 459).

Tanto Silviano Santiago en *En libertad* como Mario Levrero en su Trilogía luminosa exploran las fronteras entre experiencia y ficción. Ambos se apropian e intervienen una tipología textual particular como es la de los diarios de escritores. Alberto Giordano destaca que estos colocan en un límite la autorreferencialidad íntima de los diarios, ya que

no se trata solamente de que estos autores escribieran su diario, desde un comienzo o a partir de un determinado momento, con la intención explícita de publicarlo, sino, lo que es más importante, que siempre lo imaginaron como parte de su obra, aunque a veces no lo supiesen. (138)

Para Giordano, la literatura realiza una operación de intensificación de lo vivido en los diarios de escritores. Conscientes de estas posibilidades narrativas, Santiago y Levrero trasponen otro límite al valerse de sus protocolos para construir relatos que se presentan como ficciones. Además, si, como destaca Philippe Lejeune (274), la datación es el rasgo característico del diario, ambos autores complejizan este procedimiento de la inscripción del tiempo al plantear relatos que superponen temporalidades, en *En libertad* o que, en procura de un retorno (im)posible, se abisman a un porvenir en la Trilogía luminosa.

Jacques Derrida afirma respecto a la metáfora que, de manera recursiva, “no puedo *tratar de ella sin tratar con ella*, sin negociar con ella el préstamo que le pido para hablar de ella” (*La retirada* 36), es decir que toda estructuración conceptual se organiza a partir de la metáfora como condición indispensable. Por su parte, Paul Ricoeur la define por su potencialidad transformadora en relación con lo real, como el proceso de articulación retórica mediante el cual “el discurso libera el poder que ciertas ficciones comportan de redescubrir la realidad” (13). Carmen Perilli, quien explora diferentes metáforas que atraviesan la literatura latinoamericana, destaca “[...] el pasaje de la novela total que concibe al libro como máquina de la memoria al reconocimiento de la crisis y fragmentación del archivo” (1). La noción “ficciones de archivo” le permite a Roberto González Echevarría (236-243) abordar la historia de la novela latinoamericana a través de su vinculación al discurso legal, científico y mítico. Sostenemos que los cambios que señala Perilli se deben a reconfiguraciones de las ficciones de archivo que, frente al agotamiento del modelo del discurso antropológico y mítico (Moreiras 213-229), exploran nuevas formas que asedian el “imaginario de lo íntimo” (Catelli 11-25) y los “restos de lo real” (Garramuño, *La experiencia* 15-47).

Florencia Garramuño (*La experiencia* 15-68) postula que el desencanto frente a una modernidad autoritaria, que en Latinoamérica tiene su máxima expresión en los regímenes militares, produce una inflexión en las formas en que la literatura se relaciona con lo real. Su noción de “restos de lo real”

pretende dar cuenta de esta renovación en las prácticas artísticas, que buscan alejarse del efecto de aura en la lógica de la autonomía, tratando de evitar este funcionamiento diferenciado y la fetichización del producto artístico. Para Garramuño, la escritura de estos autores no se plantea como una serie de procedimientos y artificios, que se ubican en una esfera propia y distante de lo real, sino como un soporte de experiencias. Dentro de estos restos, destacamos la preminencia de materiales vinculados a los géneros de la intimidad que se han desplazado de la zona marginal donde se encontraban a posiciones centrales en la producción literaria latinoamericana contemporánea, configurando lo que Nora Catelli (11-25) denomina “era de la intimidad”.

Michel Foucault advierte que la escritura de sí adquiere una función *ethopoética*, “es un operador de la transformación de la verdad en *éthos*” (292). En relación con los *hypomnémata*, cuadernos de notas griegos, destaca que el papel de estas prácticas es construir un cuerpo a través de la apropiación de las lecturas transcritas. Esta operación la vincula a las dinámicas del archivo y a la noción de lectura sedimentada (Benites 96-97), entendida como proceso de reelaboración de lo leído. La escritura de sí, entonces, implica tanto una instancia de subjetivación entrelazada a saberes previos como “un proceso de desubjetivación que se puede comprender como una alteración y una invención de sí” (Galichon 65). Las dos obras que proponemos analizar problematizan, desde la ficción, las fronteras de la escritura de sí: en *En libertad* mediante la yuxtaposición de cuerpos y temporalidades y en la Trilogía luminosa al concebirla como un dispositivo terapéutico y una forma de vida.

En este sentido, nuestra hipótesis de lectura sostiene que, en la apropiación que realizan Santiago y Levrero de la tipología diario de escritores, se configuran poéticas de la memoria que asumen la forma de metáforas del archivo. Con esta operación ambos autores logran contar el cuento de la experiencia dictatorial a modo de un palimpsesto que expresa una historia que se repite, en el caso del brasileño, y de un retorno (im)posible en clave de derrota luego de un exilio falto de heroísmo (Rivadeneira, “El espejo” 117), en el caso uruguayo. Si tenemos presente las dinámicas de articulación del archivo de Derrida (*Mal de archivo*), la escritura de sus obras plantea la búsqueda de un fantasma: el autor. La (re) posición de fechas, datos y anécdotas nunca logra completar un todo, siempre queda un resto (Dalmaroni 17; Gerbaudo 35-36): las ruinas que examinamos

fascinados en la (re)construcción del fantasma. El asedio, estar en un lugar sin ocuparlo (Derrida, *Espectros* 18), entendido como el modo de habitar de los espectros, estructura la forma narrativa de estos relatos que superponen temporalidades (*En libertad*) o se abisman a un por-venir (Trilogía luminosa).

### ***En libertad: el sedimento de la historia y la continuación de un diario***

En su novela *En libertad*, Silviano Santiago incursiona en los huecos del silencio, en los bordes de ese espacio de “desfallecimiento originario y estructural” (Derrida, *Mal de archivo* 19) de la memoria donde tiene lugar el archivo. Ya desde el epígrafe de *Mínima moralía* de Theodor Adorno, se pregunta por las formas de contar lo indecible. El texto, que se presenta como una posible continuación ficcional de la *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, se construye a partir de diversos cruces entre el decir y el no decir, entre la historia esperada que no se cuenta —la experiencia carcelaria de Ramos— y las que se cuentan sin nombrarlas. La escritura de esa lateralidad asume en la novela el carácter de un gesto político. La operación es doble. Por un lado, Santiago se apropia de la máscara —y la escritura— de Graciliano, se niega a re-presentar su experiencia concentracionaria y rechaza el espectáculo que algunos personajes —y lectores— le reclaman. Por otro lado, deja que el silencio se cuele por distintos huecos de la cotidianidad y, poco a poco, en ese espacio germine otra historia, lateral, doblemente mediada. Las máscaras de Cláudio Manuel da Costa y Wladimir Herzog se superponen a la de Graciliano, mezclándose así las temporalidades. La escritura del diario se convierte, entonces, en la puesta en escena de las ruinas de una experiencia imposible de contar, pero que, en su operación exhumatoria, logra dar con retazos de un relato común, repetido y sedimentado.

En *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*, Mario Cámara afirma que, mediante la operación de montaje que se realiza en la novela, se expone un espesor temporal:

Silviano construyó una estructura en la que hizo visible la espesura temporal que late en las superficies. De ese modo, hace “latir”, a través del diario íntimo de Graciliano, un instante histórico preciso que además de su libertad supone una constelación que coloca en discusión la herencia modernista. (71)

Publicada en 1981, en plena época conocida como “la apertura” de la última dictadura militar, *En libertad* se inserta en la discusión sobre el estado actual de la literatura brasileña. Rejane Rocha (45-59) señala que la literatura de la apertura —y de la década de 1980 en general— se produce en el contexto de la hegemonía definitiva de los productos de la industria cultural en el campo literario brasileño, la creciente influencia de la imagen televisiva en las estrategias narrativas y el abandono de las utopías políticas por un pragmatismo económico sin precedentes.

La novela se sitúa más allá de la dicotomía planteada por Alfredo Bosi (248-256) entre el hipermimetismo y la hipermediación como los procedimientos característicos de las obras del periodo. La aparente apuesta hipermimética de escribir el diario de Graciliano Ramos inmediatamente después de su liberación se desestabiliza. La experiencia concentracionaria no se cuenta. La banalidad y las penurias cotidianas permiten una distancia en la cual resuenan otras violencias menos inmediatas, laterales. En esa tensión entre la identificación y la distancia histórica se construye la figura del fantasma que atraviesa distintas temporalidades y máscaras. La violencia puede ser así la del Estado Novo, la del imperio o la de la última dictadura brasileña. El pastiche se asume como gesto político.

Como estrategia ficcional, la novela presenta una “nota del editor” —que es parte de la ficción—, donde se señala que el texto sobrevive al paso del tiempo casi por azar y, además, se nos cuentan las travesías de la obra antes de ser publicada: se trata de un manuscrito que sobrevive a ser quemado por el autor, es guardado en distintos cajones y viaja por diferentes manos y ciudades hasta ser editado. La novela como archivo recupera esas operaciones exhumatorias, da cuenta de su funcionamiento a la vez que pone en duda la firma autoral.

En *En libertad*, el fantasma asume distintas máscaras. Primero, Graciliano Ramos recién salido de la cárcel. El relato se construye a partir de un inventario de sus penurias cotidianas: su falta de trabajo y de dinero, la relación con su mujer Heloísa y con la familia Lins que lo aloja, los conflictos con su escritura y el mundillo literario. El diario como metáfora del archivo escapa a la noción de obra como totalidad articulada y a la idea de trascendencia con la que está relacionada. Por el contrario, lo que leemos son las sobras, las huellas que deja la obra de un autor, aquello que no quiere firmar. “Es preciso que el diario traduzca los desaciertos del novelista y las perplejidades de la escritura. Es por esos dos importantísimos datos que el diario se diferencia de la ficción” (181).

La novela nos da sus pautas de lectura, sus condiciones de posibilidad, nos dice que, en el formato de diario íntimo, un libro no se construye a partir de un argumento o la psicología de los personajes, sino “[...] por los caminos imprevisibles de una vida vivida” (52). El registro de la vida vivida quiebra la centralidad argumental. En este sentido, Lejeune (274) afirma que el género se define por un solo rasgo: la datación. La marca de lo viviente, su huella hecha escritura, prefigura un cuerpo más que una trama. La imprevisibilidad en *En libertad* radica en la saturación de esos datos y opiniones.

Una erección repentina en la playa es descrita al detalle y, luego, criticada por ser demasiado “literaria”. La escritura necesita un lenguaje más directo: “[...] debía haber hablado del ardor que sentía en mis huevos. La primera intención fue rascármelos como si tuviera sarna” (141). Si en el diario, como metáfora del archivo, lo que se persigue es el fantasma inasible de una firma, de un nombre, el medio para reconstruirlo son los registros que fue dejando el sujeto. La escritura se convierte así en un cuerpo enfermo, cansado, en las ruinas de lo que llamamos autor.

## Subjetividad y espectáculo

En una conferencia que brinda a propósito de su escritura autoficcional, Silviano Santiago (“Meditação”) ubica su literatura en el grado cero del discurso confesional. Alejado del pretendido sentimentalismo romántico o neo romántico, sus textos se articulan a partir de la mezcla e hibridez donde la fantasía es el vehículo hacia una verdad poética.

*En libertad* evita aludir la anécdota concentracionaria de Graciliano Ramos. Explícitamente, la novela rechaza construir la figura del preso político desde el lugar del héroe como sucede en otras “Ficciones de encierro” (Daona). La obra de Santiago cuestiona la literatura testimonial en varios de sus protocolos de escritura: el papel de la firma que legitima, la escritura como transcripción, la literatura de las virtudes (Gatto 27). En ese desplazamiento, resalta la función del personaje (Nofal, *Los personajes* 51-62) al contar el cuento que articula la memoria.

Como señala Derrida (*Mal de archivo*), la inscripción en el cuerpo es un documento archivable, un modo de archivo. En esa tensión se funda la



escritura de *En libertad*, en los límites borrosos entre lo público y lo privado, en las palabras como huellas de las marcas en la piel. El primer párrafo del diario es contundente y nos pauta la lectura: “No siento mi cuerpo. No quiero sentirlo por ahora. Sólo me permito existir, hoy, como pura consistencia de palabras” (51).

La escritura responde a reacciones corporales, los sucesos ligados a su encierro irrumpen como reflejos en el texto, por ejemplo, cuando el protagonista tiene la erección y siente que “nunca me había visto tan descontrolado y nervioso, ni siquiera el día en que paró un auto enfrente de casa en Maceió y los soldados se bajaron con la orden de prisión” (138). También, cuando no saluda al ministro de cultura al cruzárselo en un ascensor y explica: “fue una reacción del cuerpo, no una reacción de la cabeza. ¿Y quién consigue decir con palabras lo que la cara expresa tan bien? Es una escritura más sutil y más misteriosa que la que usamos para hablar o escribir” (192).

El cuerpo como escritura o la escritura del cuerpo trata de “[...] evitar la palabra ‘cárcel’” (205), porque la duplica. En la novela, Graciliano rechaza la “[...] medalla por acto de bravura” (206) de tener el cuerpo marcado y lo resalta como un acto de valentía. Escapa a la figura del mártir a la que Heloísa y otros amigos lo quieren empujar, pues la considera una vuelta hacia atrás, retornar a su celda.

Frente al espectáculo, el silencio; frente a la objetividad de la anécdota, la subjetividad de lo lateral; frente a la obra, sus restos. La novela como metáfora del archivo se compone al ritmo de la respiración de un cuerpo cansado. Entonces, *En libertad* refuerza su apuesta y desnuda su trayecto escriturario. Novela dentro de la novela, archivo dentro del archivo, Graciliano cambia de máscara y pasa a ser el archivero que se fascina tras las huellas de un segundo fantasma: Cláudio Manuel da Costa.

El énfasis en la potencialidad de la fantasía frente a la literalidad (Nofal, “Literatura” 127-128) resulta ser la clave para articular el silencio. Graciliano puede contar la historia de un encierro cuando la vuelve ficción, cuando el fantasma es otro. Cláudio Manuel da Costa, poeta, reúne anárquicamente los datos de la Rebelión de Vila Rica, se obsesiona por las cenizas que ha dejado ese cuerpo, las redes conspirativas, los distintos actores y el peso de la figura del traidor.

## El archivo como intervención

Pensar el archivo implica también una reflexión sobre una política de archivo en tanto que la memoria es siempre un campo de disputas desde el presente. En definitiva, todo archivo plantea una intervención pública. Más aún si la forma que asume esta intervención es la de una novela.

En su novela, Silviano Santiago indaga en la reconstrucción del fantasma de Graciliano Ramos a partir de las cenizas de su escritura. La operación se duplica dentro del texto cuando es Graciliano, personaje, quien asume el rol del archivero que persigue la figura de Cláudio. Los desdoblamientos se multiplican, la estructura se vuelve espejada. La escritura del diario, fragmentaria, aparentemente espontánea y sin un plan previo, aparece ligada a la coyuntura del día a día. Puro presente. Más que mirar el pasado, abre un por-venir. Su aparente inmediatez en la enunciación la vuelve performática en la lectura. La novela archivo escarba, entonces, en las cenizas de distintos fantasmas y, en ese gesto, construye sus poéticas de la memoria. Lo increíble, Wladimir Herzog, resuena en los silencios.

Garramuño (“Después del modernismo” 24-29) y Melo Miranda (337-346) señalan que la estrategia performática, la interpelación al lector, es constitutiva de *En libertad*. La novela trabaja con la decepción del lector, lo que también caracteriza al archivo como modelo de relato, una especie de “policial al revés”, donde “están todos los datos, pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar” (Piglia 85). Siempre hay un resto. El pastiche —la escritura sobre la escritura, el cuerpo sobre el cuerpo— no conforma una totalidad, sino que la lectura como experiencia en sí misma habilita un espacio de aproximación y de acercamiento a lo innombrable —el fantasma—.

Al escribir *En libertad* Santiago es consciente del fin de esos viejos narradores sobre los que escribe Benjamin. Por esta razón, decide armar su novela como un archivo de relatos, de fantasmas de contadores de historias, un museo de la novela —para usar la expresión de Macedonio que también funciona como metáfora del archivo—. Sin embargo, al examinar las cenizas de esas escrituras, de esos cuerpos, *En libertad* logra que las voces de dichos contadores fantasmales resuenen como ecos en los diferentes pliegues temporales, que se escuche su latir en el espesor de la historia y que fracasen los distintos totalitarismos que quisieron exterminarlas.

## Los relatos-diarios de Levrero: exhumar el fantasma

Escribir sobre sí puede parecer una idea pretenciosa;  
pero también es una idea simple:  
simple como una idea suicida.  
Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*

El texto del epígrafe de Barthes es producto de un encargo para una colección clásica que revisa la tradición literaria, *Escritores de siempre*, donde se le pide al escritor que repase su itinerario personal y crítico armando su propia antología. Como destaca Alan Pauls, en su prólogo a la última edición argentina, el crítico francés construye el libro a partir de textos inéditos “como si Barthes no viera diferencia alguna entre su archivo y el presente de su escritura” (13). Barthes reconoce el imposible del encargo, la tarea reconstructiva de una verdad anterior, de un pedazo biográfico, textual. Escribe Barthes:

Renuncio a la persecución agotadora de un antiguo pedazo de mí mismo, no busco restaurarme (como se dice de un monumento). No digo: “voy a describirme”, sino: “escribo un texto y lo llamo R. B.”. Prescindo de la imitación (de la descripción) y me confío a la nominación. (82)

El proyecto escriturario de *La novela luminosa* —y de sus satélites de aparición anterior y posterior: “Diario de un canalla” y *El discurso vacío*, los cuales conforman la Trilogía luminosa (Corbellini) y a los que podemos agregar “Apuntes bonaerenses” y *Burdeos, 1972*— guarda una vinculación con lo realizado por el crítico francés. Ciertamente, En los relatos-diarios hay siempre un intento de (re)construcción de una experiencia, de una forma de escribir y, frente al inevitable fracaso de la empresa, quedan la firma y la escritura, como si todo proceso exhumatorio se sintetizara en la inscripción fantasmática de un nombre o en el asedio de un fantasma de un nombre. Leemos en *La novela luminosa*:

Estoy empezando, aunque tardíamente, a pensar en mí mismo. El tema del retorno, el retorno a mí mismo. Al que era antes de la computadora. Antes de Colonia, antes de Buenos Aires. Es la forma de poder acceder, creo yo, a la

novela luminosa, si es que se puede. Hace unos meses, por el verano, antes de conocer el resultado de la solicitud de beca, necesité usar el I Ching, después de unos veinticinco años sin abrirlo. Estaba metido en una gran confusión acerca de lo que debía hacer, y tenía esa vacilación entre seguir como estoy, o tratar de volver a lo que era antes [...] El I Ching, infalible, me contestó con un hexagrama que se llama “El retorno”. (Levrero 37)

En un momento del “Diario de la beca”, Levrero incluso llega a plantear, ante la acumulación de páginas y páginas sin que ocurriera nada significativo que pudiera dar cierre a la novela, un final posible que lo acerca a la idea suicida señalada por Barthes en el epígrafe:

Estoy cansado de mí mismo, de mi incapacidad para vivir, de mi fracaso. No he logrado cumplir con el proyecto de la beca; estuvo mal pensado, es inviable, no me di cuenta de que el tiempo no vuelve atrás, ni de que yo soy otro. Tengo pegado a la piel ese 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 una identidad [...] Y estoy cansado de representar ese papel [...] No quiero sufrir más, ni llevar más esta miserable vida de rutinas y adicciones. Apenas cierre estas comillas, pues, me volaré la cabeza de un tiro. (Levrero 432)

El narrador de *La novela luminosa* descarta este final alternativo, pues no se correspondería con la realidad que está viviendo, la cual, si bien está asediada por la rutina y la depresión, de cierto modo sería feliz. Es decir, que en un relato ficcional que se presenta como registro de la experiencia real a partir de los protocolos del diario íntimo, se destaca una escena, un final alternativo, como producto meramente especulativo. Esta irrupción de la ficción dentro de una ficción, que aparenta ser testimonio, da cuenta de una verdad, de la aproximación (im)posible que implica la tarea de exhumación y de lo simple que resulta la idea de escribir sobre sí, tan “simple como una idea suicida” (Barthes 82).

En “Diario de un canalla” se explicita la finalidad exhumatoria del acto de escritura como intento de recuperación de los pedazos muertos del sujeto:

Por fin lo digo —lo escribo, que es para mí la única forma auténtica de decirlo, de decírmelo—, al decirlo, al verlo allí, escrito por mis dedos que han vuelto a pulsar estas teclas con un viejo sentido olvidado, me da por pensar que tal vez no están muertas. (129)

Entonces, la exhumación termina siendo la exhumación de la escena de escritura, de la enunciación como única huella de un programa (im)posible: “Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción” (134). En el “Diario de un canalla” se prefiguran las imágenes que sostienen toda la Trilogía luminosa: el sueño con la escena repetida de escribir a mano sobre un papel de calidad, la escritura que avanza desasida de la anécdota con una finalidad caligráfica-terapéutica. Leemos en un fragmento:

Cuando comencé a escribir aquella novela inconclusa lo hice dominado por una imagen que me venía persiguiendo desde hacía tiempo: me veía escribiendo algo —no sabía qué— con una lapicera de tinta china, sobre un papel de buena calidad. Hoy, también sin ningún motivo visible, retomo la escritura manual y con la misma lapicera. Observo lo que escribo y me sorprende ver una letra tan desapareja. Hago ahora un esfuerzo para conseguir una letra mejor, y sigo escribiendo solo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba, solo para soltar la mano. (“Diario” 131)

Barthes señala la instancia de la enunciación como un escalonamiento infinito, un abismo que se abre en cada palabra, una locura del lenguaje. Para el francés, en la enunciación, el lenguaje se vuelve corrosivo con la condición de que lo haga sin cesar, al infinito: “Si hago que la enunciación gire *sin freno*, entonces le allano el camino a un desprendimiento sin fin, procedo a abolir *la buena conciencia del lenguaje*” (Barthes 94).

El proyecto de la Trilogía luminosa se abisma en ese fluir de la escritura, en esa exhumación del sujeto que escribe: “Estoy, nuevamente, acariciándome y nutriéndome con palabras. Las dejo fluir” (Levrero, “Diario” 130). En ese fluir, el lenguaje (dis)locado se aleja de lo simbólico y se aproxima a lo imaginario. Leemos en *El discurso vacío*: “Aquí lo prioritario es la letra y no el estilo, de modo que las incoherencias están permitidas. Afloja la tensión,

muchacho, y dedícate a tu laboriosa tarea de dibujo” (Levrero 40). Llega incluso a comparar el proyecto de la novela luminosa con una escultura, titulada *libro*, la cual le compra a precio “regalado” a una amiga con el dinero de la beca: “Diría que esa escultura es mi libro; es, ya terminado, el libro que deseo terminar. [...] Es un libro, una novela luminosa” (Levrero, *La novela* 222-223). La escritura sin freno, excesiva, se abisma en lo imaginario, en el deseo de un libro-escultura que, finalmente, termina siendo un libro-ruina.

### Contar la derrota

Valiéndose de nociones provenientes de la mística, el romanticismo y la parapsicología (Martínez), Levrero entiende la escritura como un dispositivo (Rivadeneira, “La escritura”) para acceder al conocimiento del yo interior, al Espíritu o al inconsciente que en su concepción son términos intercambiables. Como señala Blas Rivadeneira (“Escribir”), para el rioplatense, la dictadura uruguaya implica un escribir desde las catacumbas que deviene en su novela oscura, *Desplazamientos*. Luego de un exilio falto de heroísmo a Buenos Aires y una operación de vesícula que lo angustia, Levrero inicia su intento por recuperar una experiencia luminosa y elige los protocolos del diario íntimo para dar testimonio de ese (im)posible. Las poéticas de la memoria de los relatos-diario se configuran, entonces, como un asedio a las ruinas y los restos de un sujeto derrumbado. Diego Vecchio afirma a propósito:

Levrero escribe el *Diario de la beca* después del derrumbe del mundo espiritual tras la operación de vesícula y después del desmoronamiento del mundo conyugal y familiar que describe en *El discurso vacío*. [...] Todo es derrumbe y repetición del derrumbe final, que en rigor está al principio. Porque es la escritura la que crea la temporalidad del derrumbe, situándose después, a pesar de estar antes. El tiempo del derrumbe es el futuro anterior. (187-188)

El “Prefacio histórico a *La novela luminosa*” explicita que se trata del relato de una derrota: “Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros y aun tenebrosos” (Levrero, *La novela* 17). En esta introducción, escrita en la etapa final (fecha entre 1999 —antes de la obtención de la beca Guggenheim—, y 2002 —una vez

terminado el diario—) del largo proceso de escritura del proyecto que inicia en 1984, Levrero señala dos posibles razones que impulsan el origen del texto. La imagen obsesiva de la escena de escritura a mano sobre un papel de calidad y tinta china, con las que inicia el primer capítulo de la novela propiamente dicha, y el mandato de un amigo que lo lleva a emprender una tarea que sabe de antemano imposible: “[...] me impulsó a escribir una historia que yo sabía imposible de escribir, y me lo impuso como un deber” (*La novela 12*).

*La novela luminosa* se compone a partir de estos dos orígenes: el deseo, obsesivo y repetido, y el deber para con el amigo y para con Mr. Guggenheim. La estructura misma de la obra, la división entre el “Diario de la beca” y la novela propiamente dicha, refleja este impulso bifronte inicial, una estructura desproporcionada donde el supuesto prólogo tiene una extensión cuatro veces superior al aparente texto principal. Sandra Contreras entiende que en esta (des)proporción, en la desmesura del relato del “Diario de la beca”, el uruguayo encuentra la clave para darle fin al proyecto (im)posible de la novela luminosa. Afirma Contreras:

La escritura de Levrero transita, a lo largo del año de la beca, por desvíos, retrocesos y recomienzos, y es entonces cuando la extensión se vuelve desmesura, pero como desborde incontrolable y hasta desganado, a fuerza de imposibilidades, torpezas, taras y manías, y cuando la cotidianeidad más absoluta (*el realismo total*) convertida en incordio permanente (*el realismo aplastante*) gana masivamente el relato. No por nada la ansiedad —por el paso del tiempo, por la falta de tiempo, por la imposibilidad de ajustar y de calcular el tiempo— domina todo el discurso de Levrero. El “Diario de la beca”, esa práctica de escritura devenida novela, novela-artefacto, novela-simulacro, es la herramienta para *ponerle fin*. (15)

El deseo y el deber de escritura son un ejercicio, una práctica por y contra la muerte: “Era obvio que tenía mucho miedo de morir en la operación, y siempre supe que escribir esa novela luminosa significaba el intento de exorcizar el miedo a la muerte” (*La novela 14*). En un primer momento, el miedo a la muerte implica una liberación. Los capítulos de la novela luminosa se escriben desde ese lugar, sin el peso de la trayectoria, del estilo, de los lectores o de la crítica. Como un programa o poética leemos en el

capítulo primero: “[...] estoy escribiendo con libertad, con la libertad de un condenado a muerte. [...] sólo así se debería escribir, sólo así debería vivirse” (*La novela* 457). Luego de la operación, el narrador protagonista se declara castrado e intenta, en diversas ocasiones, (re)iniciar la escritura, darle un carácter (re)constructivo. Sin embargo, se ha convertido en un canalla y en un sobreviviente: “[...] me hice un canalla como único recurso para sobrevivir [...]” (“Diario” 130). Ese sujeto sobreviviente subsiste, sub-existe, a la pérdida del *daimon*, el diablillo intuitivo de la escritura, entendida como un acto de percepción de la dimensionalidad del Universo y de sí mismo. Ese sujeto mutilado por la operación y la asfixia dictatorial declara la muerte del Espíritu y se aferra a la escritura, al relato de las peripecias de Pajarito, como un acto de fe:

Si el bicho no sobreviviera, me sentiría hondamente vejado y mi fe sufriría el más rudo golpe posible. Algo de esta fe, muy poco, pero algo, quedó en mí a pesar de los años de dictadura y a pesar de la operación. ¡Atención, Espíritu! ¡No destroces este tambaleante, incipiente intento de recuperarla del todo! ¡Protege al pajarito! (“Diario” 150)

Este acto de fe, depositado en Pajarito, que se inicia en “Diario de un canalla”, se extiende a lo largo de la Trilogía luminosa en una sucesión de imágenes de pájaros como símbolos del Espíritu y concluye drásticamente en el último registro del “Diario de la beca”. Se trata de la constatación cruda, obscena y hasta sarcástica de la muerte del Espíritu convertido en un cadáver en pleno estado de descomposición, una osamenta sin carnes ni plumas:

Un objeto raro que había cerca de la paloma muerta resultó ser, visto a la rara luz del sol una rara tarde en la que salió el sol, y en la que yo estaba despierto para ver su luz, resultó ser, decía, la cabeza de la paloma; es decir, la calavera. Es lógico, después de todo, pero me asombró el hecho de que fuera una bolita insignificante con una gran saliente en forma de pico, o sea el pico. La cabeza de una paloma sin plumas ni carne es casi puro pico, enorme en relación con el cráneo. Con razón son tan estúpidas. (*La novela* 448-449)

En este último registro del “Diario de la beca”, la repetición del adjetivo “raro” (objeto raro, rara luz, rara tarde) y de los sustantivos “luz” y “sol” dan



cuenta del lugar desde donde se construye la mirada del narrador levreriano, su percepción, su poética: un yo que despierta para ver la luz y se encuentra con el cadáver en descomposición del Espíritu.

## Forma de vida

Frente a la ausencia del Espíritu que debe afrontar el sujeto que narra, el acto de fe, entendido como acto de escritura, se separa cada vez más de la anécdota en un discurso que se vacía y se convierte en un ejercicio, en un puro transcurrir. Ezequiel de Rosso destaca que la “trilogía luminosa es una forma explícita de decodificar una ‘forma-de-vida’ para lograr al fin construir una forma de vivir” (149). Giorgio Agamben (349-399) señala a la forma-de-vida como un ser de potencia, donde el devenir humano del hombre está todavía en curso. El concepto evita la separación articulada por la máquina de poder biopolítico entre *zoé*, la vida común a todos los vivientes, y *bios*, la forma de vida de un grupo o individuo, planteando así una vida que no puede ser separada de su forma.

Uno de los ejes fundamentales que atraviesa la obra de Levrero se hace notorio en sus relatos-diarios: la escritura como forma de vida, como juego del lenguaje que posibilita la construcción de una subjetividad (el fantasma de autor) alejada de la alienación del yo cotidiano y, a la vez, como dispositivo terapéutico capaz de incidir y transformar la manera de vivir de ese yo que escribe. En la Trilogía luminosa, en un momento donde la escritura se bloquea, se indaga en el estilo y en la decodificación de esa forma-de-vida con un fin (re)constructivo.

La pérdida del Espíritu, el *daimon* de la escritura, es lo que motiva esta explicitación: la (im)posibilidad de relatar las experiencias luminosas y el vaciamiento del discurso en tanto forma de vida lo llevan a emprender una escritura que se despoja de la anécdota y del caudaloso material imaginativo del cual se componen sus relatos anteriores. Como si se tratara de la paloma de la escena final del “Diario de la beca”, ya sin plumas ni carne, como una ruina del Espíritu, la escritura se despoja de casi todo material narrativo, quedando sólo la práctica de un fantasma que escribe como sostén de ese fluir:

No sé si se nota que he dado mi vida a un monstruo delirante que me persigue sin cesar; por algo sería que tanto me resistía y tantas vueltas daba antes

de ponerme a escribir las primeras líneas de esta novela. [...] Vivo para la novela, pienso en ella todo el tiempo, paso en limpio, añado, podo, y pienso, pienso, pienso. Mi vida se ha transformado en un monólogo ininterrumpido que se ha hecho ya del todo independiente de mi voluntad. (*La novela* 478)

La escritura se convierte en un dispositivo para la exhumación de un fantasma. La forma del diario íntimo en Levrero es un monólogo narcisista y una máquina narrativa:

Casi desde los comienzos de mi adicción a la computadora tuve la certeza de que ese diálogo con la máquina era, en lo profundo, un monólogo narcisista. Una forma de mirarse al espejo. Este diario es también una forma de monólogo narcisista [...] (*La novela* 169)

En la Trilogía luminosa existen distintos fragmentos que mencionan la aparición de fantasmas o espectros. Hay apariciones en el “Diario de la beca” que llevan al uruguayo a destinar un apartado en el “Epílogo del diario” a los fantasmas. En este se narran las experiencias de desdoblamiento de Mendieta, el perro de su exmujer, quien a la vez es su doctora. No obstante, en “Diario de un canalla” encontramos un fragmento que sirve para ilustrar el método de la operación escrituraria levreriana:

[...] recuerdo un libro donde Anna Freud contaba de una niña que le enseñaba a su hermanito un sistema infalible para no sentir miedo en la oscuridad: caminar bamboleándose y diciendo “buuu” como un fantasma. Si uno es un fantasma, ¿cómo tener miedo a los fantasmas? (“Diario” 162-163)

El uruguayo resuelve su “miedo a la oscuridad” y la imposibilidad de dar cuenta de una experiencia luminosa convirtiéndose en fantasma y haciendo del acto de escritura, de la escena de la enunciación, el material que sostiene un discurso vacío. Esta operación escrituraria explicita la condición de artefacto narrativo del autor.

*Burdeos, 1972* es un libro póstumo, escrito luego del “Diario de la beca”, que guarda relación con la Trilogía luminosa, en la medida en que asume la forma del diario para intentar rescatar la experiencia de lo vivido durante el tiempo que estuvo en Francia en 1972. Se trata de una obra que, treinta años

después de los acontecimientos que relata, intenta realizar una operación reconstructiva. En uno de sus capítulos finales se narra una situación que nos permite ilustrar la articulación compleja que implica el fantasma del autor y la escena de enunciación, como sostén de la escritura en los relatos-diarios. El narrador protagonista comenta acerca de un “gran creador”, Dupont, a quien admira mucho y de quien conserva un artículo periodístico ilustrado con una fotografía. El título del artículo es “El fenómeno Dupont”:

En esa foto, al menos, Dupont era un hombre idéntico a mí. Estaba inclinado, con las manos apoyadas en el capot de un automóvil; tenía mi pelada, y llevaba un cigarrillo en los labios, como yo a menudo, y unos lentes cuadrados idénticos a los míos. Eso me sugirió un pequeño truco: recorté letras apropiadas del mismo diario, y fabriqué un collage de modo que el título del artículo dijera “El fenómeno Varlotta”. (*Burdeos* 167-168)

El protagonista decide colgar el artículo intervenido por el *collage* en la pared de su casa. Todos sus visitantes pasan por alto el artificio, pues simplemente lo felicitan por la nota que le hicieron: “En ese artículo, Dupont pasó a ser Varlotta” (*Burdeos* 2169). Sin embargo, cuando está en *Burdeos*, se da cuenta de que Antoinette, la mujer por quien decide abandonar Montevideo y emprender este viaje, estuvo casada con un sujeto que tiene el mismo apellido del artista que admira: Dupont (nombre falso para ocultar la identidad de los implicados). Por ello, las compras realizadas por Antoinette llegan a la casa, en la que vive con el protagonista, con su apellido de casada. El narrador continúa:

Cuando yo iba a abrir la puerta a los que venían a traer las cosas, miraban la boleta y me preguntaban, invariablemente: ‘¿Monsieur Dupont?’. ‘Oui’, respondía yo. Qué les iba a explicar... Así, en *Burdeos*, Jorge Varlotta pasó a ser Monsieur Dupont. Juego de espejos, azar burlón, serpiente que se muerde la cola... (*Burdeos* 170)

El autor como fantasma de un nombre (Monteleone 16) explicita su condición de artefacto de escritura que manifiesta lo borroso de los límites entre vida y obra, de lo intercambiables que son las máscaras y demás

materiales con los cuales se escriben una y otra, como un juego de espejos, como una serpiente que se muerde la cola.

### **A modo de cierre**

José María Arguedas escribe en el “Primer diario” de su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: “Y si me curo y algún amigo a quien respeto me dice que la publicación de estas hojas serviría de algo, las publico. Porque yo si no escribo y publico, me pego un tiro” (19). La incorporación de los diarios, a modo de contrapunto de su proyecto de novela, implica una ruptura con los procedimientos compositivos de los libros anteriores del peruano. La escritura se convierte en un dispositivo terapéutico y asume una forma desigual que se emparenta con la lucha despereja del autor contra la muerte. Para Alberto Moreiras (213-229), la aparición de esta obra expresa el agotamiento de la transculturación narrativa planteada por Ángel Rama (227-258), pues, en su estructura, pone de manifiesto la imposibilidad de alcanzar una síntesis dialéctica. Afirma Moreiras: “En ese punto el realismo mágico o la operación transculturadora se hacen añicos epistemológicamente hablando porque quedan revelados como inexorablemente dependientes de la subordinación de culturas indígenas a la máquina transculturante quinquiesencialmente occidental y hegemónica: la modernización” (223-224).

Además, en nuestra perspectiva, la novela de Arguedas marca una bisagra dentro de las ficciones de archivo que abandonan el modelo antropológico/mítico por el uso de materiales relacionados con el imaginario de lo íntimo y los restos de lo real. Esta reconfiguración obedece al desfallecimiento del optimismo revolucionario y su imaginario redentor que prima en la narrativa de la década de 1960 y al creciente desencanto con la modernización por la emergencia de gobiernos autoritarios. La narrativa latinoamericana asume al archivo como modelo de relato y recurre a la tipología diario de escritor para componer poéticas de la memoria que den cuenta de estos procesos de transformación. Las obras que analizamos, *En libertad* de Silviano Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero, se inscriben en esta tendencia que concibe ficciones y metáforas del archivo desde la incompletud que escapa a la idea de totalidad. Los relatos se configuran a modo de un asediar ruinas, restos de experiencias en el vano intento de (re)construir un fantasma. Entonces, la noción de retorno es central

en la composición de las poéticas de la memoria de ambos autores, en términos de (im)posibilidad en Levrero y de sedimento en Santiago.

En las primeras entradas del “Diario de la beca” de *La novela luminosa*, Levrero desarrolla una serie de relatos en los cuales cuenta que decide llamar a su amigo Jorge, viudo reciente, a quien ha estado evitando, debido a que su situación hace una referencia implícita a la muerte propia. El disparador del llamado es un sueño que involucra a Jorge: ambos conversan en un espacio similar a la “glorieta” de la infancia del escritor, al lado de la casa que sus abuelos tenían en un balneario. En el lugar, además, se encuentra una especie de niño, quien le recuerda a Ricardo, su amigo que inspira al personaje de Tinker en *Nick Carter*. En un gesto de rebeldía, este niño arroja un llavero a un terreno lleno de yuyos y arena. La historia se complejiza cuando señala que, en un primer momento, el pequeño “Tinker” es él mismo, quien, luego, para disimular, se desdobra en un adulto ofuscado que construye al chico para, finalmente, recuperar las llaves.

La clave para interpretar el sueño la encuentra en la lectura de los diarios íntimos de Rosa Chacel, la tía Rosa, como la llama para subrayar su identificación. Para el narrador, el fantasma del autor, convertido en personaje, y sus vicios con la computadora y los libros —en especial, policiales— “están ahí a la vista, pero debe hacerse el pequeño trabajo molesto de buscar en la arena, entre unas matas de pasto” (Levrero, *La novela* 32). Ignacio Dansilio (140), en su artículo sobre el material de archivo de Levrero, resalta que las transcripciones de sueños que este realiza muchas veces están acompañadas por su exégesis. En el caso del relato del niño y la llave, el uruguayo concluye:

Creo que los significados están bastante claritos. Ahora que me estoy planteando un “retorno” a mí mismo y a mi literatura, y retomar una novela dejada sin concluir hace más de quince años, el sueño me dice que no voy a poder lograrlo sin las claves de mí mismo que yo mismo escondí. (32)

La referencia a un diario de escritor dentro de otro le permite articular su hipótesis interpretativa. Funciona, entonces, como una mediación respecto a sí mismo, a la pérdida de la llave y a la figura inquietante de Jorge, el amigo que le recuerda su propia muerte y quien, a la vez, tiene el nombre de su “yo de civil”: Jorge Varlotta.

En la novela de Silviano Santiago, la referencia intertextual a la escritura íntima de otro autor es constitutiva, ya que se presenta como una posible continuación de las *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. El montaje de *En libertad* superpone diferentes máscaras y temporalidades en su asedio a la historia y sus fantasmas, al archivo y su resto. Alejándose de cualquier narrativa que hace de la violencia un espectáculo, Santiago elige detenerse en las ruinas, en el cuerpo cansado como testimonio en su intento de desmontar un relato cuyos sedimentos se encuentran en todo el espesor de la historia brasileña.

Si las poéticas de la memoria de *La novela luminosa* y el resto de los relatos-diario de Levrero se organizan a partir de esta idea de retorno (im)posible a un modo de escribir perdido, el cual se vincula a su exilio falto de heroísmo; en el caso de *En libertad*, estas poéticas asedian el sedimento autoritario de una historia que parece repetirse. Sin embargo, mientras Levrero narra el cuento de una derrota y un fracaso inevitable, Santiago, en esta sucesión, de manera performática, articula una forma de denuncia.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Mínima moralía*. Madrid, Taurus, 1999.
- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos: Homo Sacer IV*, 2. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2016.
- Benites, María Jesús. “Lecturas de un viaje asombroso: *El país de la canela* de William Ospina”. *Siluetas de papel: el autor como lector*. Buenos Aires, Corregidor, 2011, págs. 93-102.
- Bosi, Alfredo. “Os estudos literários na era dos extremos”. *Antônio Candido: Pensamento e Militância*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1999, págs. 248-256.
- Cámara, Mario. *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires, Librería, 2017.

- Catelli, Nora. *En la era de la intimidación: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Contreras, Sandra. “Levrero con Barthes, indagaciones novelescas”. *Cuadernos LÍRICO*, núm. 14, 2016, Web. 15 de abril de 2022.
- Corbellini, Helena. “La trilogía luminosa de Mario Levrero”. *Escrituras del Yo. Revista de la Biblioteca Nacional*, vol. 3, núm. 4-5, 2011, págs. 251-262.
- Dalmaroni, Miguel. “La obra y el resto (literatura y modos de archivo)”. *Revista Telar*, núm. 7-8, 2010, págs. 9-30.
- Dansilio, Ignacio. “El mundo onírico de Mario Levrero: elementos para una genética textual”. *Mario Levrero. I(nte)rruptiones críticas*. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020, págs. 121-147.
- Daona, Victoria. *Ficciones de Encierro (Cinco variaciones del gris al naranja en la obra de Mauricio Rosencof)*. Tesis de Licenciatura inédita. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2008.
- De Rosso, Ezequiel. “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Eterna Cadencia, 2013, págs. 141-163.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- . “La retirada de la metáfora”. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1997, págs. 35-75.
- . *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda. El trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid, Trotta, 2012.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Galichon, Isabelle. “Introducción. La escritura de sí: entre ética, política y poética”. *Theory now: Journal of Literature, Critique and Thought*. vol. 3, núm. 1, 2020, págs. 63-68.
- Garramuño, Florencia. “Después del modernismo”. *En libertad*. Buenos Aires, Corregidor, 2003, págs. 9-29.
- . *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gatto, Hebert. *El cielo por asalto. El movimiento de liberación nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*. Uruguay, Taurus, 2004.
- Gerbaudo, Analía. “Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción”. *Revista Telar*, núm. 7-8, 2010, págs. 31-50.
- Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Jelin, Elizabeth y Victoria Langland. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI, 2003.
- Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- Levrero, Mario. “Diario de un canalla”. *El portero y el otro*. Montevideo, Arca, 1992, págs. 129-168.
- . “Apuntes bonaerenses”. *El portero y el otro*. Montevideo, Arca, 1992, págs. 117-127.
- . *La novela luminosa*. Barcelona, Debolsillo, 2009.
- . *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Buenos Aires, Mondadori, 2009.
- . *El discurso vacío*. Buenos Aires, Mondadori, 2011.
- . *Burdeos, 1972*. Buenos Aires, Mondadori, 2013.
- Martínez, Luciana. “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”. *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2010, págs. 33-58.
- Melo Miranda, Wander. “Lenguaje en libertad”. *En libertad*. Buenos Aires, Corregidor, 2003, págs. 315-346.
- Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario, Nube Negra, 2016.
- Moreiras, Alberto. “José María Arguedas y el fin de la transculturación”. *Ángel Rama y los estudios Latinoamericanos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006, págs. 213- 231.
- Nofal, Rossana. “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas”. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, págs. 111-129.
- . “Los personajes en la narrativa testimonial”. *Revista Telar*, núm. 7-8, 2010, págs. 51-62.
- . “Una crónica y sus huesos: del testimonio al cuento de guerra (al cielo vestida de novia te vas)”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 12, 2018, págs. 455-468.
- Pauls, Alan. “Prólogo”. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018, págs. 7-17.
- Perilli, Carmen. “Metáforas del archivo en la narrativa latinoamericana”. *Revista Pilquen*, vol. 16, núm. 2, 2013. Web. 15 de abril de 2022.



- Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Debolsillo, 2014.
- Rama, Ángel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México, Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 2008, págs. 227-258.
- Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Record, São Paulo, 1979.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid, Trotta, 2001.
- Rivadeneira, Blas Gabriel. “La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida: Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero”. *Orbis Tertius*, vol. 25, núm. 32, 2020, s. p. Web. 30 de abril de 2022.
- . “Escribir desde las catacumbas: terapia, ficciones del dinero y novela oscura, una lectura de *Fauna y Desplazamientos* de Mario Levrero”. *Perífrasis*, vol. 12, núm. 24, 2021, s. p. Web. 30 de abril de 2022.
- . “El espejo quebrado: archivo de metáforas, metáforas del archivo y poéticas de la memoria en los relatos-diario de Mario Levrero”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 32, 2016, págs. 114-124. Web. 30 de abril de 2022.
- Rocha, Rejane Cristina. “Rastros e restos: a realidade possível em J. G. Noll”. *Itinerários*, núm. 32, 2011, págs. 45-59.
- Santiago, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, vol. 8, núm. 2, 2008, págs. 173-179. Web. 30 de abril de 2022.
- . *En libertad*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Vecchio, Diego. *El demônio telepático*. Buenos Aires, Mardulce, 2022.

### Sobre el autor

Blas Rivadeneira es escritor y Doctor en Letras. Becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y de la Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina. Integra el proyecto de investigación “Teatralidades de la memoria” radicado en el UNT. En lo referido a su producción crítica publicó *Más allá del centro y la periferia. Mario Levrero: una estética del raro* (IIELA 2016) y artículos en revistas especializadas. Sus textos también están incluidos en los libros *Caza de Levrero: Asedios críticos a la obra de Mario Levrero* (Rebeca Linke 2014), *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (EDUNTREF 2016) y *Relatos Infieles: Tomás Eloy Martínez* (EDUNT 2016). Organiza el Festival Internacional de Literatura Tucumán.