

EJERCICIOS DE CALIGRAFÍA: MARIO LEVRERO*

Adriana Astutti
Universidad Nacional de Rosario

No es fácil conseguir los libros de Mario Levrero en Argentina, y de hecho, intuyo que no es mucha la gente que los está buscando por el momento. Si lo digo es porque hace un par de años, y a partir de un comentario de César Aira y de Liliana Ponce sobre la novela *París*, de Levrero, me puse a buscarlos.

El primero que conseguí y leí, hace ya un año y en la edición de Trilce, Uruguay, fue *El discurso vacío*. Entonces, ¡explosión!, como diría un narrador de Clarice Lispector. A partir de ahí empecé a buscar todo Levrero.

En esa búsqueda de los libros me encontré con varias personas: Alicia Hoppe, la mujer, Eduardo Giménez y Elvio Gandolfo, amigos, que me contaron varias anécdotas de ese hombre singular. Levrero, que se autodefinía artista, además de escribir, pintaba y era fotógrafo, y una de sus series de fotos de Montevideo, muy elogiada por ellos, fue tomada íntegramente desde la ventana de su departamento, del que pocas veces salía. Era insomne, como lo testimonian las entradas con fecha y hora del "Diario de la beca", en *La novela luminosa*; almorzaba-cenaba en horas insólitas; ponía los cigarrillos, en hileras, en un estante bajo de su biblioteca, para así combinar la adicción con una leve incomodidad o con una paródica actividad gimnástica; vivió sus últimos años casi encerrado en un departamento de la ciudad vieja, en Montevideo, para dar unos pocos ejemplos.

Me encontré, también, con algunos libros: *La ciudad*, *El lugar*,

Irrupciones, *La novela luminosa*, *El portero y el otro...*, donde publicó los primeros textos a caballo entre el diario íntimo, la crónica minimalista y la ficción: “Diario de un canalla” y “Apuntes bonaerenses”... En fin, varios. Todos menos *París*. O mejor dicho, me encontré fugazmente con ese libro, ya que de *París* Alicia había traído a nuestra reunión sin advertirlo un ejemplar que tenía pequeñas correcciones y marcas, de puño y letra del autor, y al verlas el temor de perder ese ejemplar impidió que me quedase con él. A esta altura ya aprendí que basta que piense que no puedo perder un libro (o cualquier otro objeto) para que lo crea perdido, aun delante de la nariz. Se sabe: la carta robada. Finalmente una amiga le pidió a un amigo “coleccionista de Levrero”, según sus palabras, en Buenos Aires, un ejemplar de *París*, ejemplar que en realidad pertenecía a la mujer de aquél, cuyo nombre, por otro lado, desconozco. Pero ese ejemplar, el que finalmente pude fotocopiar, tenía una dedicatoria, escrita con birome y en letra imprenta mayúscula, es de esperar que de puño y letra del autor. La letra era absolutamente legible, de un tamaño regular, y sin ningún trazo que la distinguiera especialmente. Se diría una letra atentamente prolija, de una mano que no obstante cae demás sobre la hoja –sin que en ese apretar demás deje de intuirse un dejo de exasperación–; una letra común, con líneas que apenas tienden hacia arriba, aunque no tanto como la firma: LEVRERO, un poco más abajo, que parece cruzar en diagonal el espacio entre la dedicatoria y la fecha: 8-7-96. (Dejo para un grafólogo los posibles diagnósticos).

La dedicatoria decía:

“Si usted cambia esa naciente desesperación por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan”.

Después, al leerla, supe que la dedicatoria era una cita de la novela; una cita que aparecía en las primeras páginas de *París*. Pero a pesar de eso, la dedicatoria era, también, una invitación a la lectura, y, en ese rasgo a la vez personal e impersonal con que apela al destinatario, tenía algo de receta de autoayuda, o de promesa de bienestar. Pero como también está fechada, la dedicatoria se acerca al registro de lo cotidiano y banal de un diario, intenta salvar la memoria de una fecha y del encuentro, en esa fecha, entre Levrero, el que firma y su lector, al que la dedicatoria no nombra. Por esa dedicatoria, *París*, que es una novela, vacila entre la ficción más pura y algo que es de otro orden, diré, provisoriamente, no del orden de lo privado (a pesar de

pertenecer a esa relación entre el autor y una de sus lectoras y a pesar de disparar a quien la lea una serie de curiosidades acerca de esa relación) sino del orden de la intimidad.

1996. Ese año Levrero publicó, en Ediciones Trilce (Montevideo), por primera vez, *El discurso vacío*. ¿Qué es *El discurso vacío*? La tapa del libro, en esa edición dice, en tres líneas sucesivas y todo en minúscula: mario levrero / el discurso vacío / novela.¹ En hoja par, después de la portada, se lee un texto liminar de Levrero, firmado y fechado “M.L., Colonia, mayo de 1993”. En ese texto, especie de “Instrucciones de uso” con que el autor suele acompañar sus ediciones, se insiste con esta aclaración:

“El discurso vacío es una novela armada a partir de dos vertientes, o grupos de textos: uno de ellos, titulado ‘Ejercicios’, es un conjunto de ejercicios caligráficos breves, escritos sin otro propósito; el otro, titulado ‘El discurso vacío’, es un texto unitario de intención más ‘literaria’.

La novela en su forma actual fue construida a semejanza de un diario íntimo. Como un diario, respeta las fechas, intenta ser sincero, es superficial y registra insignificancias. A los ‘Ejercicios’, ordenados, cronológicamente, fui agregando los trozos de ‘El discurso vacío’ correspondientes a cada fecha, aunque conservando mediante subtítulos la separación entre uno y otro texto. ...”

Y en la página siguiente, la dedicatoria del libro, también fechada pero esta vez impresa, dice “... Aunque resulte redundante debo subrayar que esta novela está dedicada a Alicia, a Juan Ignacio y al perro Pongo, es decir, a mi familia. M.L., Montevideo, octubre de 1996”.

A eso le sucede el “Prólogo”, compuesto por un poema fechado el 22 de diciembre de 1989 y el relato de un sueño, fechado el 11 de marzo de 1990.

Además de este prólogo, la novela se divide en “Primera parte: Ejercicios”, “Segunda parte: El discurso vacío”; “Tercera parte, Ejercicios”, y “Epílogo: El discurso vacío”, y se cierra con dos fechas: Colonia, noviembre de 1991. Colonia, mayo de 1993.

Los “Ejercicios” son eso que él llama su “terapia grafológica” que, a juzgar por la letra de la dedicatoria de la que hablé antes, parece haber arrojado algún resultado caligráfico. Esa terapia es el propósito

que abre la primera entrada del diario y fija para el libro un programa, en un mecanismo similar al que abre *La novela luminosa*, mecanismo que en relación a la escritura podríamos pensar como formas de “aflojar la muñeca”, frase con que hace pocos días una amiga definió los beneficios de la actividad de traducir: Me sirve, decía ella, para “aflojar la muñeca”, como quien dice a escribir se empieza, justamente, escribiendo, sin ningún pavoneo ante la página blanca y sus eventuales amenazas o mejor, quizá, a escribir se empieza distrayéndose del yo en sostenido coloquio con ese otro yo que aparece en el ejercicio de la traducción. Pero lo de Levrero no es traducción, a menos que pensemos este pasaje entre el ejercicio, el diario y la novela, como una forma de traducción, lo cual no sería quizá del todo desacertado.

Decía que Levrero usaba estos mecanismos-instrucciones de uso, trazado del plan o fijación de propósitos, para comenzar a escribir estos dos textos, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, como formas no sólo de preguntarse, con bastante escepticismo, por la posibilidad de la escritura², sino de ir hacia la escritura, o de ponerse en disponibilidad para algo que quizá acontezca y vuelva a ese ejercicio el tipo de comunicación que él define como Arte, o novela. De hecho, en uno de estos textos-diario-ficcionales iniciales, ‘El diario de un canalla’, publicado en *El portero y el otro*, se empieza con el registro puntual de hechos cotidianos e insustanciales hasta que el acontecimiento de la llegada de un pichón al patio trasero del departamento es el hecho fortuito que decide que eso sea un diario y a la vez un texto literario, una novela, que cuente y resignifique otras presencias anteriores (las de la rata y la de la paloma): “(5 de diciembre) Por una serie de aparentes azares, he aquí que hoy me permito llegar a la conclusión de que este texto comienza a estructurarse; incluso he pensado un título: “Diario de un canalla”. (EPO 134)³. Elvio Gandolfo analiza este encuentro con el pichón como el momento en que la zona de autoconfesión del diario vira, no en el hecho de narrar microscópicamente lo cotidiano, sino el punto de mira. En lugar de buscar “hacia adentro” al supuesto canalla arquetípico en la ciudad arltiana, la mirada del escritor se topa con tres “otros movedizos”: la rata, la paloma y el pichón, y esa observación hacia fuera y la concentración obsesiva en esos seres vulnerables, irritables y frágiles, le permiten volver a la escritura y captar el “clima entero de una ciudad en los pulmones microscópicos de un pajarito que todavía no sabe volar”. (EPO 14)

Escribir, entonces, tanto en la forma de “hacer ejercicios” como en la del diario íntimo, no parece ser en principio lo mismo que escribir en la forma de “escribir literatura” sino una forma de hacer lugar al “Espíritu” y eso, no sin cierta ironía, se presenta como promesa de bienestar: “estoy seguro de que este ejercicio cotidiano contribuirá a mejorar mi salud, mi carácter, cambiará en buena medida una serie de conductas negativas y me catapultará gozosamente hacia una vida plena de felicidad, alegría, dinero, éxitos con las damas y con otros juegos de tablero...” (EDV 13). Más allá de la ironía, más allá del dominio de sí que la ironía expresa y pretende acotar, escribir en la forma de diario, escribir al amparo de los días comunes, cuando “no se puede escribir” quizá esté al servicio de una ilusión: “La ilusión de escribir y a veces vivir que proporciona el diario (...) y por último la esperanza, uniendo la insignificancia de la vida a la existencia de la obra, de alzar la vida nula hasta la bella sorpresa del arte, y el arte informe hasta la verdad única de la vida, el entrelazamiento de todos estos motivos hace del diario una empresa de salvación: (...) se escribe para no perderse en la pobreza de los días.”⁴ Claro que también podemos pensar que Levrero no escribe amparado en esta ilusión cuya formulación evidencia la autoría de Maurice Blanchot sino por razones más pedestres, como podrían ser no ya “para no perderse en la pobreza de los días” sino ser salvado al abandonarse, escritura mediante, a su rememoración. O para que la torpeza de su letra, de su andar, haga lugar al estilo. En esto último me hizo pensar un comentario de Edmund Wilson sobre Glenway Wescott, que leí hace poco. Allí Wilson empieza su exposición sobre las obras de guerra de Wescott con un comentario sobre el trazo manuscrito de las notas de Wescott, de donde deriva la cualidad de su estilo. Curiosamente, hubiera podido hablar tanto de Wescott como de Levrero. Cito:

“The handwriting of Glenway Wescott is unusual and rather arresting. It looks somewhat like the elegant and rigorous script that one finds cut on the copper of sundials of the seventeenth and eighteenth centuries: the same clarity, the same heavy shadings, the same inflexibly maintained slant. It always seems to have been engraved in metal rather than merely written on paper. There is in it a certain element of boyishness big round capitals and rounded “m”s and “n”s but it is always a copy-book boyishness, inseparable from a self-imposed discipline.

Mr. Wescott’s style makes a similar impression. One is struck by the firm vigor and the craftsman’s precision with which the short phrases are cut. Here is a personal and handmade product, the achievement of an individual skill. It, too,

may have begun with a copybook, with exercises on classical models, but it is hard to put one's finger on these models."⁶

Pero mejor volvamos, tratemos de no ser impertinentes y admitir que la escritura de un diario siempre alimenta una ilusión, la de salvar los días en la escritura –no la escritura en los días. Claro que esa escritura alimenta también una trampa: “Uno escribe para salvar los días pero confía su salvación a esta escritura que altera el día. (...) Finalmente, pues, ni se ha vivido, ni se ha escrito, doble fracaso a partir del cual recupera el diario su tensión y gravedad.” (p. 210). Conscientes de esta tensión, los diarios Levrero, a los que él no llama tales sino “Diarios de la beca”, “Diarios de un canalla”, “Apuntes de Buenos Aires” o “Ejercicios”, tienden al relato. No porque en ellos se encuentren registros de la novela por escribir sino porque en ellos el yo de quien escribe encuentra su lugar cuando se abre hacia aquello que “no es reseñable”, aquello que muchas veces toma la forma de las vicisitudes mínimas de la vida de un ser por demás insignificante: una paloma entre tantas, un pichón, una rata, los desdoblamientos de un perro, las fintas de la relación entre un perro y un gato en sus fugas. Ahí, en esos lugares, el discurso vacío de la intimidad, acaso, tiende el puente de una continuidad ya no buscada, ni siquiera esperada. Como si quien se hace presente en esas ocasiones de estar “fuera de sí” estuviera al abrigo de la promesa de que hablamos al comienzo: “Si usted cambia esa naciente desesperación por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan”.

“10 de setiembre de 1990

Hoy comienzo mi autoterapia grafológica. Este método (que hace un tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base –en la que se funda la grafología– de una profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de conducta pueden producir cambios a nivel psíquico. Cambiando pues la conducta observada en la escritura, se piensa que podría llegarse a cambiar otras cosas en una persona.

Mis objetivos en esta fase del intento terapéutico son más bien moderados. En una primera instancia pretendo ejercitar la escritura manual –sin pretender llegar a la caligrafía–; tratar al menos de obtener una escritura legible por cualquiera, incluso por mí, pues estoy escribiendo tan mal que a menudo ni yo mismo consigo descifrar la letra.

Otro de los objetivos inmediatos es tratar de mantener un tipo de letra más bien grande, cómodo, en lugar de esos caracteres casi microscópicos que he venido utilizando en los últimos años. Y otro objetivo, más ambicioso que el anterior, es el de unificar el tipo de letra, ya que he desarrollado un estilo que combina arbitrariamente la letra manuscrita con la de imprenta. Trataré de recordar la

forma de la letra manuscrita, más o menos según me la enseñaron en la escuela. Trataré de conseguir un tipo de escritura continua, 'sin levantar el lápiz' en mitad de las palabras, con lo que creo poder conseguir una mejora en la atención y en la continuidad de mi pensamiento, hoy por hoy bastante dispersas" (EDV 11/12)⁶.

El objetivo, que tantas veces en la novela se traiciona, es conseguir "una especie de escritura insustancial pero legible" (EDV 14). Hay que prestar mucha atención a la letra, y poca a los contenidos, dice, como si mentara a la reina de *Alicia en el país de las maravillas* cuando sermoneaba a la niña diciendo "tu cuida de los sonidos que los sentidos se cuidan solos". Aquí, el ejercicio recomienda atender al dibujo de la palabra y no a su sentido naciente; mucho menos a prever las posibles relaciones de ideas e imágenes que den continuidad y coherencia al discurso; escribir, en suma, de espaldas al apremio por decir algo y a la preocupación por cómo decirlo (de espaldas al sentido; de espaldas, en fin, a la literatura; o mejor, escribir *ante* la literatura). Sobre todo, escribir cuando ya no se puede escribir. Escribir y registrar el instante de la escritura, cuando la escritura, esclava de las sucesivas interrupciones que imponen la vida cotidiana, la familia, el trabajo obligado para subsistir, las madres que se mueren, las operaciones de vesícula, las mujeres que lo fastidian o lo abandonan, los hijos que hay que criar, el terror ante la propia muerte, las incomodidades de una digestión deficiente, ya no es posible. Escribir, entonces, como un gesto póstumo, como algo que sobreviene, escribir tarde, escribir después.

"AGOSTO 2000

Sábado 5, 03:13

Aquí comienzo este 'Diario de la beca'. Hace meses que intento hacer algo por el estilo, pero me he evadido sistemáticamente. El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito. Tengo que asociar la computadora con la escritura. (...)

Sábado 5, 18:02

Hoy también me desperté con la determinación de no releer lo que lleve escrito en este diario, al menos no con frecuencia, para que el diario sea diario y no una novela; quiero decir, desprenderme de la obligación de continuidad. De inmediato me di cuenta de que será igualmente una novela, quiera o no quiera, porque una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa.

Oigo el ascensor. Ahora el timbre. Llegó mi amigo." (Mario Levrero, *La novela luminosa*, Montevideo, Alfaguara, 2005).

Rosario, 25 agosto de 2006.

Notas

*Leído en el coloquio “Escrituras del yo”. CETyCL/UNR, Rosario, agosto de 2006.

¹ Este año la editorial Interzona, en Argentina, publicó una nueva edición de este libro. En la tapa, donde Trilce ponía una ilustración relacionada con el contenido de la novela, Interzona eligió poner un retrato del autor. El rostro de un Levrero, maduro, pelado, prolijo, de frente a la cámara sólo atravesado por bandas que indican el nombre de autor, editorial y título.

² Como ya señaló Darío González en este encuentro, esta pregunta es a un tiempo la pregunta de todo escritor de “escrituras del yo” como de todo escritor de aquello que da en llamarse “letras modernas”. Cito: “... quien escribe un diario, unas cartas o una serie de notas de carácter autobiográfico, no hace sino comenzar a escribir, o cuando menos rememorar algo así como el comienzo de la escritura...” (“Desvíos de sí y escritura del yo”, mimeo)

³ Mario Levrero, *El portero y el otro*. Montevideo, Arca, 1992. Respecto del “Diario de un canalla” ver el prólogo a esta edición de Elvio Gandolfo.

⁴ Maurice Blanchot, “El diario íntimo y el relato”, 210.

⁵ Edmund Wilson: . “Glenway Wescott’s War Work”, en *Classics and Commercials. A Literary Chronicle of the Forties*. New York, NY: Farrar, Straus and Co, 1950, 275-280.

⁶ Mario Levrero, *El discurso vacío (novela)*. Montevideo, Trilce, 2004 [1996].