

LAS DOS CARAS DE LA AUTOFICCIÓN
EN LA NOVELA LUMINOSA DE MARIO LEVRERO

MARIANO GARCÍA

Conicet-Universidad Católica Argentina

INTRODUCCIÓN

El lugar que la autoficción ha ocupado en las últimas décadas en la literatura latinoamericana puede deducirse por la importancia y la significación de propuestas tan distintas y personales como la del colombiano Fernando Vallejo, el mexicano Mario Bellatin o el argentino César Aira. Una obra con algo de descubrimiento póstumo en el siglo XXI es también la del uruguayo Mario Levrero, que organiza en su *opus magnum*, *La novela luminosa* (2005), un desafiante y complejo juego que pone en primer plano su propia figura de autor.

El texto, escrito o más bien retomado, ampliado y finalizado cuando Levrero obtiene en el año 2000 la beca Guggenheim, se articula en dos partes: un extenso prólogo titulado "Diario de la beca" y "La novela luminosa" propiamente dicha; como ocurre en los otros dos títulos de lo que Helena Corbellini llama "trilogía luminosa" ("Diario de un canalla" y *El discurso vacío*), las irrupciones sutiles de la imaginación en la realidad, así como la tendencia a dar una elaborada forma narrativa a los aspectos más prosaicos y menos atractivos de la vida cotidiana confluyen en una obra de difícil caracterización en la que el rótulo de "autoficción" viene enseguida a la mente para ser luego descartado casi con idéntica convicción. De todos modos, la idea misma de editar conjuntamente la "novela" con el "diario de escritura" de esa novela (o más bien de la corrección de esa novela) implica de antemano un arriesgado manifiesto, si no decididamente autoficcional, al menos vinculado con esta escurridiza categoría.

Tras un repaso histórico de ciertos elementos de retórica, será el objeto de este trabajo determinar si *La novela luminosa* de Mario Levrero es un título susceptible de figurar en el canon de autoficción que se inaugura con el siglo XXI.

ACTUALIDAD Y PASADO DEL GIRO AUTOBIOGRÁFICO

Desde una perspectiva general, el texto de Levrero se puede incluir menos problemáticamente en lo que Alberto Giordano caracterizó como “giro autobiográfico” en un artículo de 2007. Allí establecía Giordano un canon de publicaciones recientes donde destacaba la escritura fuertemente subjetiva de títulos como *El discurso vacío* del propio Levrero, *La vida descalzo* de Alan Pauls, el teatro documental de Vivi Tellas, *Un año sin amor* y *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez, algunas publicaciones de Edgardo Cozarinsky y los textos de *Confesionario. Historia de mi vida privada* editado por Cecilia Szperling. En un comentario al trabajo de Giordano en su artículo sobre *Cómo me hice monja*, Patricio Pron (2010: 118) sugiere agregar varios otros: *Derrumbe* de Daniel Guebel, *Era el cielo* de Sergio Bizzio, *Autobiografía médica* de Damián Tabarovski, *Montserrat* de Daniel Link, así como *La vida nueva* de Aira o *Historia del llanto*, nuevamente de Pauls. De estos autores, no obstante, se podría postular igualmente otros títulos que proponen una veta autobiográfica; en el caso concreto de Aira, mencionar solo *La vida nueva* es tan arbitrario como mencionar solo *Cómo me reí* o *La serpiente* o *El juego de los mundos* o *Cumpleaños*.

La lista se extiende a Elvio Gandolfo, Silvio Mattoni, María Moreno y Pron incluye algunos nombres de su propia generación como Laura Alcoba (que en realidad publicó en francés su *Casa de los conejos*) o Félix Bruzzone, títulos estos últimos que abordan la transitada temática de niñez-durante-la-dictadura-argentina. La lista puede seguir ampliándose indefinidamente en la medida que la fórmula de “giro autobiográfico” y “experiencia subjetiva de la dictadura” ha demostrado ser un redituable negocio editorial: la reciente *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López es un ejemplo elocuente.

Siguiendo a Manuel Alberca, Pron atribuye la pérdida de pudor que presupone asumir determinadas intimidades que “en el pasado” supuestamente se referían en forma indirecta a través de invenciones ficcionales, a nuestro presente de *reality shows* y redes sociales en el que la mayoría de los relatos son una mixtura sospechosa de ficción y verdad. Sin embargo, vale recordar, al menos en cuanto al capítulo del pudor, que ya Michel Leiris había adoptado para su autobiografía *L’Aged’homme* el procedimiento de no esquivar en ningún momento la verdad, por muy desdorado que eso resultase para su persona de autor. El mismo Leiris no pretendía algo más original que quien fundara con esa divisa la subjetividad moderna: Rousseau y sus famosas como por momentos escabrosas *Confessions*, todo lo cual ya fue debidamente tratado por Philippe Lejeune, involuntario instigador del concepto de autoficción, así como por Serge Doubrovsky, su voluntario acuñador¹.

¹ Michel Leiris aclara en el prólogo a su autobiografía que su “regla de juego” –roussonian al fin

Tal vez el presente de exhibicionismo en redes sociales sea un desafío a los límites del yo, y es seguramente el sondeo de los límites del yo lo que seduce a los escritores y los conduce a la autoficción. Al menos así parece ser en el caso de Levrero (2013: 184) y aunque evidentemente más obvio, resulta más plausible encarar el tema por el lado de la identidad que por el del pudor.

Debido a su relativa –y engañosa– juventud como categoría, con el tema de la autoficción y modalidades afines se observa en algunos casos un contagio con el objeto estudiado: reflexiones, interpretaciones y aseveraciones de la crítica surgen de un presente absoluto (el mismo tipo de temporalidad que caracteriza a los *reality shows* precisamente) que impide reconocer o eventualmente rastrear una vinculación con la tradición en que se inserta este tipo de actitudes retóricas. No se trata de remontarse en cada ocurrencia a los orígenes de la literatura, pero sí de dar cuenta de ciertas estrategias discursivas que, si bien hoy pueden ostentar una especificidad dada por el contexto, no resultan tan originales como por momentos se quiere hacer creer. Sin impugnar la validez de la autoficción como categoría de su tiempo, se la puede estudiar mejor, creemos, ya sea estableciendo un canon particular bien fundamentado y sin pretensiones absolutistas, como es el caso de la persuasiva propuesta de Julio Premat², o bien a la luz de algunos elementos precursores, como intentaremos esbozar aquí, de acuerdo a la convicción de que la existencia del fenómeno es anterior a la de su denominación actual, razón por la cual no se toma demasiado en cuenta lo que podríamos llamar su prehistoria.

Si miramos hacia atrás, aunque la brevedad histórica de la literatura rioplatense no permite ir demasiado lejos en el pasado, se puede encontrar un evidente “giro autobiográfico” en la escritura de la generación de 1880. Tanto en Lucio V. Mansilla como en Eduardo Wildeo Miguel Cané ya aparece la tendencia a interponer entre lector y texto un yo discursivo identificado con el yo autoral. Luego, ya más afín a la metaficción, tenemos ese *Tristram Shandy* a la argentina que es el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, donde la materia narrativa es diferida en proliferantes prólogos, y cuya obra en general se caracteriza por un yo autoral omnipresente³. Sin embargo, la autoficción espe-

al cabo– es la de un compromiso profundo con la verdad, según una concepción de la literatura que consiste en “iluminar ciertas cosas para sí al mismo tiempo que se las hace comunicables a otros” (1939: 21). Este compromiso es equiparado al peligro y al arte de la tauromaquia; vale decir, conquistar para la escritura un riesgo del que generalmente carece. De Rousseau tenemos, nada más comenzar, el famoso introito a sus *Confessions*: “Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi” (Rousseau 1964: 6). Para Lejeune y su relación con el concepto de autoficción *vid.* Gasparini (2008), especialmente el cap. III.

² En *Héroes sin atributos* Premat propone un canon moderno de la literatura argentina a partir de la autorrepresentación paradójica y negativa de sus autores, que encuentran una actitud fundacional en el gesto (más que en la obra) de Macedonio Fernández, centro de dicho canon.

³ Aunque comenzada hacia 1927, *Museo de la novela de la Eterna* fue publicada póstumamente en 1967, en una reconstrucción tentativa hecha por Adolfo de Obieta, hijo del escritor. Muy ligada a esta obra está también *Una novela que comienza*, publicada en Chile en 1940, metanarración con una teoría de los lectores de comienzos de novela y con algunos personajes e ideas de *Museo de la novela de la Eterna*. Cf. Vecchio (2003) y Attala (2009). Cf. también el capítulo sobre Macedonio en Premat (2009).

cíficamente se establece de manera definitiva en el siglo xx con la más brillante creación de Macedonio Fernández: su discípulo Jorge Luis Borges, hábil cultor de mecanismos autoficcionales, y en menor medida con Ernesto Sábato en su *Abadón el exterminador*, sin olvidar a un huésped de la Argentina por veinte años como el polaco Witold Gombrowicz. Más tarde, textos como *El frasquito* de Luis Guscán o gran parte de la obra de Copi, Osvaldo Lamborghini y Ricardo Piglia ponen en primer plano esta modalidad, que se seguirá imponiendo como uno de los recursos característicos de la literatura posmoderna (McHale 1987).

Antes de llegar a Mario Levrero, en la orilla oriental encontramos momentos autoficcionales en la obra de Horacio Quiroga (*Los desterrados*), Felisberto Hernández (*Por los tiempos de Clemente Colling, Tierras de la memoria*) y en la prosa alucinada de Marosa di Giorgio, nombres todos que forman parte de una lista que está lejos de ser exhaustiva, ya que esta modalidad, evidentemente, acompaña desde siempre a la literatura y dialoga o se contrapone a otras formas contemporáneas más objetivas.

FUNCIONES CONJETURALES DE LA AUTOFICCIÓN

A juzgar por la bibliografía teórica, el estatuto de autoficción es susceptible de permanentes correcciones y la aparición o descubrimiento de cada nuevo ejemplar desafía las clasificaciones ya hechas sacudiendo y problematizando la poética autoficcional. Por lo tanto, no parece que se pueda generalizar fácilmente sobre lo que implica el uso de este recurso en el caso de los autores mencionados.

Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010: 9-13) destacan cinco posiciones opuestas en los estudios actuales de autoficción: 1) la que considera a la autoficción como un híbrido entre textos ficcionales y textos factuales; 2) la autoficción como derivado de la picaresca, género que suplió la larga ausencia de la autobiografía en España; 3) la autoficción como derivado de la novela autobiográfica; 4) como variante de la autobiografía real pero donde la ambigüedad entre lo fingido y lo serio resulta productiva; 5) como derivado del antiguo fenómeno de la "autofabulación". Es Vincent Colonna quien sostiene esta última postura, la más abarcadora y en la que podemos inscribir nuestro propio aporte.

Como solución clasificatoria, Colonna propone dividir los textos según su diégesis verosímil o inverosímil por un lado, y por otro según el empleo de ciertas técnicas narrativas específicas que incluyen la posición del autor frente a la diégesis, lo que da cuatro tipos autoficcionales: a) la autoficción biográfica que se populariza a partir de la Revolución Francesa con obras como la de Restif de la Bretonne; b) autoficción especular que muestra un breve reflejo del autor en su obra, a la manera de Cervantes en el *Quijote*; c) la autoficción fantástica o inverosímil, según la practican Borges o Gombrowicz; d) la autoficción intrusa o autorial, en la que el narrador (no así el autor) interviene con comentarios, al estilo de Balzac (Toro, Schlickers y Luengo 2010: 13).

Parafraseando al Borges de "Magias parciales del Quijote", podríamos decir que, tanto como los protagonistas de una obra que aparecen leyendo esa misma obra, la presencia del autor en su propia ficción hace vacilar las categorías

del ser al sugerir, por simetría retrospectiva, la posibilidad de que la realidad sea ficción: "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (1974: 669).

La presencia del autor en su ficción puede servir también para desarrollar la conocida analogía del autor como demiurgo: si los posibles narrativos de la ficción representan un heterocosmos en el que se yuxtaponen los planos de la ficción y de la realidad, debido a los muchos referentes que comparten ambos planos, el corolario de este heterocosmos es el poder demiúrgico o cuasi divino del autor, tal como lo practicaron Sterne, Diderot y lo teorizó Friedrich Schlegel. Frente a la idea paralizante del infinito, que a partir del Renacimiento desplaza al hombre del centro del universo, el poeta opondrá una afirmación irónica de su capacidad de construcción y destrucción a través de sus textos-mundo (McHale 1987: 27-30; Doležel 1999: *passim*).

Sin embargo, otra actitud posible es la del autor que quiere decir algo sobre sí mismo sin limitarse a un relato verídico, ya sea que aparezca como personaje secundario en una narración en tercera persona (César Aira en su novela *Embalse*) o en una de varias fotografías (Mario Bellatin en su *Biografía ilustrada de Mishima*) ya sea que manifieste en primera persona la visión exuberante de una realidad transfigurada (*Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio⁴). Más allá de la actitud en general lúdica –pero no necesariamente– que implica la mezcla de ficción y realidad (aunque para muchos escritores las ficciones que imaginan son parte, y una parte muy importante, de su realidad, como veremos pronto con Levrero), se puede pensar también en un motivo ético cuya formulación caracterizaríamos en las antípodas de la actitud de Tolstoi frente a sus personajes ("el premio y el castigo están en mis manos"): el autor democráticamente baja de su pedestal y se somete voluntariamente a las peripecias a que somete al resto de sus personajes para compartirlas con ellos y, al vivenciarlas, volverlas más reales para él mismo y por consiguiente para su transmisión al lector. Digamos que se trata de una estrategia psicológica por parte del autor para utilizar sin culpa los datos de la realidad y sobre todo de la gente que le rodea.

No debemos olvidar tampoco que la boga de la autoficción es paralela a la práctica insistente de artistas plásticos y fotógrafos que emplean su propio cuerpo como medio del arte. Nos puede servir como indicio para el terreno literario lo que dice al respecto Hans Belting:

El artista produce imágenes en su propio cuerpo y con su propio cuerpo con el fin de afirmarse por medio de esta 'presencia real' frente a la crisis de las imá-

⁴ Con Marosa di Giorgio hay que hacer la salvedad de que su prosa está fuertemente teñida de un impulso lírico (ella misma hablaba de sus obras como "poemas"), género en el que, como se sabe, predomina la presencia de un yo. Esta salvedad nos lleva a preguntarnos si este tipo de yo en la prosa no es acaso una migración de la poesía, como bien podría demostrarlo la sátira antigua de cuño horaciano, donde el yo aparece explícitamente como personaje y se narran distintas situaciones cotidianas y personales que mezclan lo alto y lo bajo (con especial insistencia en lo bajo). Es precisamente con la sistemática mezcla de prosa y poesía que se da en la menipea antigua (Relihan 1993) que pudo producirse este desplazamiento.

genes analógicas y miméticas. Al mismo tiempo, mediante su propia corporeidad (y experiencia del cuerpo) se rebela en contra del monopolio de la realidad medial, que con tanta fuerza usurpa el mundo de los cuerpos. Finalmente [...] el artista busca resolver con esto el problema de la encarnación, que ha sido siempre el problema de las imágenes. (Belting 2007: 113)

En cualquier caso, queda claro que lo que lleva a abordar con tanta insistencia la autoficción o recursos similares reside en el poder de perturbar las construcciones habituales o previsibles sobre la identidad, como resultado del largo proceso comenzado en el siglo xx con el psicoanálisis y llevado a sus últimas consecuencias con la "muerte del autor" proclamada por Barthes y Foucault, proclama a la que para muchos la autoficción es una airada respuesta. En tal sentido, el tipo de identidad fluctuante que propone la autoficción se acomoda mejor a la concepción no esencialista de la identidad que caracteriza la experiencia moderna, con su corolario de inacabamiento y fragmentación (Arfuch 2005: 24).

EL DESDOBLAMIENTO IRÓNICO

Lo invariable es que en cualquiera de estos casos prevalece el desdoblamiento, un diálogo más o menos exasperado, más o menos explícito, del autor con sus materiales, con su obra, con el lector o público o consigo mismo. Este desdoblamiento funda una actitud que es a la vez una modalidad y una figura retórica: la ironía. Ironía que sirve para distanciar no solo al lector sino al propio autor, para destruir aunque sea por unos instantes la voluntaria suspensión de la incredulidad, para compartir o invitar a la crítica, para poner en duda ciertas verdades apodícticas o para exhibir la construcción ficcional, entre muchas otras cosas. Se me objetará que todo esto pertenece más bien al terreno de la metafiction, pero la tendencia a confundirse o a encontrarse con la autoficción puede que demuestre que metafiction y autoficción comparten una misma raíz retórica.

La ironía, como sensibilidad, está en la base histórica de las operaciones de intrusión del autor en la ficción, pese a que ni Genette (en *Fiction et diction*, *Metalepsis* o *Palimpsestes*) ni Vincent Colonna, el gran especialista en autoficción, se detienen demasiado en ella. Es en cambio Paul de Man el que insistió bastante con una figura que aparece muy ligada a todo esto: se trata de la parábasis, también conocida como *digressio* en la retórica latina. Παράβασις en griego significa transgresión, violación, falta; también marcha, avance. El término tenía un uso específico en los coros de la Comedia Antigua: usualmente cerca del final de la obra, sin máscaras, el coro se adelantaba y se dirigía directamente a la audiencia en un discurso que contenía las consideraciones personales del autor sobre algún tópico religioso o político (Cuddon 1992: 676). En la retórica latina, Cicerón, Quintiliano y pseudo-Longino, entre otros, discuten sobre la conveniencia o inconveniencia de estas digresiones, también denominadas παρέκβασις o incluso παραδιήγησις, si bien esta última es una digresión sobre asuntos ajenos al caso, en tanto que la digresión guarda relación con los hechos descriptos en la *narratio*. Es Filodemo el que apunta que muchas digresiones pueden ser causa

de oscuridad (Dean Anderson 2000: 85-6) y hay que creerle ya que, en tanto la ironía es una "parábasis permanente" (De Man 1979: 300), esas continuas digresiones dan como resultado la imposibilidad de narrar del *Tristram Shandy* o aun la de la *Novela luminosa* de Levrero, sobre la que hablaremos en breve.

La parábasis, como figura de pensamiento, guarda estrecha relación con una figura de construcción, el anacoluto, pues ambas interrumpen las expectativas de un determinado modelo gramatical o retórico. Como digresión, aparte, *intervention d'auteur* o *aus der Rolle fallen*, la parábasis implica claramente la interrupción de un discurso, tal como lo afirmó uno de los importantes teóricos románticos de la ironía, Friedrich Schlegel, a propósito del teatro de su amigo Ludwig Tieck (De Man 1979: 300). También se conecta con una figura de palabra o tropo como la metalepsis, asociada a la inversión de relaciones causales, en el plano retórico, y a saltos de nivel narrativo o a la intrusión del autor en el plano diegético. Como queda dicho, se encuentra estrechamente vinculada con el tropo de la ironía.

Aquí debemos detenernos para considerar la diferencia entre la intrusión o "metalepsis de autor", por una parte, cuya misión es destruir la ilusión ficcional, burlarse de las convenciones retóricas exponiendo el proceso de composición como materia del capricho autoral (Baldick 1990:192) y por otra parte la presencia del autor como personaje, que muchas veces sirve a lo contrario: reforzar la ilusión ficcional con referentes "reales" o reales tales como la identidad del autor, como es el caso de Dante, o la presencia de Borges en cuentos como "Tlön Uqbar Orbis Tertius" o "El Aleph", donde además, la ironía puede aparecer reducida en comparación con la parábasis. En síntesis, es posible diferenciar entre la intrusión ostensible del autor en el nivel discursivo (a la manera de Sterne, Diderot o Macedonio Fernández, vale decir: la metaficción a secas) y la intrusión o más bien la presencia del autor en el nivel propiamente diegético (Borges, Copi, Aira; vale decir: la autoficción). Históricamente no se puede decir que una sea anterior a la otra, o que una sea una especificación de la otra. Por otra parte, existe desde luego la posibilidad de que estas dos modalidades se den explícita o implícitamente en un solo texto, como es, espero demostrarlo, el caso del texto de Levrero.

LA NOVELA LUMINOSA DE MARIO LEVRERO

La novela luminosa se publicó en forma póstuma en 2005, al año de la muerte de su autor⁵. Presenta una estructura heterogénea cuya enrevesada cronología resulta significativa a los efectos de nuestro trabajo. "La novela luminosa" propiamente dicha es un texto de siete capítulos motivado por el temor a la muerte ante la perspectiva de una operación de vesícula, que Levrero dejara in-

⁵ Para un análisis de *La novela luminosa* desde el concepto de "escritura mala" y culpa, cf. Montaldo (2011); sobre la relación de Levrero con las imágenes y sobre su mito de escritor, v. el primer capítulo ("Mario Levrero para armar") del estudio monográfico de Montoya (2013). Por último, sobre la representación de la escena de la escritura en este texto, cf. el capítulo "Un discurso potencial" en Laddaga (2010).

concluso en 1984 tras la larga convalecencia posterior a la intervención quirúrgica. En el año 2000, con una beca de la fundación Guggenheim, Levrero gozó de un año entero para corregir aquel texto inédito, al que, además de la corrección de lo ya escrito y la eliminación de dos capítulos considerados incorregibles, solo consiguió agregarle el texto que lo cierra, titulado "Primera comunión" y que según el autor guarda unidad temática pero ya no estilística con los otros capítulos. En cambio, durante todo ese año, entre agosto de 2000 y agosto de 2001, llevó un diario cuyo objetivo era "poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito" (2005: 23). Este diario, planteado como un desorbitado prólogo, coloca al texto en la tradición muy metatextual de la procrastinación, el aplazamiento (o más derrideanamente la diferencia), la postergación lúdica de un núcleo que acaso no exista.

El volumen, tal como se presenta al lector, consta pues de un "Prefacio histórico a la novela luminosa", fechado entre agosto de 1999 y octubre de 2002, el "Diario de la beca", fechado como dijimos entre agosto de 2000 y agosto de 2001 y que el autor caracteriza como prólogo, la "Novela luminosa", de 1984, que ofrece solo cinco de los presuntamente siete capítulos originales, el texto "Primera comunión", a modo de epílogo de la "Novela luminosa", contemporáneo al año de beca, y por fin un "Epílogo del diario", fechado en octubre de 2002 y, según se puede deducir, último texto escrito de todo el conjunto. Como vemos, hay abundantes saltos temporales en la redacción, todos minuciosamente atestiguados por el narrador, que firma con las iniciales M. L. Como en una suerte de obra abierta, Levrero (2005: 19) admite que otros textos publicados aparte, como "Diario de un canalla" y *El discurso vacío*, son también continuación de la novela luminosa, pero que incluirlos aquí hubiera sido excesivo.

El "Prefacio histórico", además de dar cuenta de la llamativa estructura que presenta, explica las razones de la interrupción de la novela luminosa: su origen había sido referir la obsesión asociada a una imagen de gran trascendencia personal, pero como Levrero tenía la teoría de que las experiencias extraordinarias no pueden ser narradas sin que se desnaturalicen, "es imposible llevarlas al papel" (2005: 13). Sin embargo, una intervención quirúrgica inminente y el consecuente miedo a morir lo impulsaron a intentar, pese a todo, ese imposible que es a la vez un absoluto.

Por razones de espacio, mi interés se enfocará sobre todo en la "Novela luminosa", el texto original a partir de la cual brotan sucesivamente los abundantes paratextos, o más específicamente peritextos (Genette en Colonna 2004: 77) que la enmarcan y la prolongan.

El primer capítulo nos arroja sin preámbulos frente a una imagen metatextual o en abismo: el narrador se ve a sí mismo escribiendo con lapicera de tinta sobre una hoja de papel blanco. De inmediato, aunque sea algo "completamente independiente" de esa imagen, afirma su voluntad de escribir sobre ciertas experiencias personales que caen bajo el rótulo general de "novela luminosa" y que se contraponen a una "novela oscura" cuyo título no menciona⁶ pero que

⁶ Lo que permite suponer dentro de los textos que esa novela oscura es *Desplazamientos* es

según el narrador genera en él la misma impotencia e imposibilidades creativas. Admite que la forma más adecuada y más honesta de resolver la novela luminosa sería la autobiográfica, para poder enlazar en un continuo las experiencias luminosas; sin embargo “no debe tratarse de una autobiografía con todas las de la ley, puesto que sería probablemente el libro más soso que pudiera escribirse” (2005: 456). A partir de aquí, el narrador se afianza entonces en el interés por dar prioridad al factor narrativo antes que al factor meramente referencial e incluso cronológico. Por consiguiente, en lugar de comenzar con su nacimiento físico, lo hará con su “nacimiento espiritual”. Así pues se van encadenando, en forma más fenomenológica que lógica, una serie de experiencias que quedan rigurosamente fuera de lo demostrable: la visión de un perro que lo lleva a reflexionar sobre su resistencia a las ideas frente a las imágenes (tópico titulado “la prohibición de pensar”); la creación conjunta de un ser inmaterial al hacer el amor con una amiga; el aborto secreto de esta amiga, cuyo perdón al narrador se confunde para él con el perdón de Dios; la leche que esta le ofrece al narrador de su propio pecho, imagen simbólicamente antitética que también pertenece al mundo de la “novela oscura”.

Sin embargo, hay que destacar que en general, pero sobre todo hacia el final de su vida, en la etapa de la trilogía luminosa, Levrero insistió mucho en que lo que aparecía en sus libros era “real” pero interiorizado y vuelto subjetivo: “[...] hay objetos exteriores que simbolizan objetos o procesos interiores”; “Mis historias no son fantásticas. [...] Pasan cosas raras, muy poco frecuentes, o hay elementos no reconocibles como objetos de la realidad, pero sí son reales los mecanismos psicológicos, la simbología que está expresando un mundo espiritual, absolutamente real”; “[...] yo insisto mucho con el tema de que es realismo [...] la gente se sitúa en un lado de la realidad y me ponen a mí en el otro, como si lo que yo escribo no fuera real”, “[...] todo lo que escribí fue de alguna manera ‘vivido’; no trabajo con invenciones intelectuales, sino que escribo [...] mirando hacia adentro y observando lo que allí veo (Levrero 2013: 41, 51, 138 y 163); “[...] mis narraciones son en su mayoría trozos de la memoria del alma, y no invenciones” (Levrero 2007: 122). Podríamos resumir diciendo que el efecto fantástico en Levrero no es otra cosa que el producto de una fuerte subjetivación de la realidad (filtrada a menudo por la dimensión onírica, tal como se evidencia en la llamada trilogía involuntaria) y que las esporádicas invasiones autobiográficas en su escritura se convirtieron en un tema dominante hacia el final de su carrera. Esto nos obliga a movernos con cuidado a la hora de considerar lo ficcional o no ficcional en Levrero.

En este primer capítulo nos encontramos con cuatro aspectos fundamentales: 1) el elemento mágico o parapsicológico, elemento que se conecta con el

al menos un elemento: la imagen obsesiva de la mujer dando de mamar a un hombre adulto, presente también en el primer capítulo de la *Novela luminosa*. Fuera del texto, Levrero aclaró en varias entrevistas la vinculación de estas dos novelas al modo junguiano de opuestos complementarios; de hecho, un título previo de *Desplazamientos* fue *La sombra*, que atestigüa, más allá de las propias declaraciones de Levrero, la impronta de Jung en gran parte de su obra. Cf. la serie de entrevistas a Mario Levrero compiladas por Elvio Gandolfo (2013: 32, 35,45 y 69).

absoluto y con Dios: o sea la trascendencia que se intenta expresar a lo largo de toda la novela; 2) la presencia de las mujeres –llamadas sucesivamente A, B, C, etc., pero también con saltos caprichosos en el abecedario, por motivos que no se explicitan del todo– como mediadoras de la experiencia luminosa⁷; 3) una línea cronológica y narrativa permanentemente alterada por la cualidad digresiva del discurso; y por sobre todo esto 4) la constatación de la presencia del *daimon*, “alma, demonio o espíritu”–también el inconsciente– (2005: 458) al que el narrador atribuye la inspiración y, por extensión, la escritura, principio del desdoblamiento que pone en marcha la ironía y la permanente parábasis que llena el texto de corchetes, paréntesis, guiones, y en el que además el narrador atestigua revisiones, correcciones y relecturas de su texto que desvían y desorientan al lector (por ejemplo p. 482).

De estos cuatro puntos interesa especialmente el último a los efectos de nuestro trabajo. El *daimon*, en múltiples ocasiones invocado, tan venerado como temido, establece la lógica dualista, la presencia permanente de “dos caras”, no solo de este texto sino de la obra de nuestro autor: Mario Levrero/Jorge Varlotta⁸, novela luminosa/novela oscura, diario/novela, escritor/(re)lector, escritor/corrector, idea/imagen, psicología/parapsicología son algunas de las oposiciones más evidentes. La “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, publicada en la *Revista Iberoamericana*, es una significativa muestra de esta tendencia, ya que allí Levrero se desdobra en Mario Levrero y el Entrevistador. Entre otras cosas aborda el tema de la eventual presencia autobiográfica en su obra: “Yo hablo de cosas vividas, pero en general no vividas en ese plano de la realidad con el que se construyen habitualmente las biografías” (1992: 1171), es decir, experiencias espirituales como las que constituyen *La novela luminosa*, que la alejan del terreno de lo estrictamente biográfico y que permiten considerarla una autoficción, si nos atenemos a la explícita vinculación genérica de “novela” que aparece ya desde el título, aunque queda claro que este y los otros textos levrerianos arriba mencionados no cumplen con la ortodoxia autoficcional sino que, para el crítico, tienden a problematizarla. La ausencia del nombre (aunque varios indicios establezcan la identidad implícita autor/narrador) y el procedimiento mismo de escritura (que bien podría caracterizarse como “autobiografía psíquica” según la atinada fórmula de Álvaro Matus en Levrero 2013: 198) serían por lo menos los dos elementos que ponen en cuestión su sencilla adscripción a la literatura autoficcional.

En todo caso, podríamos postular al menos que tanto este texto como los que se vinculan a él (*El discurso vacío*, “El diario de un canalla” y por qué no, la

⁷ El rol de guía que asumen las mujeres en Levrero se evidenciaba ya en su trilogía involuntaria, si bien vale tener en cuenta que la ambigüedad que reviste lo femenino queda tematizada en la dualidad de la protagonista en su novela *Fauna*.

⁸ Jorge Mario Varlotta Levrero era su nombre completo, que el autor convirtió en su “seudónimo” “Mario Levrero” para la mayoría de sus títulos y “Jorge Varlotta” para firmar un folletín que consideraba “menor” y unos guiones (Levrero 2013: 49-50). También firmó, sobre todo en revistas de humor y entretenimientos, con los seudónimos Tía Encarnación, Ange de la Branche, Dr. Lavallega Bartleby, J. Vrlacki, Edipus Leroi, Sofanor Rigby, Profesor Hybris, Alvar Tot, Jalbert Klutch, Profesor Off. V. la bibliografía de Pablo Rocca (1992).

misma "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", que implica en buena medida una ficcionalización y que podría ser un ejemplo de lo que Levrero entiende por "real") oscilan entre la metaficción y la autoficción, el desgarramiento autoral entre destruir la ilusión ficcional o realzarla, y que la condición de desdoblamiento de la primera es igualmente necesaria en la segunda. En consecuencia, no sería aventurado afirmar que el doble carácter meta y autoficcional de estos textos levrerianos remite a esa raíz común de la que hablamos más arriba por la cual meta y autoficción tienden a confluir o a encontrarse en algunas escrituras.

El capítulo segundo nos lleva a un año antes de lo narrado en el primero, y ahora el tópico tratado es el de "la prohibición de amar", a través de tres mujeres que se suman a las así llamadas A y B. Allí admite que lo narrado en el capítulo primero "está plagado de errores y mentiras involuntarias" (2005: 471) de modo que será necesario comenzar este capítulo "corrigiendo algunos errores y completando algunas informaciones del capítulo precedente" (2005: 472) aunque una página más adelante tenga que reconocer que se está "metiendo en un lío tremendo". Y agrega: "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" (2005: 474).

No pasa mucho sin que aparezca la hipotética voz de los lectores, voz de autoridad que se manifiesta en las mayúsculas y a la que el narrador luego designa en realidad como su superyó (2005: 477). La dimensión dual afecta asimismo la oposición vida/novela, que amenaza con invertirse: "Vivo para la novela; pienso en ella todo el tiempo; paso en limpio las hojas del borrador, añado y podo, y pienso, pienso, pienso, pienso. Mi vida se ha transformado en un discurso, en un monólogo ininterrumpido que se ha hecho ya del todo independiente de mi voluntad" (2005: 480).

El capítulo tercero pretende abordar la experiencia crucial con un racimo de uvas, pero nuevamente por obra de la digresión ese racimo no llegará, y a cambio tendremos un relato de su experiencia con la mujer-diosa G y la prostituta H, así como un diálogo del lector con el narrador. En cambio el capítulo siguiente resulta ser un anfibio capítulo "tercero-cuarto": esta forma metaléptica de salirse del marco previsible responde al hecho de que el racimo de uvas diferido se cuele en este capítulo. Sin embargo, lo que se presenta es en primer lugar una Teoría Global de la Vida del narrador en la que éste se ve infinitamente multiplicado en pequeños yoes (2005: 507), vale decir, aquella multiplicación y potenciación en una infinita serie de espejos que Friedrich Schlegel atribuía al valor irónico de la poesía romántica, el desdoblamiento llevado a su exasperación, una dialéctica que aspira al absoluto pero que es incapaz de presentar una síntesis (De Man 1971: 220-221)⁹.

La experiencia de las uvas milagrosas está precedida por una larga anécdota sobre el mundo de las hormigas, otra sobre arañas y otra más sobre pulgas,

⁹ De manera análoga, *El lugar* presentaba una serie infinita de cuartos idénticos como pesadilla de la repetición, así como *Desplazamientos* repite textualmente párrafos enteros como un laberinto verbal de espejos.

adelanto de la “participación mística” del narrador con la naturaleza, que sigue hasta el final.¹⁰ En cuanto a las uvas en sí, un racimo olvidado que encuentra en el parral de la casa de verano donde descansa, es interpretado como una señal de la existencia de Dios, y representa “la transición, el eje, el punto de máxima gravedad entre una forma de vivir, de ser y de pensar, y otra, completamente distinta, que tuvo que abrirse paso destrozando la anterior”¹¹ (Levrero 2005: 521), lo cual explica quizá la extraña titulación bisagra de “capítulo tercero-cuarto”.

Pero el capítulo siguiente también es “cuarto-quinto”, y ataca ya sin rodeos los problemas metafísicos y trascendentes hasta entonces insinuados o digresivamente evocados: la visión de una araña atacada por una avispa hace que el narrador pierda su punto de vista superior y central: toda forma de vida se le hace equivalente (2005: 524) puesto que el yo humano, a diferencia del yo regresivo de la *participation mystique*, está hipertrofiado y por ende el sentido general de la vida es poco claro y la realidad, insatisfactoria (2005: 525). Esta participación mística la tendrá el narrador al final del capítulo con una roca a la que siente palpar y con la que tiene una conversación de la que se desprende otro tema clave de la novela: el de la iluminación súbita.

No espere [el lector] que le cuente lo que conversamos con la roca, pues lo ignoro. Pero estoy seguro de haber aprendido, ambos, secretos de la vida que, después, habrán ido aflorando de a poco, en los momentos de necesidad. En eso consiste el verdadero aprendizaje. No saber que se sabe, y de pronto saber. (Levrero 2005: 531)

La participación mística es la capacidad de desdoblarse, incluso de multiplicarse al infinito; una manera de disolver el yo en la naturaleza, del mismo modo en que el autor disuelve su yo en distintos personajes.

“Primera comunión” cierra el ciclo de experiencias místico-luminosas con una dirección más segura y menos errática que todo lo anterior, y culmina esta historia de búsqueda con la experiencia de cómo el narrador, ya adulto, toma este sacramento de la iglesia católica gracias a un sacerdote del que se hace amigo. Si bien aquí lo que podríamos llamar el demonio de la digresión aparece relativamente controlado, el relato alcanza un momento notable en la descripción de las vísperas de la comunión, porque implica el último y más espectacular desdoblamiento. El narrador va a oír la misa oficiada por su amigo Cándido y tiene la molesta sensación de que llueve dentro de la iglesia:

¹⁰ El protagonismo de los animales en Levrero es destacable: desde el pichón del “Diario de un canalla”, pasando por el perro y el gato de *El discurso vacío* hasta la asombrosa saga de las palomas en *La novela luminosa*, la presencia animal parece tematizar la falta de tema y los peligros de un discurso que se deforma.

¹¹ En otro lugar Levrero habla de “esa etapa que Jung llama la segunda mitad de la vida, la que uno tiene que vivir al revés de lo que vivió anteriormente. [...] el introvertido en la segunda etapa de la vida tiene que conquistar también el mundo exterior. A la inversa, quien fue extrovertido durante la primera etapa se da cuenta luego de que debe mirar hacia adentro” (Levrero 2013: 116). De este cambio surge para Levrero el “Diario del canalla” y su giro hacia las autobiografías psíquicas.

... al fin me di cuenta de que no estaba lloviendo, sino que mis ojos estaban llorando. Digo mis ojos porque yo, todavía, no había empezado a llorar; estaba totalmente ajeno a lo que estaba sucediendo en mi interior, o quién sabe dónde –en ese lugar donde se generan los sentimientos–. Y lleno de confusión al sentir que las lágrimas me resbalaban por las mejillas y me seguían mojando la camisa, quedé unos instantes en el mayor desconcierto, y bastante asustado, porque no estaba acostumbrado a esa esquizofrenia que permitía que alguien llorara en mí y que yo me enterara sólo por deducción. (Levrero 2005: 555)

Tras este, el punto más extremo de la disociación, se produce la integración: más allá de sus implicaciones religiosas o místicas, la “primera comunión” establece a la larga una comunicación del yo consigo mismo. Reintegrado el yo, la ironía se diluye y el texto no puede sino terminar.

CONCLUSIÓN A LA NOVELA LUMINOSA

Esta coda, que viene a cerrar prolijamente la “novela luminosa”, es un agregado cuya perfección, contemporánea a la del “Diario de la beca”, aparece desfasada frente al proyecto original, necesariamente inconcluso y necesariamente imposible, como lo admite el propio Levrero en el prólogo.

La “novela luminosa” pone a funcionar aquello que Walter Benjamin, en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, veía como la ironización de la forma, que “consiste en una destrucción deliberada de la forma”, no en una recuperación estética sino, al contrario, en una destrucción radical y completa de la forma. Esta instancia objetiva del arte, en otras palabras, es el acto crítico que arruina la forma a través del análisis y la destruye a través de la desmitificación (Benjamin 2006: 84). La ironía es la negación radical que, sin embargo, revela como tal, mediante la ruina de la obra, el absoluto hacia el que la obra progresa (De Man 1996: 259).

Desde otro punto de vista, que tiene su fundamento en la asociación freudiana entre narcisismo y melancolía, Julio Premat (2009: 52-3) también ha subrayado la relación entre el exhibicionismo irónico del yo autoral y cierta tradición de la melancolía occidental que presupone una dilución de la forma: la melancolía como “enfermedad de la forma”, como “atracción o impregnación de lo informe”. La poética de Levrero, en particular en lo que atañe a su trilogía luminosa, constituye en tal sentido un acabado documento de poética melancólica, tanto desde sus operaciones formales como desde la actitud anímica del narrador.

Más allá del humor, del aparte bufo permanente, se revela, no solo en la lectura de “La novela luminosa” sino especialmente a lo largo de todo el “Diario de la beca” aquello que Peter Szondi considera como el tema de la ironía romántica y que creo se puede aplicar a la ironía en general:

... es el hombre aislado, alienado, que se ha convertido en objeto de su propia reflexión y cuya conciencia le ha quitado la capacidad de actuar. Nostálgicamente aspira hacia la unidad y la infinidad; el mundo se le aparece dividido y finito. [...] En un acto reflexivo de permanente expansión intenta establecer un

punto de vista más allá de sí mismo y resolver la tensión entre él y el mundo en el nivel de la ficción. [...] La ironía solo permite plenitud en el pasado y en el futuro; mide lo que sea que encuentre en el presente con la vara de lo infinito y por consiguiente lo destruye. El conocimiento de su propia impotencia impide al ironista respetar sus logros: en esto reside su peligro. Asumiendo esto sobre sí mismo, cierra el camino a su plenitud. Cada logro se vuelve a su vez inadecuado y finalmente conduce al vacío: en esto reside su tragedia. (Szondi en De Man 1971: 219, trad. mía)

La novela luminosa de Mario Levrero presenta una estructura dialógica que pone en primer plano, en sus distintos niveles, el desdoblamiento entre autor implícito y autor como personaje: el diario dialoga con la novela, así como el autor, dentro y fuera de la novela, dialoga consigo mismo o con su yo desdoblado, demostrando recíprocamente en qué medida la autoficción es una tematización de la metafiction, solo que a diferencia de la cita de Szondi, este narrador accede finalmente a la iluminación. El acto reflexivo es reemplazado por un acto de fe; la ironía queda sin efecto¹².

CONCLUSIONES GENERALES

Quisiera terminar con una breve reflexión histórica. En la Grecia clásica se pueden destacar dos tipos de autobiografía, la de tipo platónico, con modelos como la *Apología de Sócrates*, donde el individuo sufre una serie de transformaciones en su camino al verdadero conocimiento. El segundo tipo, la autobiografía y biografía retóricas, depende de la forma del *encomion*, elogio fúnebre o conmemorativo del ciudadano. Estas últimas formas clásicas no eran en sentido estricto obras literarias sino actos verbales cívico-políticos destinados a la glorificación o autojustificación pública de un hombre real. Es en el tiempo y en el espacio público del *agora* donde se toma por primera vez conciencia pública del hombre. Este hombre, o esta imagen de hombre, no tenía ni podía tener nada de íntimo, de privado, de personal o de secreto. Solo a partir de la época helenístico-romana la unidad del hombre público se disgrega y surge la pregunta sobre la validez de la autoglorificación, detrás de la que se plantea implícita otra pregunta: ¿se puede tener la misma actitud en relación a la propia existencia que en relación a la existencia ajena? Esta pregunta pone de manifiesto que la clásica cohesión del hombre público se pulveriza y a partir de entonces se produce una diferencia radical entre forma biográfica y forma autobiográfica. Una vez que la conciencia privada del individuo aislado –la “conciencia de sí solitaria”– se abre paso, se comienzan a producir ciertas modificaciones en la forma autobiográfica, de las que solo me interesa destacar la forma de tipo soliloquio, al estilo de las confesiones agustinianas, especie de entrevistas solitarias consigo mismo, y la representación satírico-irónica de la propia persona, que a la vez contiene

¹² Para Levrero, “análisis” implica destrucción. Pese a practicar él mismo la crítica (y formas análogas como las reflexiones de la trilogía luminosa) Levrero mantiene una actitud muy negativa frente a los críticos, que ejercen una forma de poder destructivo y que cumplen una función represiva en el campo intelectual (Levrero 2013: 55 y 123).

parodias de formas heroicas y públicas y donde lo privado y lo íntimo revisten la ironía y el humor sin formas de expresión positiva (Bajtín 1978: 278-291).

Estas últimas formas tienen uno de sus puntos de partida en las habituales actitudes de los filósofos cínicos, que a fin de proclamar la falsedad o vanidad de todo saber solían recurrir al falso encomio o encomio burlesco, que consistía en alabar una cosa o estado deshonoroso, y que por sus características se puede considerar como un contragénero. Si al cinismo le sumamos otro fundamento filosófico como el pirronismo, la forma más radical de escepticismo, derivamos en la sátira menipea, una de cuyas misiones es desafiar constantemente a sus lectores a cuestionar la validez de las categorías literarias convencionales al violar frecuentemente los límites genéricos (Scott Blanchard 1995: 12-17). De la menipea clásica se ha subrayado asimismo la característica notable de que su narrador a menudo se identifica con el autor en narraciones en primera persona, puesto que nunca hay un abismo demasiado profundo entre la parodia de la literatura y la lengua, auténtico núcleo del género, y la parodia del propio autor que escribe de esa manera. Digamos que para que un género que lo parodia todo tenga "autoridad", si así se puede llamar, también ha de autoparodiarse y parodiar al que parodia, lo que muchas veces da como resultado un narrador poco confiable (Relihan 1993: 24-25). Sumado a esto, otro tópico característico de la menipea, en particular la varroniana, es la dramatización del proceso de composición, en muchas de las cuales, con más o menos ingredientes alegóricos, resulta ser el tema excluyente de la obra (Relihan 1993: 59-65).

Creo que a partir de estos datos no es necesario establecer la vinculación punto por punto con el texto de Mario Levrero que hemos comentado. Sin pretender adscribir *La novela luminosa* a la tradición de la menipea, sí creo importante establecer un marco diacrónico que relacione los antiguos procedimientos de la sátira de tipo horaciano primero, y de la menipea más tarde, con muchas estrategias que en los últimos tiempos han sido desplegadas por textos que se pueden relacionar con la autoficción, las escrituras del yo, el giro autobiográfico, la figura de autor y la autofiguración. De estas estrategias, espero haberlo dejado claro, la más operativa es la ironía y figuras asociadas como la parábasis o el anacoluto, puesto que funcionan, sucesiva o simultáneamente, en el nivel del discurso y en el nivel de la diégesis.

Si por un lado Gasparini se concentra en la historia moderna de la autoficción (de Lejeune hasta los teóricos recientes), Colonna ofrece un amplio repaso en el tiempo, pero llegado el momento, aunque uno de sus capítulos lleva por título un guiño a Horacio ("*Mutato nomine*" 1989: 43-ss.), no relaciona la forma de la sátira con la autoficción por aferrarse algo rígidamente a la regla de que el nombre del autor debe aparecer en el texto. No obstante, los especialistas en menipea subrayan la habitual identidad entre autor y narrador en las sátiras.

Si bien la pérdida de pudor no es nueva, sí se puede asociar el exhibicionismo personal de *reality shows* y redes sociales con formas y construcciones antinarrativas que las diferencian de las vidas ejemplares de la biografía clásica. El hombre del ágora era un hombre público pero también ejemplar, y esa ejemplaridad encontraba su forma de transmisión en un relato coherente progre-

sivamente codificado. Las escrituras del yo como la de este texto de Levrero, a medio camino entre la literatura y la realidad, se debaten entre lo amorfo e insignificante de la realidad y lo mínimamente narrativo¹³. En tal sentido, la escritura del yo intenta una mimesis de esas escrituras sin relato cuya falta de pudor es que en realidad no cuentan nada. El escritor, en cambio, tiene que contar algo, aunque finja que no cuenta nada. Lejos de las vidas encomiables, practicará un falso encomio o una diatriba sobre sí mismo, que empero no deja de poner en primer plano su narcisismo.

En el caso concreto de Levrero hemos indicado las dificultades, las imposibilidades, si se quiere, de considerar sus textos como autoficción. No obstante, debe tenerse en cuenta que los "diarios" tampoco son diarios en un sentido estricto: aparecen en contextos ficcionales y son sometidos a una corrección que normalmente es ajena a la práctica diarista. Por todo esto *La novela luminosa* y sus compañeras de trilogía establecen otro punto problemático para la autoficción, si bien la ambigüedad que desafía las clasificaciones estrictas parece ser uno de los requisitos más productivos en este terreno, algo que no deja de confirmar la escritura levreriana.

OBRAS CITADAS

- Amícola, José (2007): *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Arfuch, Leonor (2005): "Problemáticas de la identidad". En: Leonor Arfuch et al.: *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo libros.
- Attala, Daniel (2009): *Macedonio Fernández, lector del Quijote*. Buenos Aires, Paradiso.
- Bajtín, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman*. París, Gallimard.
- Baldick, Chris (1990): *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, University Press.
- Belting, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.
- Benjamin, Walter (2006): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. En: *Obras libro I/vol. 1*. Madrid, Abada.
- Booth, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- Colonna, Vincent (1989): *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*. Disponible en <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>. Última visita: 28.07.2013.
- Corbellini, Helena (2011): "La trilogía luminosa de Mario Levrero", *Revista de la Biblioteca Nacional*, época 3, año 3, n.º 4-5, pp. 251-261.

¹³ Al momento de morir Levrero (2004), las redes sociales no tenían el imperio que tienen hoy como para que algo de eso se filtrara aunque sea indirectamente en su escritura. Sí se mostraba muy interesado en los avances técnicos y en el correo electrónico, un invento "democrático" a cuya rapidez atribuía la capacidad de poner en contacto más fácilmente los estados anímicos o espirituales de la gente (Levrero 2013: 161).

- Cuddon, J. A. (1992): *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin.
- Dean Anderson, R. (2000): *Glossary of Greek Rhetorical Terms connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*. Lovaina, Peeters.
- De Man, Paul (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Rilke, Nietzsche and Proust*. New Haven / Londres, Yale University Press.
- (1983): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (segunda edición revisada). University of Minnesota Press.
- (1996): *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Doležel, Lubomír (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros. *Iberoamericana*, vol. LVIII, n.º 160-161, pp. 1167-1177.
- Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París, Seuil.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*. París, Seuil.
- (1993): *Fiction and Diction*. Ithaca, Cornell University Press.
- (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, Alberto (2007): "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual", *Pensamiento de los confines*, n.º 21.
- Laddaga, Reinaldo (2010): *Estéticas de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Leiris, Michel (1939): *L'Age d'homme*. París, Gallimard.
- Levrero, Mario (2005): *La novela luminosa*. Barcelona, Mondadori.
- (2007): *El discurso vacío*. Barcelona, Caballo de Troya / Mondadori.
- (2013): *Un silencio menos*. Conversaciones compiladas por Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires, Mansalva.
- McHale, Brian (1987): *Postmodernist fiction*. Londres, Routledge.
- Montaldo, Graciela (2011): "La culpa de escribir: La novela luminosa de Mario Levrero", *Ínsula*, n.º 777, pp. 26-29.
- Montoya Juárez, Jesús (2013): *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo, Trilce.
- Premat, Julio (2009): *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Premat, Julio (ed.) (2006): *Figuras de autor. Cahiers de li.ri.co*, n.º 1.
- Relihan, Joel C. (1993): *Ancient Menippean Satire*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Rocca, Pablo (1992): "Bibliografía". En Mario Levrero: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo, Arca.
- Rousseau, Jean-Jacques (1964): *Oeuvres complètes t. I. Les confessions. Autres textes autobiographiques*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Scott Blanchard, W. (1995): *Scholar's Bedlam. Menippean Satire in the Renaissance*. Londres, Associated University Presses.
- Toro, Vera; Schlickers, Sabine; y Luengo, Ana (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Vecchio, Diego (2003): *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario, Beatriz Viterbo.