

# Escritura autobiográfica como dispositivo literário em *El discurso vacío* de Mario Levrero

62

**Alexander Vladimir Belivuk Moraes**

Universidade Federal de Santa Catarina

**Resumo:**

O presente trabalho apresenta uma reflexão em torno da escritura autobiográfica em Mario Levrero (Montevideu, 1940-2004) e uma possível interface com os modos de potencialidade do discurso literário contemporâneo. Assim, a partir dos “exercícios caligráficos” encontrados no romance *El discurso vacío* (1996) e da noção do autor como gesto – discutida por Giorgio Agamben (2007) – tenta-se articular uma cena de leitura que permita uma aproximação entre o texto e certas figurações do autor na emergência de paradoxais dispositivos de (des)subjetivação.

**Palavras chave:** Mario Levrero; escritas de si; narrativa contemporânea; autor

**Resumen:**

El siguiente trabajo presenta una reflexión en torno a la escritura *autobiográfica* en Mario Levrero (Montevideo, 1940-2004) y una posible interface con los modos de potencialidad del discurso literario contemporáneo. Así, a partir de los “ejercicios caligráficos” encontrados en la novela *El discurso vacío* (1996) y de la noción de autor como gesto – discutida por Giorgio Agamben (2007) – se intenta articular una escena de lectura que permita una aproximación entre el texto y ciertas figuraciones de autor en la emergencia de dispositivos paradójicos de (des)subjetivación.

**Palabras clave:** Mario Levrero; escrituras del yo; narrativa contemporánea; autor

A produção autobiográfica do escritor uruguaio Mario Levrero (1940-2004), isto é, aquela escrita a partir de meados dos anos oitenta, poderia ser pensada como as infinitas dobras de um mesmo gesto de retração ou retardamento perante o ato narrativo, que opera a favor de uma disseminação dos sentidos do relato, girando em torno de uma espera ou suspensão projetada em páginas e páginas de escrever sobre o não escrever. Essa protelação, retardamento ou flutuação dos começos da narrativa permeia constantemente o seu lugar de enunciação, como ponto de fuga no umbral entreaberto pelo exercício da memória como montagem do eu e a práxis de uma subjetividade particular através da escritura, configuram a cena de origem onde o narrador Levrero retorna ao longo dos seus relatos autobiográficos.

63

Desse modo, colocamos como hipótese que o narrador-personagem do romance *El discurso vacío* (2004) se desdobra mediante diversos recursos autofigurativos, em múltiplas camadas de leitura derivadas de uma prática de escritura performática e paradoxal. Ao se colocar no limiar da experiência da linguagem como representação do “real” à sua volta e dentro de “si mesmo”, o eu que narra recai numa teia de desvios e interrupções, tentativas e retomadas que configuram um sujeito-autor como rastro em constante dispersão. Assim, uma prática da escritura como ascese de um “eu” disseminado como simples traço ou *graphé* aponta seu caráter material e enunciativo mas também impessoal no próprio discurso. Nesse sentido, o presente trabalho pretende se aproximar de certas figurações desse sujeito-autor como efeito de leitura dos cruzamentos provocados pela escritura autobiográfica como dispositivo (des)subjetivante no campo literário.

Se partirmos, como afirma o crítico e escritor Ricardo Piglia, de que na “origem de um diário existe sempre uma perda, algo que se tenta entender o restituir” (2011, p.121), podemos aproximar esta fase autobiográfica de Levrero a certas experiências de privação, ausência e proximidade da morte – supostamente ligadas a uma operação cirúrgica benigna – que, de certa forma, darão um tom melancólico e crepuscular à sua escritura posterior. Assim, o narrador voltará repetidas vezes no percurso dos seus diários a se referir a esses ou a outros momentos traumáticos da sua vida (mudanças, rompimentos afetivos, doenças) como períodos “obscuros” apagados da memória, “bloqueios” que paradoxalmente impulsionam a escrita de cada entrada nos diários mas

que ao mesmo tempo figuram a anulação ou privação para alcançar suas possibilidades literárias e “imaginativas” anteriores como escritor, apresentando nos diários a *mise-en-scène* do próprio luto. Assim, a primeira entrada do *Diario de un Canalla* (1992) inicia uma sombra “póstuma” que se projetará no restante da obra:

(3 de diciembre de 1986)

Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa; dos años, dos meses y unos días desde el día de la operación. El motivo de aquella novela era rescatar algunos pasajes de mi vida, con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor, sabiendo que dentro de cierto plazo inexorable iba a encontrarme a merced del bisturí. Bueno; lo cierto es que no he muerto en aquella sala de operaciones.

Sin embargo...

Sin embargo, tal vez sí haya muerto [...] sé que muchas cosas han muerto en mí [...] (1992, p.129)

Desse modo, as entradas dos diários parecem gravitar fantasmaticamente em torno de um “eu” como centro vazio, numa espera dissimulada pela revelação de certas experiências “luminosas” que atraem o desejo de escritura, mas em troca lhe devolvem a impossibilidade de ser reconhecidas senão como morte, contingência ou vazio. No entanto, esse mesmo movimento lhe permite – ainda que de forma negativa – a postulação de um sentido potencial como sujeito-autor, singularidade disseminada em rede simbólica e remissiva por um “dispositivo autobiográfico.” Assim, a escritura autobiográfica em Levrero, poderia configurar o *locus* da dispersão e fragmentação do sujeito na procura de uma verdade impessoal no limiar da linguagem, ou na “puesta al día de una incompatibilidad entre la aparición del lenguaje en su ser y la consciencia de sí en su identidad” (FOUCAULT, 1997, p.7).

Desde uma perspectiva da crítica genética, e pensando na incidência da presença de materiais “pré-textuais” inseridos no funcionamento dos relatos, Julio Premat analisa a escritura do diário em Mario Levrero a partir de *La novela luminosa* (2005) como “la historia, las peripecias, las causas de una no escritura” (PREMAT, 2013, p.47). Para o crítico argentino haveria, na novela, um “dispositivo” de interrogação da “origem” do texto, que multiplica os possíveis

“começos” de um projeto de escritura onde um mesmo e diferido “começo plural” não deixaria de retornar em cada entrada. Como coloca Premat:

No se narra entonces un comienzo identificable, sino la multiplicación de versiones de ese comienzo, la sistemática escritura que posterga el trabajo que se intenta realizar, la profusión de inicios, preámbulos, explicaciones liminares y anuncios, todo lo cual permite concluir que, en este caso, el comienzo es, digamos, imperfectivo: la intención es la de no dejar de comenzar. Comenzar significa quedarse eternamente en ese lugar, en el cual se intenta escribir y no se logra continuar pero, en la medida que allí se permanece, la eventualidad de una escritura futura no queda totalmente descartada. No terminar, ni continuar [...] sino seguir empezando, como para descartar del escritorio el fantasma de la muerte. (2013, p.50)

65

Pensando a literatura e as demais artes contemporâneas como imersas na transição de um novo e complexo imaginário, perpassado por um paradigma “pós-social” das formas institucionais e ideológicas que orientavam os quadros relacionais entre os indivíduos e seus grupos, assim como pelas novas práticas comunicativas permeadas pelo uso das novas tecnologias e da Internet, Reinaldo Ladagga (2010) propõe um panorama das artes do presente a partir de uma “ecologia social e cultural” substancialmente distinta daquela que dominou as artes desde meados do século XIX até nossos dias. Segundo Ladagga (2010) os artistas contemporâneos agem desde ou perante esse universo modificado de relações mediante diversas estratégias de representação em atos, *performances*, *work in progress* ou dispositivos de “auto-exposição” – entre outros –, que lhes permitem a execução de seus programas de criação percorrendo as margens ou as vias de um sistema aberto e instável de significação, marcado pela fragilidade e a instantaneidade. Como escreve o crítico argentino no seu volume de ensaios *Espectáculos de realidad* (2010) onde se debruça sobre a produção de alguns escritores latino-americanos como César Aira, Mario Bellatin ou João Gilberto Noll, entre outros:

Una parte importante de lo más ambicioso e inventivo del arte de los últimos años se debe a artistas cuyo objetivo es construir dispositivos donde el placer o la verdad emerjan de operaciones de producción y observación que, aun cuando se ejecuten en los formatos y los medios habituales, tiendan a aproximarse al polo de la visita al estudio: [...]

[...] Un artista se expone, pero no pretende que lo que exhibe sea su definitiva desnudez. Sabe que todos sospechamos que eso no es posible. Tampoco se expone en un trance cualquiera de su vida: un artista se expone en el curso de realizar una operación sobre sí mismo. Lo que nos muestra no es tanto “la vida (o su vida) como es”, sino una fase de la vida (o de su vida) que se despliega en condiciones controladas. Si quisiéramos usar una terminología antigua, diríamos que la visión que nos ofrece se abre sobre un sitio en que alguien se consagra a realizar ejercicios espirituales, pero ejercicios de los cuales una instancia central es precisamente la autoexposición. (LADAGGA, 2010, p. 11-12)

Alberto Giordano também se refere a certa dimensão das “escritas de si” como “exercícios espirituais”. Ao falar dos diários de escritor o crítico propõe a figuração do “diarista” como alguém, ou algo, que vai se compondo através do exercício da “notação incidental”, da escritura como um ato que implica uma lógica e uma temporalidade singular, capaz de alcançar a consistência de um “caráter”, enquanto, de forma secreta, quem escreve se desfaz no fluxo da linguagem, mas por esse mesmo processo seus atos remetem ao valor de um gesto para quem os lê:

Llevar un diario es un ejercicio de prosecución que en cada recomienzo figura y descompone la continuidad ante la inminencia de la ruptura absoluta [...]. El carácter *novelesco* de la figura del diarista remite a alguien que no es, sino que está siendo, para la consideración de un lector ignoto y acaso improbable [...] (GIORDANO, 2011b, p.54)

Partindo do “anudamiento de ética y estética que supone la experiencia de lo íntimo” (p.21) o crítico vislumbra nos diários de escritor uma possibilidade de autocriação ou metamorfose artística da própria vida, num constante devir discursivo onde seria possível escutar melhor o que “sobrevive en estado de inmanencia” (p.81) e inscreve a literatura autobiográfica como um acontecimento da plena indeterminação, capaz de suscitar, pelos seus desdobramentos ficcionais e pelo ato de leitura-escritura, a possibilidade de “intensificar” uma vida e fazer dela uma obra. Assim, o crítico cita o Roland Barthes de *A preparação do romance*:

Lo admiro [a Blanchot], pero me parece que fija demasiado las cosas en la oposición personal/impersonal - hay una dialéctica propia de la literatura (y creo que

tiene futuro) que hace que el sujeto pueda ofrecerse como creación del arte; el arte puede ponerse en la fabricación misma del individuo, el hombre se opone menos a la obra si hace de sí mismo una obra. (BARTHES, 2005, p.230 *apud* GIORDANO, 2011b, p.100)

67

Sem dúvida a discussão em torno da escritura autobiográfica e os diários de escritor na sua interface com o campo literário remetem à crise do “eu” cartesiano, postulada pela crítica de Nietzsche ao sujeito soberano ou pela descoberta do inconsciente freudiano e cujos corolários na teoria pós-estruturalista poderiam se encontrar no ensaio *A morte do autor* de Roland Barthes ou na conferência *O que é um autor* (1969) de Michel Foucault. Em dita conferência, Foucault se serve da frase “Que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala” de *Esperando Godot* de Samuel Beckett como ponto de partida para sua crítica radical do valor do indivíduo biográfico ou psicológico como fonte última para a interpretação de um texto ou a validação de uma criação artística. Apresentando a função-autor como ponto articulador e “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1998, p.61), o pensador francês expande e insere os alcances da sua reflexão no terreno do jurídico e do linguístico como formas de superar os problemas em torno da conceituação moderna de autoria.

No entanto, Giorgio Agamben (2007) detecta no “alguém” do enunciado escolhido por Foucault, a aporia que carrega em si mesma a possibilidade do seu futuro:

Há, por conseguinte, *alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância a identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade. (AGAMBEN, 2007, p.55)

Na literatura contemporânea, apesar da vigência das teorias sobre a “desaparição” do sujeito, assistimos a uma ênfase maior sobre todos os aspectos que inscrevem o “biográfico” e o vivencial. Um desdobramento epistêmico e cultural parece colocar em cena certo “retorno” do “autor” e do “sujeito”, já não como referentes empíricos ou psicológicos plenos, mas como agentes ou funções numa rede de

discursos, onde o nome de “autor” aparece como um dos paradoxos que abalam o paradigma do “eu” cartesiano no pensamento ocidental. Desse modo, o espaço aberto pelo problema do *autobiográfico* na literatura figura como mais uma dobra na crítica e na teoria do modernismo tardio, trazendo à cena a questão do lugar da fala e da enunciação nos textos, junto com a função do leitor como produtor. Assim, as condições de produção e de recepção da obra de arte se colocam num primeiro plano, a modo de um *work in progress*, paradoxais auto-representações ou mitologias autorais que implicam uma experiência intersubjetiva da criação da obra e do autor como processos contingentes e inacabados e não como produtos autônomos ou independentes das instâncias que os compõem.

68

Desse modo, as chamadas “escritas de si” através de diversos recursos de figuração do autor ou de “autoficção” configuram uma esfera da prática do discurso literário onde irromperiam os paradoxos que abalam os binarismos positivistas e as separações categóricas entre arte e vida, ou entre realidade e ficção instalados no pensamento ocidental desde os começos da modernidade. Como continua Giorgio Agamben:

O sujeito, assim como o autor [...] não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs - em jogo. Isso porque também a escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram –a ntes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela. (2007, p.63)

Agora, de que modo se apresenta nos diários de Mario Levrero esse “gesto” paradoxal que inscreve o autor como “o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso”? (AGAMBEN, 2007, p.61)

Citemos o começo de *La novela luminosa* (2004) texto que poderíamos considerar de maior fôlego na saga autobiográfica de Levrero e que marca o início de uma drástica mudança em relação a seu processo de escritura, assim como do tratamento dos materiais para o relato:

Hace ya algún tiempo que, con bastante frecuencia, se me forma espontáneamente la imagen de mí mismo, escribiendo reposadamente con una lapicera de tinta china sobre una hoja de papel blanco de muy buena calidad. Eso es precisamente lo que estoy haciendo en este momento, cediendo a lo que parece ser un profundo deseo, aunque mi costumbre de toda la vida es la de escribir a máquina. Desgraciadamente, esa imagen que me asalta de improviso casi a diario, no viene nunca acompañada del texto que se supone estoy escribiendo; sin embargo, en forma paralela y por completo independiente de esa imagen, está el deseo de escribir acerca de ciertas experiencias mías [...] (2010, p.456)

Pode-se dizer que essa imagem obsessiva em torno das condições, elementos e hábitos que rodeiam o momento da escritura, se tornará a ficção de origem da fase autobiográfica em Levrero. No entanto, aquele “começo plural” tomará, sobretudo nos próximos relatos dessa fase, a forma do diário datado ou de anotações fragmentárias que, a modo de autoexame ou prática para uma “arte de viver”, poderiam ser aproximadas à noção de *askêsis* levantada por Foucault (1990) a partir do epistolário estoico como parte de “un proceso hacia un grado mayor de subjetividad” (FOUCAULT,1990,p.74). Assim, para Foucault, a prática dos *hupomnêmata* como cadernos de notas e de exercícios mnêmicos, junto com a onirocricia tornaram se “dispositivos” de constituição da subjetividade na Antiguidade greco-romana à maneira de ferramentas de autoconstrução destinadas ao “domínio de si mesmo” em relação ao “uso dos prazeres”. Desse modo, dentro de um contexto maior duma cultura do “cuidado de si”, a escritura como *techné* viria revolucionar a experiência da subjetividade, colocando a constituição ética do sujeito como problema central para a política e a filosofia helenísticas. Como assinala Foucault:

Escribir también era importante en la cultura del cuidado de sí. Una de las características más importantes de este cuidado implicaba tomar notas sobre sí mismo que debían ser releídas, escribir tratados o cartas a los amigos para ayudarles, y llevar cuadernos con el fin de reactivar para sí mismo las verdades que uno necesitaba [...]



La nueva experiencia del yo ha de localizarse en los siglos I y II, cuando la introspección se vuelve cada vez más detallada. Se desarrolla entonces una relación entre escritura y la vigilancia. Así, se prestaba atención a todos los matices de la vida, al estado de ánimo, a la lectura y la experiencia de sí se intensificaba y ampliaba en virtud del acto de escribir. Un nuevo ámbito de experiencia, hasta entonces ausente, se abría. (1990, p.62-63)

Mas, qual é a “experiência de si” que pode ser “intensificada” na literatura autobiográfica contemporânea além da própria inscrição ambígua do sujeito-autor e a sua impossibilidade de dizer “eu” na linguagem como estratégia discursiva ou dispositivo (des)subjetivante para a criação de um mito de autor?

70

Asaber, nos diários de Levrero a evocação de certas “experiências luminosas”, por vezes eróticas ou oníricas, relacionadas “con una idea de la transcendencia, donde elementos cristianos, elementos de parapsicología y espiritismo, se combinan con cierto solipsismo y con lecturas freudianas” (PREMAT, 2013, p. 48) resultaria impossível para o narrador, mas no discorrer trivial pelos motivos e causas contingentes que impedem ou possibilitam a criação literária e pela via ascética da escritura como prática *ethopoiética* de despojamento do ser, do seu próprio fazer sentido como sujeito na contingência do ato, os diários performam um “eu” como ponto de fuga na busca de um objeto inapreensível: a alma, o Espírito, o Uno, a união, a comunhão impossível que coincidiria com uma identidade absoluta entre ser e linguagem. Desse modo, a narrativa prolifera em diversas figurações de um mesmo gesto paradoxal que procura a evocação de uma ausência, a recuperação de um objeto perdido do desejo ou o resgate de certas “experiências luminosas” como a dinâmica de inscrição de um nome de autor. Como coloca a determinada altura do romance-diário *El discurso vacío*:

Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde. Y más que eso, mucho más que eso, quiero entrar en contacto conmigo mismo, con el maravilloso ser que me habita y que es capaz, entre muchos otros prodigios, de fabular historias o historietas interesantes. Ese es el punto. Esa es la clave. Recuperar el contacto con el ser íntimo, con el ser que participa de algún modo secreto de la chispa divina que recorre infatigablemente el Universo y lo anima, lo sostiene, le presta realidad bajo su aspecto de cáscara vacía. (LEVRERO, 2004, p.30-31)

Assim, propomos que a escritura de *El discurso vacío* opera através de uma economia de retraimento ou suspensão das instâncias da narrativa, uma *ascesis* da linguagem capturada por um “dispositivo autobiográfico” de escritura. Prolifera, de algum modo, certa “pulsão do não” como um metadiscurso feito de desvios e interrupções, de *insights* ou lembranças nímias que disseminam e multiplicam os sentidos do texto pela superposição e montagem de fragmentos descontínuos, entre certos “Ejercicios” caligráficos e *El discurso vacío*, configurando uma prática caleidoscópica e paradoxal da escritura imersa na opacidade da linguagem, do não simbolizável ou do não dizível, levado ao extremo numa *performance* que opera em torno de um “eu” como centro vazio, de uma ausência ou uma falta como elemento propulsor e fator de impossibilidade da narrativa simultaneamente.

Aproximando-nos ao relato *El discurso vacío*, veremos como essa operação de retraimento ou *ascesis* negativa pela linguagem é levada ao extremo do traço, da *graphie* e do puro “desenho” do significante num jogo de tensão máxima para a equivocidade e disseminação dos sentidos e protocolos de leitura do texto.

Como podemos lembrar, o narrador-personagem do romance vítima de uma crise provocada pela “falta de inspiração” e aridez imaginativa, decide começar desde as primeiras entradas com um diário íntimo como forma de “autoterapia grafológica”. Partindo do pressuposto “conductista” de que melhorando a sua caligrafia poderia melhorar outros aspectos da sua personalidade, através do simples “exercício caligráfico isento de intenções literárias” e unicamente pela prática do “desenho” de cada letra, sob o lema último “letra linda, yo lindo”, o narrador pretende alcançar mudanças pessoais “positivas” para reconquistar um perdido contato com a literatura ou com o “Espírito”, como ele o chama:

27 de septiembre

Es preciso poner mucha paciencia y gran atención; tratar en lo posible de dibujar letra por letra, desentendiéndonos de las significaciones de las palabras que se van formando – lo cual es una operación casi opuesta a la de la literatura [...]

Debo, pues, comenzar a limitarme a frases simples, aunque me suene vacías o insustanciales; apenas empiezo a prestar atención a los contenidos, pierdo de vista la esencia de este trabajo terapéutico, el dibujo de cada una de las letras. (LEVRERO, 2004, p16) [grifos no original]

Assim, a escritura se joga justapondo as instâncias do traço da letra como significante às do sujeito enunciador, expondo a barreira da *graphé* que os vincula ao separá-los num entre-lugar da enunciação. A escritura se torna um ritual ou prática “vazia”, uma ascese paradoxal em torno ao neutro impessoal da linguagem, uma ausência reveladora. Desse modo, o narrador deveria “conseguir una serie de frases para hacer ‘planas’, como las que usaba para aprender a escribir a máquina: ‘puerto europeo’, ‘quiero pupitre’, ‘tu potro torpe’, ‘salsa salada’, ‘alhaja falsa’ [...]” (p.17) ou, sabendo da sua dificuldade com a letra “r” deve “buscar otras palabras con ‘r’: “[...] Por ejemplo, rododendro, remero, sombrerería, braguero, parricida, reverberar, ranura, perrammus [...] Carirredondo, prorrogar, prorrogar [...] Recorrido, recorrido, recorrer, recorrer, recorrer [...]” (p.123).

Desse modo, ao mesmo tempo em que o narrador-personagem evita qualquer conteúdo passível de se tornar “literário” ou “interessante” fora o simples “exercício” da caligrafia, “inaugurando talvez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria”(p.28), essa mesma encenação ascética do desejo de narrar é o espaço para o salto à literatura figurado na sinédoque da mão que escreve, da palavra no ato do traço, remetendo a um presente da escritura como puro devir contingente e imanente ao mesmo tempo. Por vezes, a instância do traço torna-se a *performance* de um “egoscriptor” no corpo da letra, tornado *corpus* no branco do esquecimento e do papel, na repetição e no intervalo onde emerge como efeito um sujeito-autor:

30 de septiembre  
 Hoy comienzo un poco más temprano que ayer: 22;25.  
 Pero noto que la letra me está saliendo demasiado chica.  
 Veamos: un pequeño esfuerzo de crecimiento. Ahora  
 está mejor. Cuidado con achicarse. Bien. Ahora, a  
 prestar atención al dibujo de cada letra. Dibujo de cada  
 letra. Dibujo de cada letra. Sin apuro.¿ Pero cómo carajo  
 era que se escribía la S mayúscula? S. L. \$. \$. No hay  
 caso. No puedo recordarla. A B C D E F G [...] Z. (p.19)

Em diversas ocasiões ao longo do texto aparece este recurso da dobra sob a temporalidade do traço do significante, levando ao limite da *graphé* o abismamento da literatura, seu grau zero, seu vazio fundador. Michel Foucault referiu-se ao redobramento da literatura moderna, e à autorreferencialidade como o acontecimento ou o funcionamento mesmo do que ele chamou do “pensamento do fora”:

La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela la distancia más que un dobléz, una dispersión más que un retomo de los signos sobre sí mismos. El “sujeto” de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”. (1997, p.6)

Em *El discurso vacío* o relato minimalista e obsessivo desde um presente de escritura que permanece na própria falta de sentido para o “eu” que escreve, na vacilação constante do signo, mas também do lugar de enunciação, provocam um esvaziamento dos elementos tradicionais da narrativa (tempo, espaço, narrador, trama, etc.) tomados em sentido pleno, numa escritura que opera na fenda ou na insuficiência da capacidade referencial da linguagem, a modo de uma produtividade negativa que revela o ato da leitura-escritura como uma experiência da dissociação e o anacronismo do contemporâneo (AGAMBEN, 2009).

Diana Klinger aproxima as ficções de si da literatura contemporânea com a *performance* teatral entendida como a exposição de um “sujeito duplo”, um ator-personagem, “na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita.” (2012, p.51). Em *El discurso vacío*, ao mesmo tempo em que assistimos à *performance* duma prática “caligráfica” que desanda sobre seus passos constantemente, o registro de leitura é levado ao nível do puro traço, operação que desmancha e faz vertiginosa a leitura, abrindo os horizontes de recepção e indeterminando ou suspendendo os sentidos do relato, como retraimento, dobra ou contato com a temporalidade arcaica e contingente da escritura. Assim, o mimetismo grafemático de um sujeito *scriptor*, na estética extrema duma figuração do autor levada ao limiar do traço e da *graphé* por um dispositivo “caligráfico” de escritura, pode encenar as características de uma “forma de vida” paradoxal no texto literário:

*15 de diciembre*

Y así van las cosas. No sé qué más puedo decir. Así van las cosas. (Me viene a la mente el título de una novela de Saul Bellow: *Hombre en suspenso*. Yo también estoy en una especie de suspenso, no colgando sin que mis

pies toquen el piso, sino más bien en el sentido de “puntos suspensivos”. Pausa, demora, quedarse en la última sílaba de la última palabra, como arrastrándola. También podría decir: “Hombre entre paréntesis”, aunque exactamente yo sería un hombre después del primer paréntesis, preguntándose por el segundo. Una etapa provisoria, de emergencia, y que sin embargo se prolonga y se prolonga en el tiempo, no termina nunca de definirse [...] (LEVRERO, 2004, p. 69)

Neste trecho, além da mímica grafemática do autor, é possível entrever alguns dos recursos ou procedimentos narrativos que aparecem ao longo do romance: a ausência de “tema” como trama, a remissão associativa e intertextual num presente de escritura, a “suspensão” do relato dissimulada pela paródia “caligráfica” como ritual “vazio” que captura e dessemantiza um “eu” cindido, onde os “processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larval e, por assim dizer, spectral.” (AGAMBEN, 2009, p.47).

Para finalizar, poderíamos dizer que na escritura autobiográfica de Mario Levrero, sobretudo no romance *El discurso vacío*, encontramos uma exibição do autor como o gesto da própria irreduzibilidade do sujeito na linguagem, configurado numa prática da escritura como um *ethos* singular ou uma “forma de vida”, através de um dispositivo capaz de disseminar uma subjetividade particular na intersecção entre ser vivente e prática discursiva: o efeito ou figuração de autor como potência intempestiva da arte. Esse gesto fantasmático e paradoxal, onde o significante “vazio” resta como único vestígio de subjetividade evocado numa experiência impossível de transcendência, de comunhão ou fusão com um objeto inapreensível de antemão (o próprio eu que fala), torna-se a “disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade” (AGAMBEN, 2009, p.41-42). Assim, na experiência paradoxal da circularidade da linguagem e do abismamento do autor na cadeia do significante, poderia irromper ou “retornar” nos relatos autobiográficos de Mario Levrero a potência imanente a toda negatividade presente nas dobras da literatura contemporânea.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. "O autor como gesto". In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.55-63.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

\_\_\_\_\_. *¿Qué es un autor?* Córdoba: Litoral, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.

75

GIORDANO, Alberto. *Vida y obra: otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011a.

\_\_\_\_\_. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011b.

KLINGER, Diana. *Escritas de si escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LADAGGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LEVRERO, Mario. "Diario de un canalla". In: \_\_\_\_\_. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992.

\_\_\_\_\_. *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce, 2004.

\_\_\_\_\_. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

PIGLIA, Ricardo. "Diálogo inacabado con Ricardo Piglia". *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, ano 3, n. 4-5, p.117-135, 2011.

PREMAT, Julio. "Aquí me pongo a cantar. Relatos, práctica y paradojas del comienzo". In: *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo, n. 24, p.41- 54, 2013. Disponível en: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/1468/1301>. Acesso: Agosto 2015.