



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

5 | 2010

Raros uruguayos. Nuevas miradas

---

# Variaciones sobre lo raro

Carina Blixen

---



### Edición electrónica

URL: <http://lirico.revues.org/394>

DOI: 10.4000/lirico.394

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Edición impresa

Fecha de publicación: 1 janvier 2010

Paginación: 55-72

ISBN: 2-9525448-4-0

ISSN: 2263-2158

### Referencia electrónica

Carina Blixen, « Variaciones sobre lo raro », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 | 2010, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 02 octubre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/394> ; DOI : 10.4000/lirico.394

---

Este documento es un facsímil de la edición impresa.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

## VARIACIONES SOBRE LO RARO

CARINA BLIXEN

*Instituto de Profesores Artigas*

A Marosa di Giorgio (1932-2004). Nadie como ella reencarnó la extravagancia del *dandy* en sus caminatas por Montevideo, en su detenido deambular por sus cafés. Nadie como ella volvió a plantear una relación tan íntima, ambigua y problemática entre la obra y la vida. Fiel a sí misma, comenzó antes, atravesó la dictadura y logró en sus últimos años el reconocimiento mayor que su obra merecía.

“Ser raro es normal” dice una pintada en un muro de la calle Chaná, ubicado entre Pablo de María y Joaquín de Salterain, en el barrio Cordón, en Montevideo. A dos cuadras de allí vivo; he pasado delante de ese muro una y otra vez mientras rumiaba la necesidad de sentarme a escribir este trabajo. Cuando me decidí a hacerlo me di cuenta de que ahí estaba la clave: el muro me decía lo que yo no podía ver todavía. La noción de lo raro se ha perdido en la disolución de fronteras.

Ese alguien a quien supongo joven, tal vez perteneciente a alguna de las tribus urbanas de esta Montevideo de estos comienzos del siglo XXI, que escribió que “ser raro es normal” no debe estar pensando en que ha advenido el reino de la belleza o la exquisitez, baluarte esgrimido por Rubén Darío al escribir su columna sobre *los raros* hace más de cien años. En la serie de vidas de escritores que fue publicando en el diario argentino *La Nación* y que recogió en libro en 1896, Darío realizó una compleja operación de rescate de autores marginales en los sentidos más diversos. Algunos, como Edgar Allan Poe, con gran éxito entre los lectores, otros desconocidos para sus contemporáneos: el ejemplo extremo es el Conde de Lautréamont, literalmente no leído. Todos fueron transformados por Darío en papilla para el gran público, al mismo tiempo en que proponía un modelo artístico de vida y obra exquisito. En un prólogo a una reedición de *Los raros*, firmado en París en enero de 1905, Darío mira hacia atrás y se da cuenta de los

cambios en su manera de percibir. Concluye: “Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero, una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera” (s/n). Sus palabras sintetizan un sentido artístico de lo raro como alternativa, respuesta, refugio en la sociedad moderna de principios del siglo XX, que ya no existe.

La extravagancia desafiante del *dandy*, el gesto heroico de encarnar la futilidad y la belleza, implica una ética difícil y laboriosa. Al sentimiento de exclusión de los “malditos” europeos o norteamericanos, los latinoamericanos sumaron otras ambigüedades. Roberto Schwarz analizó la aplicación parcial, incongruente, deficitaria de los principios liberales a una sociedad esclavista como la brasilera. Las ideas están “fuera de lugar”, propuso, para pensar la situación de los intelectuales latinoamericanos. Aunque las palabras sean las mismas, dice Schwarz, las de los latinoamericanos están cargadas de la diferencia, de la comparación y la distancia. Se trata de un descentramiento: las razones aparecen ora nuestras, ora ajenas, a una luz ambigua, de efecto incierto. Silviano Santiago hace un planteo coincidente a partir de una interpretación de un personaje de *62 modelo para armar* de Julio Cortázar. El protagonista lee en el espejo de un restaurant parisino una frase que traduce y que adquiere significados impensados en francés. En el estudio de la literatura latinoamericana hay que tener en cuenta que si el significante es el mismo, el significado circula con otro mensaje, dice Santiago.

Este ensayo plantea el surgimiento de la noción de lo raro con Rubén Darío en relación a un mundo de fronteras culturales (centro/periferia, interior/exterior, alto/bajo) mucho más nítidas que en la actualidad. Propone una pequeña historia del término: en la década del sesenta se planteó como una forma de reivindicar un espacio de imaginación en una cultura fuertemente militante; durante la dictadura cívico-militar (1973-1985) como un espacio de resistencia y después de la dictadura una persistencia que empieza a mostrar su inoperancia. Maneja la hipótesis de que el concepto se interiorizó y se trata de ver de qué manera en narradores como Felisberto Hernández y Mario Levrero una escritura que trabaja con el inconsciente descubre la máxima extrañeza en la muerte “propia”. Es una escritura que pelea con la locura y que juega en el límite de la posibilidad de representación simbólica.

### **Una palabra con historia**

El término “raro”, acuñado por Darío, da cuenta de un margen agregado de incomodidad y sofisticación a los modelos del *dandy* tomados de sociedades más desarrolladas. La palabra “raro” es la manera de nombrar algo escaso y extraordinario: el lugar del arte y los artistas en las sociedades aluvionales del Río de la Plata de fines del siglo XIX. En el Novecientos uruguayo existió un contacto real de inmigrantes en una sociedad que los integraba. Tal vez pueda pensarse que la noción de “raro” para los escritores, los *dandys*, mantenía una dosis de no dilución de lo diferente, de ajenidad remanente en una sociedad en proceso de cohesión.

En la literatura uruguaya la palabra “raro” tiene una pequeña historia que es muy probable sea desconocida para el muchacho o la muchacha que escribió en el muro, porque la fragmentación cultural es mucho mayor que en el momento en que Darío escribía en un diario de gran tiraje como *La Nación* de Buenos Aires sus siluetas de *raros* y que en los años sesenta, cuando Ángel Rama preparaba la antología *Aquí. Cien años de raros* (1966)<sup>1</sup>. Así como la “operación” de Darío puede entenderse como un acierto periodístico, la de Rama puede pensarse como un hallazgo editorial. Con el prestigio de los “cien años” –mucho tiempo para estas sociedades nuevas– se permitió juntar a los autores más diversos y desconocidos. En realidad hizo un pequeño esfuerzo para llegar a la cifra mágica “cien”. En el prólogo Rama establece el origen de “una línea secreta dentro de la literatura uruguaya” (8) en otro comienzo, supuesto por el crítico: la escritura del canto I de *Los cantos de Maldoror*, finalmente publicado en 1868.

Esta “tendencia minoritaria” dentro de la literatura nacional está sostenida en cultores que le son “curiosamente desatentos”, dice Rama. “En su mayoría, la cultivan en forma episódica, sin consagrarse por entero, a veces como laboratorio secreto del que extraen compuestos para creaciones más públicas y compartibles, a veces como trabajo en un período formativo del estilo. Algunos pocos le son enteramente fieles; valga el nombre de Felisberto Hernández” (8). Dice que a diferencia de los cultores de lo fantástico del grupo *Sur*, esta línea de *raros* uruguayos, “si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración de mundo” (9). Propone hablar

---

<sup>1</sup> Reúne relatos de Lautréamont, Horacio Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis Garini, Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Gley Eyherabide, Héctor Massa, Luis Campodónico, Marosa di Giorgio, Jorge Sclavo, Mercedes Rein, Tomás de Mattos.

de una “literatura imaginativa” para referir su desprendimiento de “las leyes de la causalidad”, su empatía con lo insólito, con lo onírico, su búsqueda liberadora ligada al surrealismo. Rama dice que esta línea “reconoce críticamente la realidad, a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una intensa vivencia personal” (9).

El realismo seguía siendo lo suficientemente fuerte en la literatura uruguaya como para que fuera posible trazar el cerco, circunstancial, que dibujó Rama en ese momento. En los sesenta, cuando se publicó la antología, los muros de Montevideo eran una guerra de consignas políticas<sup>2</sup>. Se proyectaba una revolución y ello, en términos generales, llevó a un fuerte disciplinamiento cultural, a la sospecha ante cualquier forma artística que reivindicara la gratuidad o la extravagancia. En principio, no había lugar para lo “raro”, aunque evidentemente la realidad era compleja y estaba cargada de divergencias. Hoy pienso que Rama, el crítico militante, al publicar *Cien años de raros* tal vez estuviera reivindicando y anticipando un espacio para lo diferente en una cultura de izquierda muy alineada. De nuevo lo “raro” aparece cubriendo y descubriendo un espacio no delimitado.

En los intensos, caóticos, combativos últimos años de los sesenta emerge un grupo de escritores que reivindica a Felisberto Hernández y el trabajo con la imaginación. No creo que deba superponerse el momento neovanguardista revolucionario, político y literario, emblemático en la consigna “la imaginación al poder” con la línea de los *raros*, porque la aspiración al cambio radical es ajena a la ética y la estética de lo raro.

Después vino la dictadura (1973-1985), el exilio, la prisión, la censura, la desarticulación del sistema de crítica que había levantado la Generación del 45 y sostenido los que por los años sesenta empezaron a marcar sus diferencias con las pautas estéticas por ella elaboradas. Un período sobre el que sigue faltando reflexión y análisis, aunque hay cierto consenso en afirmar que la literatura más castigada fue la realista. Por la censura de algunos de los nombres más notorios como Mario Benedetti o Eduardo Galeano, y también porque en ese terreno era donde más cruelmente podía funcionar la autocensura. No hay que olvidar que el escritor Nelson Marra sufrió cuatro años de cárcel por haber escrito “El guardaespaldas”. Durante la dictadura se hizo

---

<sup>2</sup> En 2009, año electoral, las consignas partidarias convivían con otras de sentidos diversos y con pasacalles declaradamente íntimos (Uno cruza la calle Blanes y dice: “Pepi: te quiero encerio [sic]”).

evidente la persistencia o la remanencia de esa línea “rara”. Un mundo en tinieblas es tal vez su *habitat* más propicio. Esto ha sido explicado de manera diversa. Teresa Porzecanski, narradora y crítica, argumentó que la exaltación de la imaginación durante esos años fue una forma de resistencia a la opresión lingüística y fáctica perpetrada por los dictadores. Ese designio operó en connivencia, no buscada, con la “invisibilidad” para el gran público de estos escritores difíciles.

Un “hito” de esta línea semisecreta fue la publicación de *Diez relatos y un epílogo* (1979)<sup>3</sup> que reunía a diez narradores y un postfacio de Armonía Somers, una de las *raras* rescatadas por Ángel Rama, figura de culto durante la dictadura y en los años posteriores. Publicada en dictadura, la afirmación de la contratapa, “estos hilos narrativos revelan su trama esencial en el prisma de una cultura de conflicto”, era cauta y audaz. En su epílogo Somers planteaba la dificultad de recurrir a criterios generacionales, entre otros argumentos, porque “el mundo como límite geográfico se desconoce cada vez más a sí mismo” (114), postulaba como guía de su investigación el determinar la “vivencia rectora” que anima a cada uno de los relatos elegidos. Alude a la genealogía de los que participan de una misma atmósfera “enrarecida” y a la falta de lugar real al mentar esa familiaridad entre fantasmas.

### Extraños y extranjeros

Otra vez en democracia, me tocó prologar dos muestras de narradores jóvenes. La idea era auscultar las nuevas tendencias después del quiebre brutal de la dictadura cívico-militar. *Extraños y extranjeros* (1991)<sup>4</sup> fue el título elegido para ese grupo emergente. Con la misma raíz, las palabras aludían a lo bizarro y lo ajeno. En el prólogo retomé el criterio de Ángel Rama en sus *Cien años de raros* para ubicar a estos autores que practicaban una forma de escritura que, de manera insuficiente, se puede describir con el calificativo de fantástica. Anoté un cambio señalado por la crítica actuante en ese momento: era una línea que de marginal y secreta había pasado a ser central en nuestra

<sup>3</sup> Reúne relatos de Miguel Ángel Campodónico, Carlos Pellegrino, Enrique Estrázulas, Héctor Galmés, Milton Fornaro, Ruben Loza Aguerrebere, Teresa Porzecanski, Tarik Carson, Tomás de Mattos, Mario Levrero.

<sup>4</sup> Reúne relatos de Alfredo Alzugarat, Mauricio Bergstein, Andrea Blanqué, Rosana Carrete, Rafael Courtoisie, Vera Chizzola, Juan E. Fernández, Richard Garín, Juan Introini, Lauro Marauda, Aldo Mazzucchelli, Ricardo Prieto, Ana Solari, Fabián Tellechea, Guillermo Uría, Julio Varela.

literatura. Traté de plantear el camino dual –interior y exterior a la obra– que hace posible considerar *rara* una literatura y dejé formulada la pregunta sobre si puede seguir utilizándose el término *raro* para una producción que de periférica ha pasado a ser nuclear. Creo que no veía en ese momento que el concepto de “raro” no era utilizable, aunque sí aludible, porque estábamos en un proceso de interiorización de las nociones de extrañeza y extranjería. Lo raro alude a una turbia turbulencia que, para ser pertinente, debe partir de fronteras definidas entre lo interior y lo exterior, entre lo alto y lo bajo, entre la vida y la obra.

En el prólogo a *La cara oculta de la luna* (1996)<sup>5</sup> me referí al pesado legado de la dictadura y señalé que una inquietud profundamente moral “recorría” o “estremecía” (alusión al prólogo de Rama y su cita de Baudelaire) a la narrativa uruguaya. “Los juegos, los malabarismos, las parodias, las ambigüedades, no ocultan la visión del horror del mundo. Lo que no existe es el lugar desde donde se juzga” (23), decía. ¿No es ese un paso hacia la consigna “ser raro es normal”?

Antes de seguir, aceptemos la crítica de Norah Giraldi al concepto de los *raros* tal como lo plantea Ángel Rama. En un trabajo de deconstrucción del concepto de literatura nacional (“Darwin, ¿escritor uruguayo?”), Giraldi cuestionó la categoría de Rama propuesta en la antología por considerar que “deja existir” al canon y una noción de la literatura que admite ser pensada como nacional o continental. Planteó también que se sigue repitiendo el criterio de Rama que ha “inmovilizado generaciones de críticos” y que “no solamente los términos empleados no han sido cuestionados, sino tampoco, el sistema ideológico que genera: ¿puede afirmarse que en la literatura realista no hay literatura imaginativa, qué tipo de literatura no es producto de la imaginación?” (123-124). Si se entiende lo raro como desvío de un modelo, ya no tendría sentido en un mundo globalizado que ha desjerarquizado el lugar del arte y la literatura. Diluidos los presupuestos que hacen posible considerar a los escritores como “raros”, sólo la obra literaria puede dar cuenta del proceso de interiorización del sentimiento de extrañeza y ajenidad.

---

<sup>5</sup> Reúne relatos de Gustavo Gabriel Aguilera, Eduardo Alvariza, Luis A. Beauxis, Raúl Benzo, Andrea Blanqué, Diego Bracco, Alvaro Buela, Pablo Casacuberta, Helena Corbellini, Rafael Courtoisie, Vera Chizzola, Martín Dalto, Alicia Dogliotti, Jorge Dotta, Daniel Erosa, Gustavo Escanlar, Leonel Estévez, Juan E. Fernández, Aureliano Folle, Alberto Gallo, Roberto Genta, Ramiro Guzmán, Amir Hamed, Ricardo Henry, Claudio Invernizzi, Duillo Luraschi, Carlos Márquez, Carlos Pacheco, Jorge Palma, Carlos Rehner, Franklin Rodríguez, Renzo Rossello, Ana Solari, Carolina Trujillo, Henry Trujillo.

En pleno auge de “la muerte del autor”, a contramano –aunque fuera de manera involuntaria–, el rescate del término “raro” por Ángel Rama o Armonía Somers traía en forma latente el recuerdo de la vida de los escritores. Hace años que el autor ha regresado a la escena literaria en formas textuales que solapan la biografía y la ficción y, fuera del texto, en variados matices del autor estrella-creados por los medios audiovisuales y la prensa. El tópico del escritor y el otro, que alcanza una formulación acabada en las obras de Jorge Luis Borges y Carlos Liscano, por ejemplo, aparece también de manera más tangencial en la obra de Felisberto Hernández y Mario Levrero: ¿no es una manera de manifestar una íntima extranjería, una rareza que percibe el sujeto que se mira a sí mismo y actúa en el mundo a partir de la escritura? Pertenecer a la categoría de “raro” pudo ser una forma de pelear con la alienación o la opresión. En los ochenta y noventa Levrero, en “Diario de un canalla” ostenta una ética anti-militante, anti-catequística y desarrolla una conciencia más íntima de las consecuencias de ser tratado como un objeto.

Recordemos la cita del prólogo de Ángel Rama en la que destaca la fidelidad total, a diferencia de los otros elegidos, de Felisberto Hernández a “esa línea secreta dentro de la literatura uruguaya”. Dos años antes, a propósito de la muerte del narrador, Rama había escrito una nota en la que discutía la tendencia a considerar fantástica la obra de Hernández. Titula la nota “Burlón poeta de la materia” y considera en ella que “la particular operación creadora de Hernández, consistió en descubrir nuevos sistemas de relación entre las cosas reales, seres u objetos, sin alterar la esencia de cada uno de ellos, limitándose –y sin duda ya es mucho– a modificar el juego de vinculaciones que establece la trama de lo real” (30). Mario Levrero no había empezado a publicar cuando Rama editó su antología, no figura en ella; fue incorporado posteriormente a la lista bastante aleatoria de los raros que la crítica fue escribiendo en notas y entrevistas. En su “Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero” dividió, quisquillosamente, a los entrevistadores en tres clases. Una de ellas está formada por los de tipo periodístico: “son los que más insisten en el tema de «los raros» en la literatura: por qué alguna vez la crítica me consideró un escritor «raro», etc. Sería mucho más interesante para ellos si, en vez de escribir, yo hubiera por ejemplo cometido algún asesinato” (173)<sup>6</sup>. Sus palabras

---

<sup>6</sup> Dado que tanto este texto como “Diario de un canalla”, que también analizaré aquí, se publicaron en el volumen *El portero y el otro*, considero más práctico entrar únicamente este libro en la bibliografía.



dicen su fastidio ante las etiquetas y desnudan cierta inercia de la crítica en la repetición de categorías.

### **Palabras para decir la muerte**

Hay una práctica de la literatura que toma sus materiales de la vida y la relación que el sujeto que escribe establece consigo mismo y el mundo. Ella puede producir textos insólitos que Levrero, en varias oportunidades, se ha encargado de especificar como no fantásticos. En una “conversación” en que Hugo Verani aborda el tema, Levrero le dice que “lo habitual suele ser insólito, apenas uno se detenga un momento a prestarle atención” (12). La afirmación parece un eco de la percepción dislocada y absurda que el narrador de *La cara de Ana*<sup>7</sup> de Hernández descubre en sí. Ambos son conscientes de necesitar y desear un *tempo* de atención y respuesta diferentes al común de las gentes. La fidelidad a esta diferencia marca su escritura y tal vez la justifique. Ambos desorganizan la contraposición entre lo realista y lo fantástico porque desacomodan el mundo previsible a partir del “trabajo” con el material que les proporciona su vida y su subjetividad. Dan testimonio de sí mismos. De manera paradójica, pues se suele identificar el testimonio con el documento y la transcripción de la realidad y se sobrentiende que esa realidad sea estable y permita el cotejo a través de la inferencia o la interpretación. Pero cuando se quiere dar testimonio de los procesos interiores que moviliza una escritura planteada como descubrimiento de sí la estabilidad no es posible. Hay un libre devenir de imágenes pautadas por un ritmo que no está previamente determinado.

En una encuesta a escritores, realizada por la revista *Maldoror* en noviembre de 1973 en la que se les pide que reflexionen “sobre los mecanismos de la creación”, Levrero responde que si los hay, los desconoce. Se acuerda de Felisberto Hernández y su “Explicación falsa de mis cuentos”, y dice que Felisberto

advierte el automatismo de ese proceso interior donde el escritor es apenas una especie de jardinero que observa, riega y poda. ¿Puede hablarse de “creación” si no es estrictamente en el sentido de “crianza”? (Hablo del plano del hombre, no de Dios). Justamente en los productos más auténticos, como la obra de Felisberto, veo el resultado de un proceso diría fisiológico del espíritu, si se me permite el disparate. Un proceso espiritual de ingestión, asimilación y excreción (en Olivera y Ciancio 67).

---

<sup>7</sup> Includido en el Tomo I de las *Obras Completas*.

La palabra “automatismo” no está en Felisberto, y no es inocente: Levrero ubica la búsqueda de ambos en la línea del Surrealismo y su “automatismo psíquico”, con el que establece diferencias. Ambos narradores saben que la conciencia no puede ser eludida sin más. Hernández apuesta a generar una alerta que le permite controlar –“vigilar” es el verbo utilizado en *El caballo perdido*<sup>8</sup>– toda posible intromisión; Levrero, en la serie de sus diarios, parece forzar la producción de la escritura porque solo en el discurso, en lo dicho, puede manifestarse eso que desea saber, oculto y reprimido. Son notorios también los términos fisiológicos utilizados por Levrero, ajenos al lenguaje hernandiano. En una entrevista realizada por Gabriel Sosa, Levrero afirma que en su obra no hay invención. El texto ya está, dice. “El material es inconsciente, pero hay una atención consciente para que no te caigas” (23).

Es posible repensar el concepto de lo raro en relación a una conciencia, no diáfana, no confiable, de lo otro, de la división, la pluralidad del yo y la discontinuidad del mundo conocible. En el texto aludido, “Explicación falsa de mis cuentos”<sup>9</sup>, Felisberto Hernández dice que sus cuentos tienen una “vida extraña y propia” y que viven peleando con la conciencia que les recomienda “extranjeros” (67). Reúne los dos términos, “extraño” y “extranjero”, sustanciales a lo raro y los reubica: lo extranjero es lo que una conciencia seductora, pero no confiable, “recomienda”; lo extraño, al lado de lo propio, parece estar en la órbita del inconsciente. Eso que es “propio”, pero oculto, no conocido, da lugar a lo extraño o lo siniestro y, en última instancia, en algunos textos que parcialmente vamos a analizar, a un “trabajo” con la muerte.

Parto de dos ideas previas para relacionar a estos escritores. Por un lado, Paul Ricœur en *El conflicto de las interpretaciones* explica que a diferencia del inconsciente de los románticos, el de Freud es cognoscible. Para Freud, dice Ricœur, la conciencia no es un origen sino una tarea y el conocimiento del inconsciente es dialéctico. La conciencia se resiste a comprenderse. “El reconocimiento de sí es el verdadero elemento trágico” (142). Por otro lado, en su libro *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* Julio Prieto plantea que después del fracaso o la imposibilidad de la revolución vanguardista que aspiró a la toma de poder surgió una forma de la automarginalidad

---

<sup>8</sup> Publicado en el Tomo II de las *Obras Completas*.

<sup>9</sup> Publicado por primera vez en *La Licorne* en 1955 y recogido por José Pedro Díaz el tomo III de las *Obras Completas* de Felisberto Hernández (citaré de esta edición).

asumida que propició una estética de lo extraño. Analiza lo “extraño” y dice que Felisberto no coloca la extrañeza en la otredad absoluta sino en el acto de mirar, en el deslizamiento entre mirar y ser mirado. Si la generación del Modernismo coincide con los descubrimientos de Freud, es la posterior, la vanguardista, la que asimila la difusión de estos conocimientos. El “posvanguardista” Felisberto Hernández, según Julio Prieto, y el sesentista Mario Levrero, asimilaron el Psicoanálisis –con despliegue irónico diferente– en una escritura del “trabajo” con el inconsciente y la conciencia, del descubrimiento de la ajenidad en el sujeto.

El texto escrito es considerado una trama (en el doble sentido de tejido e intriga) que es una trampa. La sospecha, inevitable dado que la conciencia no es confiable, es el caldo de cultivo de una literatura de la obsesión y la astucia decodificadora. Una “trampa” necesaria, dice Prieto, en la medida en que escamotea o difiere una realidad intolerable: la cruda, inmediata conciencia de sí. Cita el “Prólogo” de *Fulano de tal* de Felisberto Hernández: “Me he entregado a una trampa de entretenimiento a pesar de saber que era trampa” (I, 73)<sup>10</sup>. Prieto señala que en Hernández el “afuera” de la escritura “es la angustia del yo, la inminencia de la locura” (299). Interpreta que tanto Macedonio como Felisberto escriben

desde un borde discursivo: escritura en el límite donde el campo simbólico colinda con su propia quiebra, escritura que se mira en el colapso abismal de lo real –tal y como sugiere aquí Felisberto: escritura “a punto de no entretenerse” o aun (añadiríamos) de no sostenerse simbólicamente (299).

El humor funciona en los dos narradores como un elemento mitigador de esta tragedia del conocerse que sin él sería, tal vez, insoportable. Uno de los elementos que estructuran “Diario de un canalla”, de Mario Levrero, es la parodia de una confesión religiosa. El texto juega al examen de conciencia sin producir una confesión liberadora, como podría plantearse desde la religión o desde una visión romántica de un yo que se expresa. El sujeto lucha con sus “resistencias” al escribir, y recurre al humor en una batalla que sabe perdida. “Temo recuperar la memoria de mí mismo”, dice en el “Diario”. O: “Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación...” (134). No escribe para confesar una

<sup>10</sup> En las citas de Felisberto Hernández coloco el número el volumen de las *Obras completas* consultado, seguido del número de página.

culpa sino para liberar zonas de sí. Lo “canalla” es no desear liberarse, acomodarse al mundo material, aceptar ser transformado en un objeto. Escribe para encontrarse y encontrar al Espíritu<sup>11</sup>.

### El escritor: el exilio y el diario escribir

La obra de Levrero trabaja con la idea de la marginalidad del escritor a partir de la imagen del exiliado. En el relato “La cinta de Moebius”<sup>12</sup> ficcionaliza la situación de extranjería del escritor estableciendo un puente con el Conde de Lautréamont, el “raro” fundacional de la antología de Rama. El protagonista deambula por París y busca a Isidoro, que “había prometido una vez mostrarme algo de lo que escribía” (65). Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, murió en París en 1870, solo, en una pieza de hotel, cuando tenía veinticuatro años. Es, en la mitología personal de Levrero, EL Escritor, aunque no está solo en ese podio. En un diálogo alucinado Isidoro le dice que París no es para él: “No debes quedarte más tiempo aquí...no es tu lugar. Yo, por desgracia...” (66). El escritor protagonista dejará París, después de haber descubierto que está “fuera de lugar”, como Isidoro. Para el escritor, el exilio es una condición vivida en el lugar de nacimiento y, en este caso, elegida con conciencia.

Del exilio en sí mismo y de sí mismo cuyo abismo es la locura, está formada la “piedra” que carga el escritor. En el análisis al que ya me referí de Julio Prieto, este cita *El mito de Sísifo* de Albert Camus, publicado en 1942, posterior a los *Libros sin tapas* de Felisberto Hernández, que se suceden entre 1925 y 1931. Dice que, como en el texto de Camus,

el narrador de estos primeros textos hernandianos se aferra (con menos alacridad que resignación y desgano, bien es cierto) a su “piedra” –si esta no sirve para aclarar ningún “porqué”, al menos constituye un “entretenimiento” que evita caer en la locura. Lo característico de Felisberto, sin embargo, es su distancia del *pathos* existencialista, su predilección por un tratamiento tragicómico del castigo del “entretenimiento” (300).

No expresamente *El mito de Sísifo* de Camus, sino simplemente el mito de Sísifo al que refiere el texto de Camus, es aludido en *La novela lumi-*

<sup>11</sup> En la “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, afirma que el arte “es un intento de comunicar una experiencia espiritual” (172). En “Diario de un canalla”, en el capítulo II el narrador dice: “para mí, la llegada del pichón de paloma había sido una señal, un mensaje del Espíritu” (143).

<sup>12</sup> Escrito en 1975, publicado en *Todo el tiempo* (1982).

*nosa* (2005) de Mario Levrero. Dice la anotación del Sábado 12, 03:55: “¿Cómo se llamaba aquel que empujaba una roca cuesta arriba...? No me queda una neurona en pie. Se llamaba...”(45). Felisberto Hernández hace posible la referencia al libro de Camus, Levrero lo alude a través del mito originario. Entre los dos se produce un desplazamiento, un antes y un después del existencialismo, en relación a una imagen-metáfora de la vida como una tarea sin sentido y absurda. También Levrero se aleja del *pathos* existencialista a través del humor, pero igualmente se deja sentir la pesadez de una pelea –la de buscar el sentido– que no tiene fin ni objetivo último. Levrero hace alusión a sus desarreglos de horarios y de ritmo vital, que lo segregan de la vida de los otros y que también le impiden retomar cierta rutina de trabajo que le permita volver a su “novela luminosa”. Diariamente se renueva la decisión de seguir. Así ejerce el sujeto su libertad.

El humor de estos narradores se alimenta también de una confianza primera y primitiva que es ajena a la angustia existencialista. El existencialismo es una referencia importante para explicar un trabajo con el lenguaje que pelea contra la abstracción y que desconfía de la sistematización. Jacques-Alain Miller ha explicado en sus cursos que

el existencialismo sostiene, justamente, que hay algo en la existencia que no puede concluirse del concepto, que la existencia no es del orden del ser, tampoco del ser supremo, sino del orden de lo real (...). El existencialismo intentó restablecer respecto de la existencia este elemento real (47).

La escritura del diario, que se ancla en el día a día, o la escritura que pelea con la locura (*El caballo perdido*, paradigmáticamente) atan a la existencia.

El diario escribir puede también ser el vehículo para ejercitar el deslizamiento entre mirar y ser mirado. De la escritura de diarios de Levrero voy a considerar solo “Diario de un canalla”, escrito entre 1986 y 1987, que es un texto que inicia una forma que se continúa en *El discurso vacío* y “El diario de la beca” en *La novela luminosa*. Para ubicarnos en el conjunto de la obra de Levrero cito sus palabras en la entrevista de Gabriel Sosa, donde el narrador explica que su narrativa sufrió un proceso por el que

fue subiendo desde una profundidad por allá abajo desde el inconsciente colectivo junguiano, todo con arquetipos (*La ciudad, El lugar, Paris*). Después la escritura empezó a estar más cerca de lo que llaman subconsciente, empecé a trabajar a niveles freudianos, como en *Todo el*

*tiempo*, que es toda una visión de mi vida no ya a nivel arquetípico sino del inconsciente personal, normalmente más accesible a la consciencia. Y después parece que la cosa siguió subiendo hasta alcanzar la superficie, y empecé a contar lo que veo fuera de mí. Siempre desde mi percepción muy subjetiva, me cuesta mucho inventar. En realidad nunca inventé, hablo de lo que veo (21).

Los diarios dan forma a esa escritura de “superficie” en que un narrador observa el mundo y a sí mismo al mismo tiempo en que crea un texto, otra “superficie” que hace posible el advenimiento de algo oculto. El título convoca el *Diario del sinvergüenza* de Felisberto Hernández, escrito poco antes de su muerte, que quedó sin publicar y fue recogido por José Pedro Díaz en el tercer tomo de las obras completas. Ambos diarios, el de Hernández y el de Levrero, coinciden en la dicotomía y la perspectiva de un sujeto dividido que pelea contra el otro, “sinvergüenza” o “canalla”. Puede interpretarse que ambos, también, se originan en la sensación de pérdida: llegan, de manera elusiva, a nombrar la muerte. Pero la escritura es muy distinta: el *Diario del sinvergüenza* tiene las características de un difícil, arduo diálogo interior; el “Diario de un canalla”, en cambio, juega con la conciencia de estar elaborando una nueva retórica, ya que el narrador inicia un proceso de escritura que, ante los ojos del lector, adquiere la dimensión de obra literaria con forma de diario. Plantea su elección entre dos modalidades de narración: “la prosa límpida” de “estructura perfecta” capaz de fascinar al lector, y esta escritura de diario que genera “lectores dispersos” (134). También “fascina” al lector, no por la trama o la fuerza de las imágenes, sino estableciendo un diálogo cómplice con el “estimado hipotético lector”, expresión en la que parece resonar el duro y también cómplice “hipócrita lector” de Baudelaire.

El “sinvergüenza” es el cuerpo, que es “maula y voraz”. El *Diario del sinvergüenza* desarrolla una ardua relación entre la cabeza y el cuerpo y la incomodidad de descubrir el estar habitado por pensamientos que no son propios. “Todo su cuerpo era ajeno”, dice. O: “Rabia de descubrir que en mí se hacían palabras que no eran mías” (III, 200). Dice el que escribe que “había sospechado de ojos que me miraban vivir”. Hay fragmentos<sup>13</sup> en que el narrador parece acechar el surgimiento de los pensamientos. Menciona a los “pensamientos errantes”, “descalzos”: sin zapatos, sin vestir, ¿sin representación simbólica? Tiene la imagen

---

<sup>13</sup> Ver los “Textos desprendidos de *Tierras de la Memoria* y del *Diario del sinvergüenza*” (OC, III).

de una mano, sola, autónoma, que pudiera en la noche tomar una de las suyas caída que recuerda, junto a otras menciones explícitas, a *El caballo perdido*, y que es una forma de sensibilidad *sinistra*, según analizara Freud. Abrupta e inesperadamente, en un fragmento final del *Diario del sinvergüenza*, por desplazamientos imprevistos, la escritura llega a decir la muerte. El narrador espera el ómnibus y observa, al lado suyo, un caballo con una “cuerdita al pescuezo”. La cuerquita lo hace acordarse del director de su escuela. Enseguida dice: “El caballo movió la cola y me acordé del hospital donde hacía poco me habían sacado la última vértebra y me habían dejado un agujero tan grande que parecía que le hubieran arrancado de raíz la cola a un caballo” (III, 191). El juego asociativo revela el agujero en el cuerpo, el vacío que es anuncio de la muerte temida, la que le trae la voz de la conciencia y que apenas se deja escuchar. El “Diario de un canalla” de Mario Levrero esconde y dice también el miedo a la muerte. En principio, el acto de escribir implica un renacer que hace posible contar el sufrimiento oculto, reprimido, temido, “muerto”. Mediante la escritura el sujeto se desprende del miedo a la muerte en aquella sala de operaciones y de otra “muerte”: el haber sido tratado como un objeto.

El juego con las palabras que dicen y esconden estaba planteado en el cuento “Los muertos”<sup>14</sup>, un ejemplo de la escritura anterior de Levrero: la del trabajo con el inconsciente en términos freudianos. El relato se abre con un narrador que se apronta para disfrutar de la soledad de la casa en la que habita, que no es la suya, en la que se siente un “intruso”. No está realmente solo, dice, coincide en ese momento con “una especie de inquilino”, alguien que “parece extranjero”, alguien que cuando está “es como si no estuviera; su presencia es para mí, al igual que su ausencia, algo como un negativo: la imposibilidad de utilizar esa pieza suya” (247). Es una pieza luminosa en la que se encuentra el piano de la tía Ema. Son muchos los indicios que permiten interpretar que ese que parece “extranjero”, al que las tías se refieren como “él”, es un desdoblamiento del sujeto que narra.

Un tiro, productor de un cadáver, distrae al escritor del placer de encontrarse solo con sus papeles. Con énfasis diferentes, es posible señalar otra similitud con la percepción hernandiana. Al comienzo de *El caballo perdido* el narrador trae de la calle los ojos llenos de las imágenes que fue encontrando en el camino. Necesita que ellas se

<sup>14</sup> Escrito en 1981 y publicado en *Espacios libres* (1987).

depositen en su interior para poder mirar la sala de Celina. En “Los muertos” el protagonista, al sentir el tiro, se hace una imagen de sus consecuencias: un cadáver. Va hacia la pieza del inquilino para ver qué pasó y al ver el cuerpo, la sangre y el revólver no puede desprenderse de la imagen que ya se había hecho. Queda, por lo tanto, en su cabeza, con dos cadáveres. Es consciente de que su percepción no coincide con la realidad y, como es honesto, se le suma al problema que ya tiene el de qué declarar ante la policía. Sabe que si habla de dos “cadáveres” va a generar suspicacias difíciles de aclarar.

En el transcurso de la narración el lector se entera que al tocar el piano la tía Ema manifestaba con todo su cuerpo un placer que evoca al orgasmo. La presencia del “inquilino” impide que la tía Ema se encuentre con ese placer. Al escuchar el tiro y comprobar la existencia del cadáver o los cadáveres el sujeto que narra, el inquilino, salió de la casa para buscar un teléfono y avisar a la policía. La segunda secuencia del texto en lugar de narrar las peripecias de la búsqueda de auxilio arrastra a partir de la sensación de náusea la imagen de una experiencia sexual frustrada con una mujer llamada Frieda<sup>15</sup>. Abandonado por Frieda en un cuarto de la casa de los padres de esta, el sujeto narrador defeca sobre la cama. Esconde sus materias fecales haciendo dos paquetes con las sábanas, pero a partir de ese momento tiene que resolver el problema de hacerlas desaparecer. El texto trabaja el paralelismo entre la no realización del encuentro sexual prometido por Frieda y la serie simbólica de la defecación (una relación sexual sustituta, ¿onanista?), los dos paquetes, los dos muertos y las culpas que el protagonista ha ido acumulando en su precaria existencia hecha de dilaciones. La aparente felicidad inicial del sujeto que finalmente está solo con sus papeles no se quiebra entonces por algo exterior que lo perturba, sino por algo en su interior que no está bien. Ese puede ser el sentido del tiro que lo saca de sí y que solo el protagonista escucha, como es el único en enterarse de la presencia del o los cadáveres.

Como en “Diario de un canalla”, el sentido de la muerte es ambiguo. Está el temor a la muerte biológica, pero la muerte también es simbólica y convive con la vida. Los muertos también son una metáfora de una conciencia que demora en aflorar; es necesario que eso se produzca para que el protagonista pueda resolver algo sobre su vida, pueda ponerse en marcha. Por ejemplo decidir irse de esa casa que no siente como

---

<sup>15</sup> El nombre de Frieda alude al personaje de *El proceso* de Franz Kafka.



propia. Al final el texto hace surgir una escena reprimida: una relación sexual “brutal” e insatisfactoria con Frieda. A partir de ahí el narrador puede decidir seguir su camino.

Paul Ricœur dice que el Psicoanálisis es una “obra de verdad”, que esa es su ética. Esa ética también está en la literatura de estos narradores. Es la que explica la ruptura del relato *El caballo perdido* de Felisberto Hernández. El narrador no quiere simplemente contar una historia, por eso cuando no puede seguir con ella, en lugar de inventar un cierre, narra su pelea interior. Es esta una literatura que asume con humildad el riesgo de entregarse al goce de dejarse ir en el lenguaje. El sujeto sabe poco, pero sabe que el placer está en la búsqueda. Su trabajo es frágil y siempre provisorio, pero lo reconcilia con la dureza y el placer de estar vivo. En “Los muertos” de Levrero la fría ajenidad de una muerte de novela policial evocada por la descripción del cadáver del “inquilino” es el punto de partida para bucear en los temores más escondidos. En el proceso de autoconocimiento que el narrador inicia en “Diario de un canalla” observa seres y objetos insignificantes y crea, con un humor que necesita de la complicidad del lector, un texto en el que aflora la angustia del inevitable trato con la muerte de un sujeto que finalmente acepta su condición adulta.

## Bibliografía

- DARÍO, Rubén. *Los raros*, Buenos Aires: Continental, 1943.
- FREUD, Sigmund, “Lo siniestro” [1919], en *Obras Completas. Vol.13*, Buenos Aires: Hyspamerica, 1988, pp. 2482-2595.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Nuestra América. Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana*, Num. 6, “Cultura uruguaya” (Francisca Noguerol, org.), Porto: Universidade Fernando Pessoa, ago-diez 2008, pp. 115-139.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras Completas* (3 vols.), intr., ordenación y notas José Pedro Díaz, Montevideo: Arca/CALICANTO, 1981-1983.
- LEVRERO, Mario, *Todo el tiempo*, Montevideo: Banda Oriental, 1982.
- *Espacios Libres*, Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- , Mario, *El portero y el otro*, Montevideo: Arca, 1992.
- *El discurso vacío*, Montevideo: Trilce, 1996.
- *La novela luminosa*, Montevideo: Santillana, 2005.
- MARAUDA, Lauro *et al.*, comps., *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*, pról. Carina Blixen, Montevideo: Arca, 1991.
- MILLER, Jaques Alain, *De la naturaleza de los semblantes*, Buenos Aires: Paidós, 2002.
- OLIVERA, Jorge y Gerardo CIANCIO, *La cultura en el periodismo y el periodismo en la cultura*, Montevideo: Universidad de la República, 2007.
- PORZECANSKI, Teresa, “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, en *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Saúl Sosnowski comp., Montevideo: Banda Oriental/ Universidad de Maryland, 1987, pp. 221-230.
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- RAMA, Ángel, “Felisberto Hernández. Burlón poeta de la materia”, *Marcha*, Montevideo: Año XXV, N° 1.190, 17/1/1964, pp. 30-31
- Selección y prólogo, *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo: Arca, 1966.
- RICŒUR, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

RISSO, Álvaro J., comp., *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & antología*, pról. Carina Blixen, Montevideo: Linardi y Riso, 1996.

SANTIAGO, Silviano, *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*, San Pablo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas*, São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SOMERS, Armonía, Postfacio a *Diez relatos y un epílogo*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1979, pp. 111-154.

SOSA, Gabriel, “El mapa de uno mismo” en *Latitud 30/35*, ,2/5/2001.

VERANI, Hugo, “Conversación con Mario Levrero” en *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 8, No 16/17, 1995-1996, pp. 7-17.