

LEVRERO Y LA MODELIZACIÓN DEL MUNDO

Rómulo Cosse

Hoy sabemos, a partir de Lotman, que los textos culturales configuran *modelos* del mundo, es decir, lenguajes específicos en los que se materializan verdaderas representaciones jerarquizadas del mundo, ya se trate de textos plásticos, musicales, literarios o de cualquier otra índole estética.¹ Es decir, que las culturas estructuran sistemas modélicos del mundo que representan y expresan el devenir de sus conflictos y de sus objetivos, de su cotidianidad, de sus momentos agónicos y fervorosos, en fin, de su vida entera.

Y precisamente, el texto novelístico, por el sencillo pero decisivo hecho de contar una historia, con todas las opciones estructurales que ello supone, es naturalmente, una de las vertientes textuales con más altas posibilidades de lograr una *configuración paradigmática de su contemporaneidad*.

En el siglo pasado, como todos recuerdan, el siglo clásico de la novela realista, la voz narrativa comunicaba *certidumbres*, no queremos decir informaciones necesariamente gratas, sino, indiscutibles. Fuera lo que fuera que el relator comunicaba, eso era certidumbre o “verdad”, como específicamente destacaba Balzac en *Papá Goriot*.² Pero con el advenimiento de la *postmodernidad*, la visión del mundo cambia y en consecuencia, su representación, también.

Se ha discutido el alcance y carácter del concepto *postmodernidad*. Una de las perspectivas más amplia y radical, sería la que sostiene Lyotard, cuando habla de una época signada por el fracaso de los grandes proyectos emancipatorios de la modernidad, tales como el estado benefactor en occidente y la alternativa comunista en el este; y más en general, por la inoperancia de los metarrelatos como el cristianismo, el liberalismo y el marxismo. En contraste con este corpus de textos culturales, como lo señala Esther Díaz, “la moder-

1 Lotman entiende por texto en sentido amplio, cualquier comunicación que se haya expresado en un determinado sistema o lenguaje signico, ballet, composición musical, cuadro, poema, etc. Y reconoce en esos textos el carácter de “modelos del mundo”, de “verdaderos sistemas de modelización del mundo”. Lotman, I. *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1976, págs, 24, 43, 72-74.

2 H. de Balzac, *Papá Goriot*, Buenos Aires, Sopena, 1954, p.7.

nidad preñada de utopías se dirigía hacia un mañana mejor”.³ Pero ese mundo ha cesado.

Y se puede ir todavía más lejos, en la descripción de esta suerte de declive universal. Hay que tener en cuenta, “hechos como Hiroshima, Chernobyl, la irrupción de las armas biológicas o los desastres ecológicos, que hacen todos sospechar, de la excelencia incondicional de la ciencia”.⁴

En consecuencia, “nuestra época desencantada, se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace mayores ilusiones respecto del futuro”, añade Díaz.⁵

Así pues, la caída de aquellos modelos totalizantes, conduciría al fin de la Modernidad.

Sea como fuere, lo importante en relación con nuestro tema, es que ese derrumbe ideológico, ha hecho que la “creencia en una historia unitaria, dirigida a un fin, haya sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación”.⁶

De modo que hoy resulta evidente, el dramático desvanecimiento de los grandes horizontes modelicos del pasado. Más aún, los discursos culturales se han acotado y fragmentado casi hasta el infinito, con visible pérdida de prestigio y jerarquía cultural.

Esa nueva realidad cultural se plasmará literariamente en una tendencia que gradualmente robustecerá su cauce, para llegar a constituirse en la más corpulenta y rica expresión del relato uruguayo actual.⁷

En ese marco la obra de Mario Levrero adquiere especial significación, porque sus soluciones constructivas se presentan profunda-

3 Díaz, Esther, *Posmodernidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005, pág. 20.

4 Ob. cit. 21.

5 Ob. cit. pág. 20.

6 Picó, Josep, en “Prefacio” a *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 45.

7 Sobre el concepto de *tendencia*, centrado en la estructura del lenguaje narrativo, en oposición lógica al de generación, atento casi exclusivamente a la circunstancia autoral, ver: Cosse, R., “Fracturas y modelos en la ficción uruguayo”, en *Escritura*, XII, 23-24, Caracas, enero-dic. de 1987, pp. 191-207; *Fisión literaria – Narrativa y proceso social*, Montevideo, Ed. Monte Sexto, 1989, pp. 138-141; “El cuento uruguayo actual, sus modelos culturales y la modernidad”, en *20 años del cuento uruguayo*, Coord. Alvaro Risso, Montevideo, Linardi y Risso, 1991, pp. 9-27. De manera que fue en 1987 cuando introdujimos en el ámbito de nuestra cultura el concepto de *tendencia*, que hoy nos sigue pareciendo fundamental para la comprensión de la evolución de la narrativa uruguayo. Porque la idea de *tendencia* se articula con la de estructura, entendida como la totalidad forma-contenido, según ha sido establecida en los escritos de Lotman. Así, las inflexiones de la *tendencia* estarán determinadas por la configuración estructural de las nuevas producciones.

mente diferenciadas y constituyen consecuentemente una vía inédita de modelar el mundo. Esta vía es, hay que decirlo desde ya, más contradictoria, inquisitiva e inquietante que la tradicional. Y ello, porque sus fundamentos reguladores tienden a escapar a la lógica del realismo, que es la lógica que más rápidamente acepta nuestra inteligencia, familiarizada con los principios de la naturaleza.

Desaparece el narrador omnisciente de historias verosímiles y realistas, armadas lógicamente. El narrador renuncia a saber y la historia se minimiza.⁸ Esto es lo que hace Levrero de manera extrema en *El discurso vacío*:

“Es preciso poner mucha paciencia y gran atención; tratar en lo posible de dibujar letra por letra, desentendiéndose de las significación de las palabras que se van formando, lo cual es una operación casi opuesta a las de la literatura (porque especialmente se debe frenar el pensamiento, que siempre –acostumbrado a la máquina de escribir– busca adelantarse, proporcionar nuevas ideas, establecer nuevas relaciones de ideas y de imágenes, preocupado –tal vez por deformación profesional– por la continuidad y coherencia del discurso”.⁹

De modo que Levrero llega aquí prácticamente a anular el concepto de relato. Incluso de *escritura*, para sustituirlo por el de dibujo: “Afloja la tensión muchacho, y dedícate a tu laboriosa tarea de dibujo”, se dice a sí mismo el narrador –p. 34–. Lo que importa es el trazo que dibuja la pluma. Importa qué hace Pongo el perro de la casa, importa si Ignacio fastidia o no.

Pero no es así, lo que sí importa en el fondo es el humor, que es un orden del sentido. Lo que importa es el esfuerzo desacralizador de la escritura. Entonces la incorporación al papel en blanco, de la escritura sobre las minucias, la exposición de la fragmentación de los temas, el privilegiar la anécdota irrelevante sobre los temas tradicionales de las novela, que podrían describirse sintéticamente como historias de pasiones y dramas. El relato se centra sobre la irrelevante e incoherente cotidianidad, como la ausencia definitiva y terrible, de la “inefable Antonieta”, la limpiadora –p. 27–. Es un humor irreverente, porque desaparecen los temas sacralizados culturalmente, y ahora se privilegian y jerarquizan los hechos banales y efímeros, que se tratan con circunflexa consideración.

8 Ver Cosse, R., “Onetti, un postmoderno”, en “Revista de la Academia Nacional de Letras”, Año 4, N° 6-7, Enero-Diciembre 2009, pág. 50 y ss.

9 Levrero, M., *El discurso vacío*, Buenos Aires, Herederos de Mario Levrero, 2006, ps. 21-22.

La función del texto literario ha cambiado de manera sustantiva y eso se manifiesta con toda corpulencia también con su último y desconcertante gran esfuerzo narrativo, *La novela luminosa* (2005).

La conformación de este extenso (542 páginas) y extraño texto es compleja y paradójica. El primer y más dilatado segmento, que se identifica como “Prólogo”, alcanza las 407 páginas y se articula como un diario. Es más, como tal se le reconoce en el índice, donde además del título arriba citado, se agrega el de “Diario de la beca”. Aquí la narración se ordena en unidades temporales, en las que se consigna fecha y hora. No hay una vinculación causal entre las secuencias del relato, sino que sencillamente se dispone una información lineal, es decir, una sucesión cronológica de hechos.

Esto es estructuralmente un diario, independientemente de que existan asuntos, ejes de sentido, relativamente estables que se despliegan y jerarquizan. Como ya lo observó muy inteligentemente Gandolfo, algunos de ellos son su afición por la computadora; los talleres literarios; las visitas femeninas y las de escritores amigos; especialmente la de Chl; sus lecturas de novelas policiales; la paloma muerta en un techo cercano; entre otros núcleos.¹⁰

Pero el aspecto importante aquí, como siempre, por encima de la cuestión del género es la escritura misma, cuya legalidad hay que describir para procurar entender lo que tiene de específico y diferenciado. Para nosotros está claro, que junto a los ejes constructivos mencionados por Gandolfo y algunos otros que se podrían agregar, se encuentran núcleos narrativos que se intercalan entre las sucesivas reapariciones de aquellas constantes. Entre esos núcleos pueden recordarse a los siguientes temas: la “cédula” de identidad –p. 333–; la muchacha de ojos verdes –p. 452–; la chica del bailecito –p. 149-150–; la joven del supermercado –p. 292–; la chica perversa –p. 463–; Julio De Caro –pp. 71-73–; Beethoven –p. 152–; *Diario de un canalla* –p. 197–; *El discurso vacío* –p. 119–; los editores –p. 272–; y los médicos –p. 495–. Estas unidades narrativas, que son efectivamente *núcleos*, porque no se desarrollan ni se extienden a lo largo de la novela como los *ejes* citados antes, tienen sin embargo, una configuración relacional con la totalidad del texto. Constituyen expresiones importantes de la visión del mundo y por lo tanto del lenguaje de Levrero. En ellas están presentes entre otros rasgos fuertes del autor, el escepticismo respecto del estado y su capacidad para

¹⁰ Gandolfo, E., “Descripción de un combate”, en *El país cultural*, N° 828, de 16 de septiembre de 2005, pp. 6-7.

encarar el desarrollo social desde lo estructural a lo cotidiano; la ironía para representar la torpeza burocrática; las facetas cuestionables de algunas profesiones; la importancia que concede a la mujer en todas las coyunturas de la vida; su conocimiento de la música.

Por supuesto que estas configuraciones relacionales constituyen como decía antes una *tendencia*, no una regularidad lógica. Esto hay que entenderlo definitivamente para captar la construcción de los relatos de Levrero, donde no existe una lógica causal a la manera de tantos relatos tradicionales. Aquí se asiste a la audacia de presentar el mundo contemporáneo, en su devenir con tanta frecuencia desconcertante y carente de ordenamientos racionalizables.¹¹ Por eso el concepto *tendencia* surge como una posibilidad descriptiva apropiada a la realidad del lenguaje sobre el que se trabaja.

Desde luego que si se encara la cuestión de la recepción, hay que consignar que muchos lectores podrán desinteresarse de esta manera de representar el mundo. Se puede decir que por momentos el discurso de Levrero se presenta gris, poblado de anécdotas irrelevantes, carente de mundo y de complejas configuraciones de personajes.

Pero el asunto vertebral es que Levrero no viene a producir una novela más dentro de un modelo conocido y ampliamente explorado. Su texto estructura un diseño inédito en el arte de novelar, adecuado para expresar y constituir configuraciones de la cultura contemporánea hasta ahora no trabajadas con tanta hondura y amplitud. Este es un texto, que se centra desgarradoramente, en la azarosa contingencia de nuestra cotidianidad, donde cada día es apenas una suerte de escalón más de un ciego devenir; donde las certidumbres que articularon los paradigmas de nuestra cultura parecen abolirse. De este modo se conforma una visión del mundo en extremo individualista y problemática.

Y el lector tiene que aceptar ese enfoque inesperado y desconcertante, tiene que sobrellevar una lectura que puede estar situada aún más allá de lo raro, en la verdadera frontera de lo incomprensible. Porque toda ruptura profunda de un modelo importa el gran esfuerzo de captar un lenguaje que expresa y constituye una inédita realidad cultural. Ese es el riesgo que se asume en la escritura de *La novela luminosa*. En compensación, sin duda alguna, su discurso permite columbrar un horizonte narrativo hasta hoy desconocido.

11 En este sentido retomo aquí lo dicho en relación con la escritura de Cristina Peri Rossi en "El lenguaje narrativo y modelización del mundo en *Solitario de amor*", en *Cristina Peri Rossi*, Linardi y Riso, Montevideo, 1995, pp. 173-186.