



Universidad de la República

Trabajo Final de Grado:

“Mario Levrero, una búsqueda de sí a través de la escritura de diarios personales”

Estudiante: Bruno D'Alessandro

C.I.: 4.795.564-8

Tutor: Andrés Granesse

Revisora: Cecilia Blezio

Introducción	4
1. La escritura	5
2. Mario Levrero	16
2.1 Relación de Mario Levrero con la escritura	17
2.2 El ocio como condición subjetiva	18
2.3 La angustia difusa	19
2.4 Las interrupciones	22
3. El lector como figura del otro	24
4. Escribir como identidad	27
5. Psicología de la escritura	30
Conclusiones	33
Referencias Bibliográficas	35

Si el espíritu sigue muerto, paciencia; escribiré con lo que soy ahora. La unidad formal se resentirá, y probablemente el resultado será lamentable, pero sea como fuere ese proyecto debe ser terminado; hay cosas importantes para decir, y si se dicen de modo poco apropiado, lo lamentaré, pero esas cosas deben ser escritas.

Mario Levrero, La novela luminosa.

Pero no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. (...) Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida.

Mario Levrero, Diario de un canalla.

Introducción

En este ensayo me propongo tomar *El diario de la beca* como punto de partida para explorar cómo la escritura puede funcionar como una forma de autoconstrucción del sujeto. *El diario de la beca* es el prólogo de una obra mayor del escritor Mario Levrero, *La novela luminosa* (2005) publicada de forma póstuma. En este diario Levrero se propone, entre muchas otras cosas, retomar el hábito de la escritura y llevar a cabo un registro de su proceso creativo de la *novela luminosa*. Proyecto que contó con la financiación de una beca otorgada por la fundación Guggenheim¹ para su escritura y publicación. El eje de esta tesis no será el autoconocimiento, sino la autocreación. Me interesa pensar el diario no como un medio para descubrir una identidad preexistente, sino como un dispositivo que inventa una posición subjetiva cada vez que se escribe. La escritura, en este sentido, no es solo una herramienta para contar la vida, sino una forma de vivirla, una práctica que produce efectos sobre quien la realiza. Me basaré en diversos autores y enfoques teóricos, como Michel Foucault y su concepto de las tecnologías del yo, Jacques Lacan desde el psicoanálisis —particularmente en relación con la estructura y la función del texto dentro del lenguaje— y la narratología de Mieke Bal y sus categorías de narrador.

Para el desarrollo de esta tesis estructuraré el análisis en cinco capítulos. El primer capítulo... El segundo capítulo, “*Mario Levrero*”, abordará conceptos como el tiempo de ocio, la angustia difusa y las interrupciones. El tercer capítulo, “*El lector como figura del otro*”, examinará el lugar del lector en tanto alteridad constitutiva del acto de escritura. El cuarto capítulo, “*Escribir como identidad*”, analizará el modo en que la escritura configura la identidad del autor y la función del escritor en la obra de Levrero. Finalmente, el quinto capítulo, “*Psicología de la escritura*”, se centrará en la dimensión terapéutica de la escritura y en su articulación con categorías psicoanalíticas

¹ La Fundación John Simon Guggenheim, establecida en 1925 en los Estados Unidos, otorga becas a creadores, investigadores y académicos destacados en diversos campos del conocimiento y las artes. Su objetivo es brindar apoyo financiero para el desarrollo de proyectos originales, sin restricciones institucionales ni geográficas.

y filosóficas.

1. La escritura

En las últimas décadas, la crítica literaria ha desarrollado una creciente atención hacia las denominadas escrituras del yo, un conjunto de prácticas discursivas que incluyen el diario, la autobiografía, las memorias y, más recientemente, la autoficción. Estos textos se caracterizan por establecer una fuerte vinculación entre autor, narrador y personaje, desdibujando los límites entre vida y literatura.

Según Pozuelo Yvancos (2006), estas formas escriturarias se definen por la fusión entre el sujeto que narra y aquel que vive lo narrado, lo cual las diferencia de la ficción tradicional. Sin embargo, no se trata de un simple testimonio transparente, sino de una construcción literaria del yo que oscila entre lo íntimo y lo ficcional. Como afirma Olivera Olivera (2009), «el acto de escribir un diario se transforma en una modalidad de observación de la realidad» (p. 467), pero también en una práctica estética donde el yo se representa y se problematiza.

En las últimas décadas, la autoficción ha emergido como una de las formas narrativas más complejas y fecundas para pensar la subjetividad contemporánea. Se trata de un género híbrido entre las categorías tradicionales de la autobiografía y la ficción, proponiendo una experiencia de lectura ambigua, en la que la verdad y la invención se entrelazan sin una distinción nítida. La autoficción no busca simplemente relatar una vida, sino intervenir en ella, reconfigurarla mediante estrategias narrativas propias del artificio literario. Este cruce de registros no es una mera superposición, sino una operación estructural que transforma la experiencia subjetiva en un dispositivo narrativo.

El término *autoficción* fue acuñado por Serge Doubrovsky (1977) para designar aquellas obras en las que el autor, el narrador y el personaje principal comparten el mismo nombre. A diferencia de la autobiografía tradicional, que establece un pacto de verdad con el lector, la autoficción se sustrae de ese compromiso y, en cambio, juega

con la opacidad de la identidad. Según Doubrovsky, este tipo de relato no pretende decir la verdad sobre un yo, sino construir un yo que no puede ser plenamente verdadero ni enteramente ficticio. En este sentido, la autoficción permite exhibir la imposibilidad de fijar una identidad, revelando su constitución narrativa, móvil y escindida.

Sergio Blanco (2018), en su ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo*, amplía y complejiza esta concepción. Para el autor, la autoficción no consiste simplemente en relatar hechos de la vida del autor bajo el ropaje de la ficción, sino en elaborar una máquina textual que desarticule cualquier pretensión de autenticidad. Blanco entiende la autoficción como una operación de ingeniería: una construcción técnica, calculada, que interviene sobre la materia bruta del yo para producir una escena estética. Esta ingeniería del yo no busca encontrar una verdad interior, sino mostrar que el yo mismo es el efecto de una puesta en escena.

Desde esta perspectiva, la autoficción se sitúa como un dispositivo performativo: no tanto una representación de la vida del autor, sino una puesta en obra del yo como artificio. Blanco (2018) subraya que la autoficción trabaja con materiales de la vida, pero los transforma deliberadamente, evidenciando que la identidad no es un dato biográfico, sino una producción discursiva. El yo autoficcional no es un sujeto transparente, sino una figura textual que se inscribe en una red de signos, imágenes y narraciones. Por eso, más que autobiografía ficcionalizada, la autoficción sería una ficción autobiografiante.

Este procedimiento tiene implicancias profundas en la forma de concebir la escritura del yo. En la autoficción, la escritura no es una vía para recuperar un pasado verídico ni para confesar una experiencia íntima, sino una práctica en la que el sujeto se construye a través del lenguaje. Blanco (2018) sostiene que el yo que se narra en la autoficción no preexiste al texto, sino que emerge en y por la escritura. La autoficción, entonces, no se limita a narrar la vida: la inventa, la organiza, la estetiza, y al hacerlo, produce una subjetividad que solo puede existir en ese entramado literario.

El carácter ficcional de la autoficción no debe entenderse como una traición a la verdad, sino como una afirmación de que toda verdad sobre el yo está ya mediada por formas narrativas. En este punto, Blanco se distancia del paradigma confesional heredado de la autobiografía clásica para proponer un modelo de subjetividad no esencialista, performativa y fragmentaria. El yo autoficcional es, al mismo tiempo, autor y personaje, emisor y objeto de enunciación, sujeto y escena. Esta ambivalencia lo vuelve especialmente fértil para explorar los límites de la identidad en la cultura contemporánea.

Desde una perspectiva teórica, la autoficción pone en crisis la idea de una subjetividad estable y coherente. En lugar de asumir una identidad dada, la autoficción problematiza su construcción, mostrando las fisuras, discontinuidades y desplazamientos que la atraviesan. Esta dimensión ha sido especialmente desarrollada por Blanco (2018), quien insiste en el carácter escénico y fragmentario del yo autoficcional. En sus obras, el autor se presenta a sí mismo en situaciones límite juicios, enfermedades, confesiones, relaciones eróticas que intensifican la pregunta por la identidad y la exponen como una puesta en acto.

Por todo ello, la autoficción se convierte en una herramienta privilegiada para pensar la subjetividad en la era posmoderna. En un contexto en el que las identidades son cada vez más fluidas, múltiples y performativas, la autoficción ofrece un lenguaje literario para representar esas formas de subjetividad no esencialistas. Lejos de buscar la transparencia del yo, la autoficción lo construye como una figura opaca, escindida y cambiante. En este sentido, se articula con otros discursos contemporáneos como la teoría *queer*, el psicoanálisis o la filosofía postestructuralista, que problematizan la noción de sujeto y cuestionan la posibilidad de una identidad plena.

En el marco de las escrituras del yo y la construcción subjetiva del sujeto, resulta central recuperar el concepto de *tecnologías del yo* tal como fue formulado por Michel Foucault en sus cursos del Collège de France durante la década de 1980. Las tecnologías del yo, según el autor, constituyen prácticas mediante las cuales los individuos se constituyen a sí mismos como sujetos, en una relación consigo mismos

que es histórica, discursiva y política. Estas tecnologías se inscriben dentro de un campo más amplio de análisis del poder y del saber, en el cual Foucault desplaza su interés desde las estructuras de dominación externas hacia las formas en que los sujetos se gobiernan a sí mismos.

Como sostiene Foucault (2002), las tecnologías del yo son aquellas que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, ciertas operaciones sobre su cuerpo, sobre su alma, sobre sus pensamientos, su conducta y, de ese modo, transformar su modo de ser con el fin de alcanzar un estado de felicidad, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad. Esta definición implica que el sujeto no es algo dado o fijo, sino un efecto de prácticas, de discursos y de relaciones de poder que lo constituyen. En este sentido, la subjetividad no es una esencia, sino una construcción, una producción cultural e histórica.

En relación con la psicología, puede pensarse que esta disciplina ha operado históricamente como una tecnología de subjetivación en sí misma, en tanto establece criterios normativos sobre lo que significa ser un sujeto sano, autónomo o maduro. Foucault (1975) ya había advertido que los saberes psicológicos no son neutros, sino que funcionan como mecanismos de poder que moldean la conducta y organizan la vida subjetiva. Desde esta perspectiva, la psicología puede entenderse como un dispositivo que produce formas de vigilancia interiorizadas y consentidas por los propios individuos. Al igual que la confesión en el cristianismo, esta disciplina instaaura una economía del discurso de verdad sobre uno mismo, mediante la cual el sujeto se construye como tal a partir de los relatos que produce sobre su interioridad.

En *La hermenéutica del sujeto*, Michel Foucault (2001) analiza cómo, en la tradición grecorromana, el cuidado de sí (*epimeleia heautou*) constituía un principio central de la vida ética, filosófica y espiritual. A diferencia del modelo moderno centrado en la interioridad y la verdad del sujeto como algo que se descubre, en la antigüedad el sujeto se concebía como algo que debía formarse activamente mediante una serie de técnicas de transformación, entre las que se encontraba la escritura. Este cuidado de sí no era una práctica aislada o meramente introspectiva, sino una forma de vida que

implicaba ejercicios cotidianos, como la meditación, la correspondencia, el examen de conciencia y el registro escrito de pensamientos y acciones. Estas prácticas permitían al sujeto vigilarse, observarse y, en ese proceso, modificarse. Foucault señala que una de estas técnicas era la escritura de sí mismo (*hupomnēmata*), cuadernos donde el filósofo registraba máximas, reflexiones y experiencias como parte de su formación ética. Los antiguos no escribían para liberar su alma o para decir su verdad, sino para constituirse como sujeto ético, dueño de sí mismo (Foucault, 2001). Desde esta perspectiva, la escritura no es simplemente un modo de expresión individual, sino una tecnología del yo, una herramienta que permite al sujeto trabajarse a sí mismo y sostener un lazo ético con su propia transformación.

Según Foucault, esta preocupación por uno mismo no se limita al plano discursivo, sino que involucra prácticas materiales, espirituales y éticas que permiten al sujeto transformarse mediante un trabajo consciente sobre su cuerpo, su conducta y su pensamiento. Entre las prácticas que configuran tecnologías del yo, Foucault destaca los ejercicios espirituales de la antigüedad grecorromana, los diarios personales, las confesiones, los exámenes de conciencia y, más adelante, las prácticas modernas de escritura de sí. En este marco, la escritura del yo en diarios, memorias y autobiografías se constituye como una técnica privilegiada de subjetivación. Según Foucault (2002), la escritura puede entenderse como una práctica espiritual a través de la cual el sujeto se modifica a sí mismo; al escribirse, se analiza, se transforma y se constituye en un proceso discursivo reflexivo.

El concepto de tecnologías del yo permite entonces articular, dentro del marco de esta investigación, una lectura crítica de las prácticas de escritura subjetiva, como el diario íntimo o la autoficción, en tanto modos de constitución del sujeto. La escritura no es solo una herramienta expresiva, sino una forma de disciplina, de organización del tiempo, de producción de sí. En este sentido, se transforma en una vía de exploración existencial y política que puede resistir o reproducir los modos de subjetivación dominantes. En este tipo de práctica, escribir no es simplemente narrarse, sino habitar el desvío, la repetición, la deriva; es decir, no representar un yo estable, sino trabajar sobre su inestabilidad constitutiva. El diario aparece entonces como una práctica

filosófica, como las que Foucault rastrea en las tradiciones grecorromanas, donde el sujeto se forma en la repetición, en el ejercicio, en el registro de su devenir: la escritura tiene una función terapéutica: permite que el alma guarde contacto consigo misma (Foucault, 2001).

A modo de cierre, puede afirmarse que el concepto de tecnologías del yo constituye un eje teórico imprescindible para abordar las prácticas de escritura subjetiva en la actualidad. Estas tecnologías, lejos de ser neutras, producen modos específicos de existencia. En este marco, el presente trabajo se propone indagar cómo ciertas formas literarias contemporáneas como la novela autoficcional o el diario íntimo pueden pensarse como tecnologías del yo, y cómo estas prácticas configuran un espacio de problematización del sujeto que escribe, se expone, se transforma y se reinventa en y por el lenguaje.

Dentro del marco del psicoanálisis, la relación entre lenguaje, escritura y subjetividad ha sido trabajada en profundidad por Jacques Lacan. Para el autor, el sujeto está estructurado como un lenguaje, pero a la vez dividido por él: no hay yo pleno, sino una división constitutiva que se expresa en los desajustes entre lo que se dice y lo que se quiere decir. Desde la perspectiva de Lacan, el inconsciente se manifiesta en las formaciones del lenguaje: el chiste, el lapsus, el sueño, el síntoma y, por ello, la escritura puede ser pensada como un terreno privilegiado en el que estas formaciones se despliegan. El estilo, el uso particular del lenguaje, los equívocos, las repeticiones, las omisiones y hasta los errores son síntomas de un saber no sabido que se pone en acto. En este punto, puede pensarse que la escritura del yo no busca transparencia, sino que trabaja con la opacidad del lenguaje, con su capacidad para decir lo que no se sabe que se sabe. En ese sentido, la escritura no es una simple herramienta de comunicación, sino un espacio donde se aloja el síntoma, entendido como una formación que condensa goce y significante, y que representa para un solo significante a un sujeto (Lacan, 1966). Se trata de aquello que no puede decirse del todo, pero insiste en reaparecer bajo diferentes formas.

En su conferencia *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, incluida en los *Écrits*, Lacan (2003) retoma el estatuto del significante para pensar la estructura del inconsciente como un lenguaje, abriendo así un camino fundamental para repensar los procesos de subjetivación y, en particular, la práctica de la escritura entendida como inscripción simbólica. Lejos de concebir el inconsciente como una entidad interior, Lacan propone pensarlo como un efecto de lenguaje, es decir, como un sistema estructurado por la lógica del significante. En este sentido, escribir no equivale a expresar un contenido psíquico preexistente, sino a producir un acto de inscripción en el campo del Otro.

En esta conferencia de 1957, Lacan sostiene que el inconsciente está estructurado como un lenguaje (Lacan, 2003), afirmación que se ha vuelto una de las tesis más célebres y productivas de su enseñanza. La noción de *letra*, sin embargo, no debe confundirse con la letra como mero carácter gráfico, sino que remite a un elemento que se sitúa más allá del sentido, operando como marca, como trazo material que afecta al cuerpo y organiza la repetición. Lacan (2003) define la letra como el soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje y que, al ser inscrita, permite que algo del goce sea fijado en lo simbólico.

Lacan sostiene que el sujeto no dice lo que quiere decir, y no sabe lo que dice cuando habla (Lacan, 1996), lo que implica que en toda escritura hay una división, una falta, una zona opaca. En este sentido, el acto de escribir no solo comunica, sino que organiza el malestar, bordea lo imposible, registra lo que no se puede representar directamente.

Desde esta perspectiva, puede pensarse la escritura del yo como una práctica que no se limita a narrar una identidad estable, sino que participa activamente en la constitución del sujeto, precisamente porque opera a nivel de la letra. Es decir, la escritura es una práctica en la que el sujeto se expone a la alteridad del significante, a aquello que le es ajeno, pero que al mismo tiempo lo constituye. Al escribir, el sujeto no dice simplemente lo que es, sino que se deja afectar por una cadena significativa que lo atraviesa y lo desestabiliza. En este punto, la teoría lacaniana se distancia radicalmente

de los enfoques humanistas que suponen la existencia de un yo auténtico previo a la escritura, que esta vendría a revelar.

Es particularmente relevante, para un trabajo que se propone abordar la escritura como tecnología del yo, la forma en que Lacan inscribe el lenguaje en el cuerpo del sujeto. Lejos de considerar al lenguaje como un medio de representación o comunicación, lo sitúa como una red de significantes que se impone al sujeto desde el otro. Así, la letra es una huella que deja el significante en lo real, un trazo que no se borra con el sentido. En este sentido, la escritura no puede entenderse sin considerar su dimensión pulsional: la letra inscrita en el cuerpo organiza la repetición y delimita zonas de goce. La escritura del yo, por tanto, es también una práctica del cuerpo, una forma de lidiar con el goce y de bordear lo real.

La operación de la letra en el inconsciente pone en cuestión la idea de un sujeto soberano que domina su discurso. Para Lacan, el sujeto es efecto del significante, es decir, surge allí donde el significante lo representa para otro significante. En ese punto de intervalo, en ese hiato que abre la cadena significativa, aparece el sujeto como falta en ser, como aquello que no se puede decir del todo. La escritura, entonces, no es el vehículo de una interioridad plena, sino el modo en que el sujeto se confronta con esa falta estructural que lo constituye. En esta línea, escribir el yo no es tanto revelar una identidad como sostener una relación con lo imposible de decir.

En relación con esto, Lacan subraya que el inconsciente no es aquello que simplemente está reprimido, sino que está estructurado como una red de significantes. En palabras del autor: la verdad tiene estructura de ficción (Lacan, 2003), una afirmación que desarma la oposición clásica entre verdad y mentira. En la escritura, el sujeto no puede más que ficcionalizar su verdad, porque esta solo puede aparecer de forma desplazada, metaforizada, en el espacio de lo simbólico. Es en este sentido que la escritura, lejos de ser una vía de acceso directo a la autenticidad, es una forma de invención subjetiva, una manera de bordear lo real mediante el lenguaje.

Este enfoque se articula también con los desarrollos de Michel Foucault sobre las tecnologías del yo. En ambos casos, se destaca el carácter no espontáneo ni natural del sujeto, sino su producción mediante dispositivos discursivos y prácticas específicas. En Lacan, el sujeto es efecto del significante; en Foucault, es efecto de relaciones de saber-poder. Sin embargo, ambos coinciden en subrayar que no hay un sujeto previo a estas operaciones. Así, la escritura aparece como una de las formas por excelencia en que el sujeto se produce a sí mismo, no en el sentido de una creación voluntaria, sino como resultado de una articulación con el lenguaje y con los discursos que lo atraviesan.

Pasando al plano de la teoría literaria, tomaremos los desarrollos de la narratología. La narratología, entendida como la teoría de los textos narrativos, se propone como una herramienta sistemática para analizar los elementos que componen el relato y las relaciones que estos entablan entre sí (Bal, 1990). Esta disciplina busca no solo clasificar y describir los mecanismos internos de los textos, sino también ofrecer un marco conceptual para comprender cómo se construyen y se comunican las historias. Según Bal, una de las claves de este enfoque consiste en distinguir entre los distintos niveles que componen toda narrativa: el nivel de la acción (la fábula o trama), el nivel de la focalización (la perspectiva desde la que se perciben los acontecimientos) y el nivel de la narración (la instancia de enunciación del relato).

En lo que respecta al nivel de la acción, Bal (1990) remarca la importancia de reconocer la organización lógica de los acontecimientos narrativos. La fábula está compuesta por una serie de eventos conectados causal y temporalmente, donde los personajes llevan a cabo acciones que impulsan el desarrollo de la historia. Sin embargo, esta dimensión no puede ser comprendida de forma aislada, puesto que todo relato implica una perspectiva desde la cual esos acontecimientos son seleccionados, percibidos y narrados. Esto conduce a la necesidad de atender a los otros dos niveles: el de la focalización y el de la narración.

La focalización refiere a la relación entre lo que se percibe en el relato y el punto de vista desde el cual se percibe. La autora define esta operación como el vínculo entre

el contenido del relato (lo que se presenta) y la visión desde la que ese contenido se estructura (Bal, 1990). De este modo, la focalización permite distinguir entre los elementos percibidos y el agente que los percibe, estableciendo una diferencia crucial entre el narrador y el focalizador. En palabras de Bal, la focalización puede entenderse como la interacción entre la visión y lo visto, es decir, entre el sujeto que percibe y aquello que se le presenta como perceptible.

En función de esta relación, la focalización puede clasificarse en dos grandes tipos: la focalización externa y la focalización del personaje. La primera corresponde a aquellos casos en los que el narrador adopta una perspectiva situada fuera del personaje, sin acceder a sus pensamientos o emociones, mientras que la segunda ocurre cuando el relato se construye desde la percepción de uno o varios personajes, incorporando sus vivencias internas. Esta distinción resulta clave para el análisis literario, ya que permite observar cómo se construye la subjetividad dentro del relato y cómo el lector es guiado por diferentes puntos de vista a lo largo del texto.

Por otra parte, el nivel de la narración concierne al modo en que el relato se enuncia, es decir, a la figura del narrador y su relación con la historia contada. Bal introduce aquí una tipología que distingue los distintos tipos de narradores en función de su grado de participación en los acontecimientos narrados y la manera en que se posicionan en el relato. En primer lugar, se diferencian los narradores homodiegéticos, que participan de la historia (ya sea como protagonistas o testigos), de los narradores heterodiegéticos, que se encuentran fuera del mundo narrado y relatan la historia sin involucrarse directamente en ella.

A esta clasificación se superpone la distinción entre narradores omniscientes —que acceden a la totalidad de la información sobre los hechos y los personajes— y narradores con un acceso más limitado al conocimiento de los eventos narrados. Dentro de este último grupo se pueden ubicar los narradores-testigos o los personajes-narradores, cuya mirada está restringida por su rol en la trama. Además, Bal también subraya la importancia de la enunciación como acto de producción del

discurso narrativo, en el cual el narrador organiza la información en función de determinadas estrategias retóricas y estructurales.

La autora ofrece ejemplos precisos de estos matices. Por ejemplo, cuando un narrador no se menciona a sí mismo en el texto, se lo considera un narrador externo (NE), que se encuentra completamente separado del mundo ficcional que relata. Por el contrario, cuando el narrador se presenta como personaje dentro de la historia, se trata de un narrador personaje (NP), vinculado explícitamente a los acontecimientos que narra (Bal, 1990).

La narratología, además, permite abordar el análisis del tiempo narrativo, especialmente en su manifestación en las escrituras del yo. Bal (1990) introduce las categorías de orden, duración y frecuencia como formas de representar el tiempo en el discurso. Estas herramientas permiten observar cómo, en textos como los diarios personales o la autoficción, el tiempo se vuelve discontinuo, las secuencias causales se fragmentan y la linealidad temporal se reemplaza por una lógica asociativa o introspectiva. En estos casos, el relato no responde necesariamente a una cronología externa, sino a una experiencia subjetiva del tiempo, que se manifiesta a través de saltos, repeticiones o pausas.

Esta perspectiva resulta especialmente fecunda para analizar las escrituras del yo, en las que la voz narrativa no solo relata hechos, sino que construye una identidad en movimiento. En este tipo de relatos, el narrador suele presentarse en primera persona, como un narrador autodiegético, es decir, un sujeto que no solo participa en los acontecimientos sino que los protagoniza. Este modelo de narrador, tal como señala Bal (1990), es dominante en textos autobiográficos o autoficcionales, aunque no garantiza una identidad estable ni coherente.

En efecto, el yo que narra y el yo que vive pueden distanciarse, lo que da lugar a una desestabilización de la identidad narrativa. La escritura funciona como una escena de tensión entre experiencia vivida y reelaboración textual. La voz narrativa se vuelve entonces un espacio de búsqueda y de construcción de sentido. La relación entre

narrador autodiegético y homodiegético permite pensar cómo el sujeto se convierte en personaje de sí mismo dentro del relato. En consecuencia, el lector accede a los hechos no como observador externo, sino a través de la subjetividad del narrador, quien selecciona, interpreta y organiza la información desde su propia perspectiva.

Mieke Bal, en esta línea, concibe la escritura no como una mera reproducción de la realidad, sino como un acto estructurante, en el que el lenguaje organiza el mundo mediante formas narrativas. Desde esta mirada, analizar la configuración del narrador, la focalización y la temporalidad permite comprender cómo se articulan no solo los relatos ficcionales, sino también aquellos que buscan explorar la intimidad, la memoria o la identidad desde una perspectiva personal.

2. Mario Levrero

Jorge Mario Varlotta Levrero, mejor conocido como Mario Levrero, fue un escritor uruguayo, humorista gráfico, editor de revistas, autor de crucigramas, fotógrafo y cinéfilo, realizador de cortometrajes caseros. Nació en Montevideo el 23 de enero de 1940 y falleció en la misma ciudad el 30 de agosto de 2004. En su vida como autor utilizó varios seudónimos para publicar su obra, como Alvar Tot, Lavalleya Bartleby, Tía Encarnación y hasta su propio nombre Jorge Varlotta, pero popularmente se lo conoce más por Mario Levrero, con el empleo de su segundo nombre y su apellido materno.

Su obra puede leerse en dos grandes etapas: una primera etapa vinculada a la literatura fantástica y a la ciencia ficción, entre otros subgéneros, la cual estuvo fuertemente influida por autores como Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), Franz Kafka, autor de *La Metamorfosis* (1915) y Felisberto Hernandez, autor de *Libro sin tapas* (1928) y *La Casa Inundada* (1960); y una segunda etapa más introspectiva, centrada en la exploración del yo y de la escritura como problema central. Son varios los críticos que separan la obra de Levrero en estas etapas, además del propio autor, pero me basaré en la que hacen Helena Corbellini y Jorge Ernesto Olivera.

La práctica del diario señala el ingreso de Levrero al género autobiográfico. A su vez, por habérsele reconocido desde sus inicios como autor de relatos fantásticos —*Gelatina*, 1968; *La ciudad*, 1970—, la distancia viscosa que media entre la obra literaria que Levrero llevaba escrita hasta el momento en que se publica «*Diario de un canalla*» configura lo que Philippe Lejeune denomina el espacio autobiográfico (Corbellini, 2018, p. 70).

La crítica ha asociado su primera etapa al *grupo de los raros*, categoría propuesta por Ángel Rama en los años sesenta, construida en el mito que se había forjado hasta ese momento en torno a Levrero como un escritor raro e inclasificable. En esta línea se destacan obras como *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1984), que conforman la llamada trilogía involuntaria, concepto trabajado por Helena Corbellini (2018) «La idea que he postulado de que se trata de una trilogía luminosa —continuando en la línea de la trilogía involuntaria— parte de la voluntad del propio autor, quien hubiese deseado reunir las tres obras en un solo libro» (p.12).

Levero no estaba plenamente de acuerdo con que se lo encasillara dentro de la literatura fantástica y prefería términos como «realismo introspectivo» (Olazábal & Levrero, 2008, p. 56), clasificación sugerida por el autor Pablo Rocca, uno de sus críticos y amigos.

La segunda etapa, más personal y ensayística, en la que nos vamos a centrar en este ensayo, está marcada por textos y libros como *Diario de un canalla* (1992), *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005). Estos tres textos fueron denominados por Helena Corbellini (2018) como la trilogía luminosa. El propio Levrero consideró en algún momento la posibilidad de reunir estas obras en una sola unidad narrativa.

2.1 Relación de Mario Levrero con la escritura

En este capítulo se agrupan tres dimensiones que, desde la lectura de *El diario de la beca*, aparecen como claves para comprender la relación de Mario Levrero con la escritura: el tiempo de ocio, la angustia difusa y las interrupciones. Elegí estos tres elementos no solo porque atraviesan todo *El diario de la beca*, sino que configuran un

espacio problemático en el que se inscribe el acto de escribir, caracterizado por una tensión constante entre el deseo de producir y la dificultad para sostener ese impulso. El ocio como estado subjetivo preparatorio, la angustia difusa como atmósfera psíquica que precede a la escritura, y las interrupciones como modos en que lo cotidiano irrumpe y desestabiliza ese proceso.

2.2 El ocio como condición subjetiva

El tiempo de ocio configura en Levrero un espacio necesario y previo a la escritura: una zona de espera, de disponibilidad, donde se ensayan las condiciones mínimas para que, eventualmente, pueda surgir el acto de escribir. El ocio, en este sentido, puede pensarse en continuidad con la tradición aristotélica, para la cual constituye una condición necesaria del ejercicio intelectual y de la vida dedicada a la contemplación. En la *Política* (384-322 a.C.) Aristóteles entiende el ocio (*scholé*) no como pasividad o simple descanso, sino como el tiempo que posibilita la actividad más propiamente humana: el cultivo de la mente y la reflexión filosófica. Desde esta perspectiva, el ocio en Levrero se aproxima a esa disposición interior que antecede a la creación, una condición previa que habilita el despliegue de la escritura como experiencia vital y de autoconocimiento. Levrero define a este ocio en su diario como «una disposición del alma, algo que acompaña cualquier tipo de actividad; no es la contemplación del vacío, y no es aún el vacío mismo; es, cómo decirlo, una manera de estar» (Levrero, 2017, p. 107). Este ocio, sin embargo, no está exento de frustración, pues tales condiciones resultan difíciles de alcanzar en medio de talleres, compromisos y ansiedades, y tienden a desvanecerse con facilidad. Así, el diario no responde a una lógica profesional ni literaria en el sentido clásico, sino que se convierte en una experiencia vital, sostenida más por una necesidad pulsional que por una vocación. Como lo sintetiza Adriana Astutti, en Levrero encontramos «una escritura que ya no es profesión ni actividad ni vocación sino soporte, búsqueda, manía, paréntesis, digresión» (Astutti, 2013, p. 207).

Para analizar esto de forma metafórica me centraré en el mito de Sísifo, mito que también utiliza Levrero para ejemplificar su tarea como escritor. Así como Sísifo ve

caer su piedra justo cuando parece haber llegado a la cima, Levrero ve alejarse, una y otra vez, esa escritura luminosa que persigue. *El diario de la beca* pone en escena una tensión fundamental para Levrero: la necesidad de generar un tiempo propicio para la escritura. Desde una perspectiva narratológica, la voz que articula el diario en *La novela luminosa* puede caracterizarse como la de un narrador autodiegético, es decir, aquel que narra su propia historia y se constituye simultáneamente como personaje central (Bal, 1990). La focalización es interna y constante, ya que el relato se organiza en torno a las percepciones, pensamientos y fluctuaciones emocionales del propio Levrero. Este encuadre narrativo intensifica la experiencia subjetiva del ocio, pues el lector accede únicamente al mundo filtrado por la conciencia del autor-narrador, sin mediaciones externas. Pero este tiempo no se define como una mera ausencia de obligaciones, sino como un estado interior que él denomina ocio. A diferencia del sentido común, Levrero aclara que «El ocio sí que lleva tiempo. No se puede obtener así como así, de un momento a otro, por simple ausencia de quehacer» (Levrero, 2017, p. 21). Este ocio, que actúa como condición de posibilidad para escribir, está precedido por un estado de inquietud que Levrero llama angustia difusa. Como señala Reinaldo Laddaga (2013)

A partir de *El discurso vacío*, Levrero comienza a concebir sus textos como momentos de un proceso de “autoterapia”. En *La novela luminosa*, esta autoterapia consiste en construir un “nicho” donde llevar a cabo ejercicios mentales, orientados a la búsqueda de un “ocio full time”, accesible solo mediante el atravesamiento de esa angustia que es, en palabras del autor, “la atmósfera normal de su vida” (p. 232).

2.3 La angustia difusa

La angustia difusa es una forma de malestar impreciso, una incomodidad psíquica que, lejos de bloquear la escritura, parece ser su motor. Desde ese lugar incómodo puede surgir la inspiración o, al menos, el impulso inicial para escribir. Como ejemplifica Levrero, «sigo huyendo de la angustia difusa que precede a la posibilidad del ocio» (Levrero, 2017, p. 40).

Levrero no solo reconoce esta experiencia como parte de su propio proceso

creativo, sino que la convierte en un dispositivo central de sus talleres de escritura. Uno de sus alumnos lo describe así:

Para inspirarse debían adoptar una posición cómoda, cerrar los ojos y hacer silencio hasta que se presentara lo que él llamaba la 'angustia difusa', un estado en el que los pensamientos se alborotaban y se confundían, similar al de antes de caer dormido. Tenían que ser capaces de soportar ese estado de angustia hasta que un pensamiento o una imagen surgiera con claridad por sobre todo el pandemónium; recién ahí podían largarse a escribir (Mella, D. 2020, p. 116)

Esta angustia previa al ocio puede leerse como un momento de suspensión, donde el sujeto no controla ni domina del todo sus pensamientos. Es una forma de atravesar el vacío, de habitar la incertidumbre, en busca de una imagen o una palabra que actúe como disparador. Esta experiencia de espera y suspensión guarda relación con la noción lacaniana de la letra como instancia material en el inconsciente (Lacan, 1957/2003). Tal como el significante se desliza sin llegar a fijar un sentido estable, la angustia difusa opera como un umbral en el que la escritura aún no se cristaliza, pero ya está en movimiento. No se trata de un momento vacío, sino de un espacio cargado de sentidos en potencia, donde la letra, aún en su forma mínima y desordenada, se hace presente como promesa de significación. A medida que avanza el diario, Levrero registra cómo esta angustia difusa comienza a transformarse en angustias específicas, vinculadas directamente con el bloqueo ante el proyecto de *La novela luminosa* y las exigencias de la beca:

Al parecer ya he entrado en las zonas de angustias específicas. Éste es un caso de una angustia específica, y por eso debo hacer el esfuerzo de meterme en el tema. Objetivo: abrirme camino hacia el ocio y hacia la novela que quiero escribir, la que en este momento me parece tan remota (Levrero, 2017, p. 79)

En este pasaje se vuelve evidente la estructura paradójica que sostiene la escritura en Levrero: para llegar a escribir, necesita entrar en un estado de ocio; pero para llegar a ese ocio, debe atravesar la angustia difusa. Este ciclo se convierte en parte del drama interior del escritor, que no solo escribe para avanzar en su obra, sino

también para lograr las condiciones subjetivas que le permitan escribir. A modo de ejemplo, escribe Levrero en su diario «vale la pena llegar al aburrimiento, tocar fondo en el aburrimiento, porque de ahí nacen los impulsos correctos» (Levrero, 2017, p. 205).

Parafraseando a Olivera (2009), Levrero trabaja sobre el concepto de angustia difusa como un estado anímico que no remite a un objeto definido, sino que se caracteriza por su intensidad y vaguedad, y que opera como un umbral creativo. Entre las motivaciones que aparecen de forma recurrente en esta obra, así como en el conjunto de su narrativa, la angustia y la ansiedad actúan como un mecanismo que desencadena nuevas acciones.

Esta manera de escribir guarda relación con una concepción del acto de creación concebido por Levrero como un proceso vivo, orgánico, en el que el texto adquiere una autonomía inquietante: «Cuando estás escribiendo literatura, auténticamente, estás creando algo que termina siendo un ser vivo, capaz de generar emociones, de transmitir angustia, y que tiene su vida propia, que uno no la domina» (Olivera, 2005, p. 138).

En definitiva, la angustia difusa no es lo que obstaculiza la escritura, sino lo que la precede y, en parte, la posibilita. En *El diario de la beca*, Levrero no intenta eliminarla ni superarla, sino habitarla. Se sumerge en ella, toma nota de su forma cambiante, y escribe con ella a cuestas.

En el caso de Levrero, la escritura funciona como una forma de entrar en contacto con ese estado incierto, donde lo vivido y lo narrado se entrelazan sin fronteras rígidas. Escribir se convierte en una práctica de observación de sí mismo y del mundo, una operación que recuerda el principio foucaultiano del *cuidado de sí*, en tanto ejercicio cotidiano orientado a la transformación subjetiva. Desde esta perspectiva, la consigna antigua de «ocúpate de ti mismo» no implica un repliegue intimista, sino una técnica de constitución ética: en Levrero, la escritura no solo registra experiencias, sino que también las modela, constituyéndose en una forma

contemporánea de *hupomnémata*, donde el sujeto se da forma a sí mismo en el acto de narrarse.

La escritura de un diario, con sus reiteraciones y descripciones minuciosas, se transforma en una modalidad para observarse y observar la realidad, constituyendo de esta forma el tópico del relato. Desde esta perspectiva, la escritura para Levrero se constituye en un proceso de identificación con la realidad y consigo mismo. Asimila y cierra la grieta presente en los discursos ficcionales de su primera época entre escritura y realidad y comienza un proceso de construcción espiritual a través del acto de escribir (Olivera, 2010, p. 10).

El yo angustiado no escribe sobre sí mismo para explicarse, sino para intentar sostener la tensión entre realidad y lenguaje. La escritura del diario, con sus repeticiones, sus interrupciones y su aparente dispersión, no intenta representar una identidad fija, sino acompañar un movimiento interno. Es una forma de existencia. Una manera de estar con uno mismo y con el mundo mientras algo, quizás la novela luminosa, tal vez no llegue nunca.

2.4 Las interrupciones

A lo largo del diario, uno de los obstáculos más persistentes que enfrenta Levrero es el temor a ser interrumpido. Lejos de tratarse de una simple incomodidad, la interrupción irrumpe como una amenaza estructural: desarticula el estado mental necesario para escribir y rompe la continuidad interna que permite que algo comience a tomar forma. Para que la escritura surja, Levrero necesita condiciones muy particulares: silencio, una cierta soledad doméstica y un tiempo lo suficientemente laxo como para permitir la emergencia del ocio, sin urgencias ni demandas externas. El más leve ruido o irrupción puede quebrar ese delicado equilibrio. Este conflicto ya había sido tematizado en *El discurso vacío*, donde la escritura se ve constantemente sabotada por las dinámicas del hogar: la pareja, el hijo de su pareja, los ruidos, la mascota de la casa, etc. Esta tensión se ve atravesada por una experiencia constante de distracción que impide el avance de la escritura. Como resume Ezequiel de Rosso, «La novela luminosa puede

ser descripta como el minucioso relato de cómo la distracción impide la escritura» (de Rosso, 2013, p. 147).

Lejos de ser un simple obstáculo exterior, la distracción aparece como un fenómeno estructural en la subjetividad del escritor, una fuerza que fragmenta, aplaza o incluso boicotea el acto mismo de narrar. Todo aquello que constituye lo cotidiano aparece allí como enemigo del espacio creativo. La vida misma se vuelve interrupción. En *El diario de la beca*, sin embargo, Levrero empieza a registrar un cambio sutil en su vínculo con la escritura y con las interrupciones. En un pasaje significativo, reflexiona:

El otro día comprobé que podía escribir, si quería, aunque me fueran a interrumpir; puedo escribir, al menos, este diario, que no exige mayor concentración porque apenas si uso la imaginación y escribo al vaivén más o menos errático de mi pensamiento; es posible que si intentara escribir un relato o una novela, ahí sí, el temor a ser interrumpido me inhibiera por completo. Pero de todos modos lo que quería decir es que la exploración de la angustia difusa no admite amenazas de interrupción, y menos que menos la certeza de una interrupción segura, y una interrupción larga, ya que tengo dos talleres y eso me lleva todo el día. Esta es la parte del proceso Sísifo en que fatalmente la piedra se me va rodando cuesta abajo (Levrero, 2017, p. 64).

La metáfora del mito de Sísifo una vez más funciona aquí como una condensación perfecta del drama escritural: cada vez que parece estar por alcanzar un estado propicio para escribir, una nueva interrupción lo obliga a comenzar de nuevo. La escritura aparece como un esfuerzo sostenido que nunca se consuma del todo y que, no obstante, insiste. No se trata solo de escribir, sino de sostener el deseo de hacerlo pese a las condiciones adversas. En este punto se vuelve evidente una paradoja profunda que atraviesa todo el diario: el tiempo libre no garantiza el ocio. La disponibilidad exterior, incluso la beca misma, no basta si el tiempo no se convierte en una experiencia subjetiva habitable. Tener tiempo no implica poder escribir. De hecho, el tiempo libre mal administrado o saturado de ruido puede volverse vacío, estéril, o incluso angustiante. Así, la escritura de *El diario de la beca* se convierte en una forma de resistencia ante esa imposibilidad: un modo de anotar la derrota sin dejar de

intentar. Un gesto que reconoce el fracaso como parte del proceso y que, sin embargo, no cede. Como en el castigo de Sísifo, la piedra vuelve a caer, pero el movimiento de empujarla se convierte, también, en la forma de sostener el deseo, incluso cuando parece haberse apagado.

En conclusión de estos tres ejes: la escritura no aparece como una herramienta para narrar lo ya vivido, sino como un modo de organizar aquello que aún no encuentra forma. Lejos de ser un registro de hechos o una cronología personal, el diario se convierte en un espacio donde lo vivido comienza a ser pensado, elaborado, transformado. La escritura, en ese sentido, no representa la experiencia: la construye. La escritura, en ese sentido, no representa la experiencia: la construye. Esta construcción se aproxima a lo que Doubrovsky (1977) y Lejeune (1994) problematizaron en torno al pacto autobiográfico y a la autoficción: el texto no es un espejo fiel de lo vivido, sino un dispositivo narrativo que configura la experiencia en el acto mismo de escribirla. Incluso en un diario, donde se esperaría una linealidad y una correspondencia con el tiempo real, la narración se ve interrumpida y reconfigurada por la contingencia, generando una experiencia textual fragmentaria que no busca cerrar, sino abrir el sentido.

Estos tres ejes no surgen de una lectura temática externa, sino que responden a una dinámica interna del texto: son las formas bajo las cuales el sujeto que escribe intenta, fracasa y vuelve a intentar establecer un régimen de producción que no sea meramente funcional o profesional, sino profundamente ligado a su experiencia psíquica. Es en esta tensión entre deseo de escribir y condiciones de posibilidad donde se configura el diario como un espacio terapéutico.

3. El lector como figura del otro

Levrero escribe en formato de diario, lo cual implica una escritura dirigida hacia sí mismo. Sin embargo, la presencia de un otro está siempre latente, incluso si ese otro no tiene rostro ni responde.

Aunque *El diario de la beca* adopte la forma de un diario íntimo, su escritura no puede entenderse como un ejercicio puramente privado o sin destinatario. Incluso en los pasajes más introspectivos, aparece la figura de un tercero que opera como horizonte de lectura, un interlocutor implícito que organiza y regula el texto. Las aclaraciones, justificaciones o disculpas que Levrero introduce responden a esa interlocución proyectada, que funciona como un punto de fuga y confiere sentido al acto de narrarse. En este sentido, la figura del lector puede leerse como una forma de alteridad constitutiva, cercana, aunque no reducible al concepto de Otro en Lacan (1966/2005), entendido como instancia estructurante de la enunciación. El diario, entonces, no es solo un espacio de repliegue subjetivo, sino un dispositivo de producción de sí en diálogo con esa alteridad que, como señala Foucault (2001), constituye al sujeto en su propio ejercicio de escritura.

La figura del lector como otro puede ser pensada a partir del concepto de *pacto de lectura*, tal como lo propone Philippe Lejeune (1994). Incluso cuando aparenta ir dirigido solo al yo que escribe, Lejeune advierte que ese yo no se constituye en el vacío, sino que se enuncia desde una instancia en la que la presencia del lector es estructural, aunque no sea nombrada. Es decir, el diario se escribe «para uno mismo», pero bajo la forma de una escucha diferida, de un tercero que, quizás, alguna vez lo lea. Esta figura funciona como disparador de una escena de escritura, que en lugar de formalizar un relato autobiográfico cerrado, mantiene la tensión con un otro. A medida que el diario avanza, ese lector hipotético se disuelve, pero su efecto persiste: es el otro necesario para que el yo pueda narrarse. Lejeune sostiene que la escritura del yo siempre implica una forma de alteridad: es imposible narrarse sin colocarse ante una mirada, incluso imaginaria. Esa mirada puede no responder, puede incluso no existir, pero organiza el relato, lo hace posible. En Levrero, esa figura del otro lector oscila entre el destinatario institucional, el lector ideal y el interlocutor inexistente, pero su función es la misma: permitir que el texto se diga, incluso cuando nadie escuche.

Si con Lejeune la figura del lector se manifiesta como un otro implícito que permite la existencia misma del texto íntimo, con Lacan esta alteridad se radicaliza: ya no se trata solo de un tercero imaginado, sino del Otro con mayúscula, la instancia

simbólica desde donde el sujeto habla y desea. En este marco, el lector no es solo un destinatario posible, sino una figura estructural que permite que el sujeto se constituya como tal en la escritura.

En este sentido, puede pensarse la figura del lector proyectado en *El diario de la beca* a partir de lo que Mieke Bal (1997) entiende como el carácter relacional de la narración: todo relato implica una posición enunciativa que organiza tanto la voz como la mirada. Desde esta perspectiva, la escritura de Levrero no se agota en un gesto introspectivo, sino que articula un espacio donde el yo que narra se constituye en relación con un otro, real o imaginado, que lo interpela. Así, la construcción del diario se vuelve un dispositivo de subjetivación en el que el texto no solo produce sentido hacia adentro, sino que se orienta hacia afuera, en dirección a una alteridad que, como señala Lacan, estructura al sujeto desde la falta y que, como subraya Foucault (2001), se articula con el cuidado de sí en tanto práctica de transformación.

Para Lacan, el sujeto se produce en y por el lenguaje, pero ese lenguaje nunca le pertenece del todo. El yo que escribe no es dueño de lo que dice: habla desde un lugar que lo excede, un lugar ocupado por el Otro simbólico. En *El diario de la beca*, Levrero no escribe desde una identidad ya constituida, sino desde la fractura. La escritura aparece entonces como una tentativa de responder a una interpelación muda, a una falta de sentido que empuja a decir. Y ese empuje, en clave lacaniana, es el deseo del Otro.

A lo largo de *El diario de la beca*, esa figura del lector se transforma, se desdibuja y reaparece, como una sombra que acompaña al yo que escribe. Y es en ese vaivén entre el yo y el otro, entre el que escribe y el que podría leer donde Levrero construye su diario: como campo de tensiones, espacio de deseo, forma de sostenerse en lo que nunca termina de decirse del todo.

Ahora bien, ese campo de tensiones también implica un riesgo: la posibilidad de que todo quede en el silencio. Levrero es consciente de que lo que escribe podría no ser leído nunca, o incluso podría ser eliminado. Y, sin embargo, escribe. Escribe por

una necesidad que no termina de explicarse del todo: «Puedo escribir, por ejemplo, y guardar, sin publicar. Llegado el caso, podría borrar los archivos. Pero no voy a dejar de escribir hasta tener más claro si hay algún ser invisible a mis ojos que prefiere que no escriba...» (Levrero, 2017, p. 254). Aquí se manifiesta una escena ambigua, casi mística. Un *otro* que podría estar observando, un obstáculo invisible que amenaza con silenciar la escritura. Ese otro puede ser el superyó, el miedo, la censura interna, el juicio del lector hipotético. Sea lo que sea, la escritura se sostiene como resistencia frente a esa amenaza, como una batalla entre el deseo de decir y las fuerzas que lo inhiben.

4. Escribir como identidad

Este capítulo se propone indagar cómo, en la obra de Levrero, la escritura funciona como una práctica que no solo produce textos, sino que también produce sujeto. En *Diario de la beca*, Levrero se expone como alguien atravesado por la falta, por la imposibilidad de alcanzar aquello que se propone y, sin embargo, insiste en el acto de escribir, aun cuando este parece vaciado de sentido. Escribir es, entonces, una forma de existir como escritor.

Levrero se presenta como alguien que oscila entre el rechazo a la escritura y la necesidad de sostenerla, mostrando que el *ser escritor* no es una esencia estable, sino un proceso dinámico, vulnerable y conflictivo. Desde el psicoanálisis, Lacan (2003) señala que el sujeto se constituye en y por el lenguaje, y que su identidad está siempre en relación con un Otro que lo precede y lo estructura. Allí, el *yo escritor* se fragmenta, se rehace y se redefine constantemente.

A su vez, la narratología de Mieke Bal (1990) ofrece herramientas para comprender cómo Levrero, al narrarse desde una perspectiva autodiegética y con focalización interna, convierte la escritura en un dispositivo de exploración de sí mismo. Así, la escritura se transforma en un laboratorio de identidad, en un lugar donde el sujeto se prueba, se pierde y se reinventa a cada página. Levrero, en este sentido,

encarna la figura del escritor como alguien que se constituye en la tensión entre el fracaso y la insistencia, entre la falta y el deseo, entre el silencio y la palabra.

A lo largo del diario, el proyecto de la novela luminosa se transforma. Aquello que en un comienzo parecía un objetivo claro como el de recuperar ciertas experiencias del pasado, volver al hábito de escribir, producir una obra literaria significativa, se va desplazando, se diluye, se vuelve inalcanzable. El resultado no es la novela, sino el diario mismo y, con él, la transformación de quien escribe. Como él mismo reconoce en las páginas finales: «No he logrado cumplir con el proyecto de la beca; estuvo mal pensado, es inviable, no me di cuenta de que el tiempo no vuelve atrás, no de que yo soy otro» (Levrero, 2017, p. 432).

Levrero ya no es el que comenzó ese diario. El escritor que se propuso escribir «la gran novela» es otro. A medida que avanza el *Diario de la beca*, la escritura parece ir perdiendo parte de su vitalidad inicial. Lo que en los primeros tramos del diario podía asumirse como una práctica lúdica, terapéutica o incluso como vía de exploración subjetiva, comienza a volverse repetitivo, forzado, carente de sentido. Levrero mismo lo explicita en varios momentos, donde admite no tener ganas de escribir, donde reconoce que escribe por obligación o inercia, sostenido más por el compromiso de la beca que por un deseo genuino. En este marco, la escritura ya no aparece como herramienta de transformación ni como refugio, sino como un gesto vacío que se mantiene aun cuando su función se ha agotado. No es que el sujeto ya no escriba, sino que ya no se reconoce en eso que escribe.

Esta disociación instala preguntas inquietantes: ¿qué ocurre cuando la práctica que alguna vez dio sentido a la experiencia en este caso, la escritura se convierte en una carga?, ¿cómo sigue escribiéndose un yo cuando el deseo de hacerlo parece haberse extinguido? «Apenas cierre estas comillas, pues, me volaré la cabeza de un tiro» (Levrero, 2017, p. 432). No se trata de una amenaza literal. Es una provocación, pero también una escena límite. El final del diario no suena a conclusión, sino a rendición. Y en esa frase o reflexión aparece algo más: el humor. Porque si algo atraviesa la escritura de Levrero, incluso en los momentos más neuróticos, es una

forma de humor ácido, sarcástico, a veces abiertamente ridículo, que desactiva el dramatismo con una carcajada. Esa persistencia de una escritura que avanza incluso sin entusiasmo o placer, plantea una tensión central: ¿qué lugar ocupa la escritura cuando ya no se sostiene en el deseo? Si escribir ya no ordena, no transforma ni salva, ¿qué función cumple? Estas preguntas no solo interpelan al autor, sino también a la noción misma de subjetividad articulada en la práctica de la escritura. ¿Es posible mantener una identidad coherente cuando lo que antes estructuraba esa identidad, la escritura, el deseo de narrar, se ha vaciado de sentido?, ¿puede la escritura volverse un espacio de muerte, y no solo de transformación?

A lo largo del Diario de la beca, Levrero oscila entre la justificación, la queja y el esfuerzo por sostener la escritura incluso en ausencia de deseo. No hay en su texto una resolución clara ni una clausura simbólica: más bien, lo que se impone es una escena abierta, ambigua, que evidencia el desgaste del gesto de escribir. Pero es precisamente en ese límite cuando la escritura ya no se sostiene en el placer ni en el mandato donde aparece una posibilidad distinta: escribir más allá de la función terapéutica, más allá del sentido o la promesa de redención. Una escritura que insiste incluso cuando el sujeto ya no se reconoce en ella, y que, por eso mismo, interpela desde otro lugar. Quizás por eso esta tesis no concluye, sino que se interrumpe. Porque lo que abrió en mí el encuentro con Levrero no termina con la entrega de este trabajo: continúa en las lecturas futuras, en los textos que aún no he escrito, en la insistencia de esa pregunta por el deseo y la escritura que no cesa.

Desde la psicología, este estudio invita a reflexionar sobre la escritura como un dispositivo singular en la construcción y transformación del sujeto. La escritura, tal como se observa en Levrero, funciona como una *tecnología del yo* (Foucault, 1988), un espacio donde el sujeto no solo narra su vida, sino que también se constituye a sí mismo a través del lenguaje. La tensión entre el deseo, la angustia difusa y la interrupción que atraviesan la experiencia escritural reflejan procesos psíquicos propios de la ansiedad, la regulación emocional y la identidad en construcción.

Este análisis sugiere que la práctica escritural puede constituirse en una forma

de autoterapia, un espacio de observación y trabajo subjetivo que permite atravesar estados incómodos sin buscar suprimirlos, sino más bien habitarlos y darles forma simbólica. La escritura, entonces, no solo es un acto creativo o literario, sino una modalidad de cuidado y constitución del sí mismo, que puede ofrecer un complemento valioso para intervenciones psicológicas basadas en la expresión y elaboración subjetiva.

Por otro lado, la escritura como modalidad de autoconocimiento y autoconstrucción dialoga con las ideas lacanianas sobre el lenguaje y el inconsciente, donde el sujeto se constituye en la medida en que es atravesado por el lenguaje, y la escritura es un lugar privilegiado para poner en juego ese proceso. Así, la tensión entre lo narrado y lo no dicho, entre el deseo de expresar y las interrupciones o bloqueos, puede entenderse como la manifestación de conflictos inconscientes que se despliegan en la superficie textual (Lacan, 2003).

5. Psicología de la escritura

En la obra de Mario Levrero, la escritura no solo se limita a ser una herramienta creativa, sino que se configura un espacio de construcción subjetiva e identitaria, como vimos en el apartado anterior. Sino que allí mismo el tiempo asume una dimensión terapéutica, como muchas veces afirma el propio autor, en tanto se vuelve un medio de autoconocimiento y de elaboración de las propias ideas y experiencias.

En una serie de entrevistas vía correo electrónico realizadas por Pablo Silva Olazábal a Levrero responde a la pregunta por la escritura y cómo la relación con la misma le sirve no solamente para conocerse a sí mismo, sino para crearse a sí mismo, dándole a través de este acto de escritura, libertad.

Yo no tengo una percepción afinada de mí, no me percibo mucho profundamente, ni me conozco naturalmente, nunca sé bien dónde estoy ni qué soy ni quién soy. Al escribirlo voy incorporando toda esa información. El proceso de escribir me forma incluso como persona. Me voy creando sobre eso que sale a través de la punta de los dedos. Una

información que no sé de dónde viene pero que sale a través de los dedos, presionando las teclitas. Recién ahí, cuando veo lo escrito, la puedo asimilar. Dicho de otra forma, escribir es para mi una forma trabajosa y complicada de hacer conciencia (Olazábal y Levrero, 2008, p. 143).

A través de esta lectura, Levrero profundiza en su convicción de que el diario no es solo un refugio emocional, sino también una forma de pensamiento. «Este diario me ayudó a reflexionar y a recordar» (Levrero, 2017, p. 189). Esta afirmación permite pensar una función particular de la escritura, tal como se explora en este trabajo, no como espejo del yo, sino como un modo de observar cómo ese yo se transforma. Escribir, en este contexto, no tiene por objetivo llegar a conclusiones. No se trata de encontrar una verdad, sino de sostener el movimiento del pensamiento, incluso cuando ese movimiento es errático, incompleto o contradictorio. Tal como se propone en este trabajo, la escritura del diario no está al servicio de una narrativa cerrada, sino que permite dar cuenta de una subjetividad en transformación, en permanente elaboración.

¿Escribir es recordar?, ¿escribir es sostener algo de sí en medio del ruido? En Levrero, parece que sí. Escribir es cuidar, proteger, preservar. No como quien guarda un objeto, sino como quien trata de no extraviarse del todo. La escritura del diario no es solo una forma literaria, es una forma de supervivencia. «Escribir diariamente los sucesos frescos es un error» (Levrero, 2017, p. 323), anota Levrero. Lo interesante no está en lo inmediato, sino en lo que decanta con el tiempo. La experiencia necesita madurar antes de volverse palabra. Lo escrito en caliente, sin haber sido elaborado internamente, carece de cuerpo. Al releerse, no comunica nada: es apenas un trazo sin carne. «Uno transmite la información cruda, pelada, sin vida... y lo peor es que no se da cuenta» (Levrero, 2017, p. 323).

En este pasaje, Levrero deja en claro que no escribe para registrar lo inmediato. Lo fresco, lo reciente, no es necesariamente lo verdadero. Por el contrario, aquello que se vuelve palabra sin haber madurado corre el riesgo de perder su potencia, de vaciarse en el momento de la escritura. En esta observación se revela una concepción profunda del acto de escribir: no como copia del presente, sino como procesamiento

diferido de la experiencia. Escribir, en este marco, no es fijar el instante sino darle tiempo a lo vivido para que se transforme en sentido. Es un modo de cuidar algo del yo no en el sentido de conservarlo tal cual, pero de acompañarlo en su metamorfosis.

Este gesto coincide con lo que Foucault llama el cuidado de sí: una vigilancia sobre el propio pensamiento, una forma de prestarse atención para no disolverse en la confusión del presente. Pero en Levrero esa vigilancia está mediada por el lenguaje. Escribir es sostenerse a través del texto cuando el mundo cotidiano parece desbordar. De este modo, la escritura no solo cuida del sujeto; también cuida de la experiencia, le da un lugar donde respirar antes de hacerse palabra. Y en ese tiempo intermedio, en ese intervalo entre vivir y escribir, se construye una forma singular de subjetividad, una forma que no se basa en la transparencia ni en la autenticidad, sino en el trabajo silencioso de la decantación.

El problema, entonces, no es solo el *qué* se escribe, sino *desde dónde* se escribe. Lo que vibra en la mente al momento de redactar no siempre se transfiere al papel. Y cuando se vuelve al texto, ese eco ya no está. Lo escrito queda vacío, como una cáscara. Levrero lo sabe. En vez de evitarlo, lo anota, lo acepta, lo transforma también en materia del diario. «Me doy cuenta de que todo esto está mal relacionado, y pido disculpas por enredar al presunto lector...» (Levrero, 2017, p. 406). Esa disculpa no es solo un gesto de cortesía. Es una declaración de honestidad. Escribir, para él, es también enredarse. No seguir una lógica lineal, más bien tantear. La escritura, en este punto, ya no se presenta como un proyecto literario, es más bien una práctica mental. No busca un resultado, sino un sostén. Escribir para no perder el hilo, para no desarmarse.

Y quizás por eso, el diario se distancia de la literatura tradicional: no busca cerrar, no exige claridad. Es un ensayo en el sentido más profundo del término. Un modo de pensar desde la página. Un modo de habitar el caos sin tener que resolverlo. Este acto incierto e improvisado, a veces torpe, tiene resonancias con lo que Maurice Blanchot (1983) denomina la experiencia límite de la escritura: un espacio donde el sujeto se expone a la intemperie del lenguaje, al sinsentido, incluso a su propia

desaparición. Escribir, para Blanchot, no es afirmar un yo, en cambio es «dejarse llevar por aquello que llama desde el fondo del lenguaje» (1983, p. 27). En Levrero, esta llamada se manifiesta como una urgencia sin destinatario fijo, una necesidad que no termina de explicarse del todo. Cuando Levrero confiesa que podría borrar sus archivos, que tal vez nadie lo lea, pero que igual no puede dejar de escribir, no habla desde la voluntad, sino desde ese lugar inestable en el que la escritura se impone como una necesidad opaca, como una forma de escucha. No para transmitir un mensaje, sino para resistir el vacío. Así, la escritura deja de ser un medio para decir algo y se vuelve un lugar en sí mismo. Un espacio en el que el sujeto no se reconoce, pero se busca. Donde no se afirma, pero se sostiene. Un lugar sin promesas, pero con el poder de seguir escribiendo.

Conclusiones

El recorrido de esta tesis ha permitido situar la escritura de Mario Levrero en un campo problemático donde convergen la literatura, la psicología y el psicoanálisis. A partir de la exploración del ocio como condición subjetiva, se evidenció que el acto de escribir no responde únicamente a un ejercicio estético o profesional, sino que constituye un espacio de espera, de angustia y de elaboración psíquica. En esta tensión se inscribe la figura del escritor que Levrero que se construye de sí mismo, marcada por la oscilación entre la imposibilidad de escribir y la persistencia de un deseo que insiste.

La consideración del lector como figura del otro permitió abrir un eje central en la relación que Levrero establece con su obra. En este punto, la teoría narratológica de Mieke Bal fue clave para precisar cómo la voz autodiegética y la focalización interna intensifican el carácter subjetivo de la experiencia literaria.

Vimos también cómo el análisis de la escritura como identidad mostró cómo Levrero, al inscribirse como personaje y narrador de sus textos, hace de la literatura un espejo en el que se construye y reconstruye. La escritura opera como un proceso continuo de subjetivación, en el que el yo no aparece como una entidad estable, sino

como efecto de la palabra y de la práctica misma de escribir. En esta perspectiva, las herramientas psicoanalíticas, en especial las nociones de Jacques Lacan sobre el inconsciente estructurado como un lenguaje, permiten comprender la escritura como un espacio donde se tramitan el deseo, la falta y la otredad.

Finalmente, al considerar la escritura en su dimensión psicológica, se hizo evidente que en Levrero se constituye una práctica de autoterapia. El diario, los ejercicios de concentración y la constante reflexión sobre su propia dificultad para escribir revelan un trabajo subjetivo que no busca la cura en un sentido médico, sino el sostén de un modo de existir. Aquí la noción foucaultiana de *tecnologías del yo* permite pensar la escritura como una práctica de cuidado de sí, en la que el autor elabora sus síntomas, su angustia y su búsqueda de sentido.

A nivel personal, este recorrido me permitió experimentar cómo la escritura —en Levrero, en mi tesis y en mi propio diario— constituye una búsqueda que nunca se clausura, sino que se renueva en cada palabra. Escribir no se trata de certezas ni de lugares definitivos sino de abrir espacios posibles donde sostener preguntas y elaborar lo que no puede resolverse de otro modo. En ese sentido, lo que descubro al concluir este trabajo no es un final, sino la evidencia de que la escritura continuará siendo en mi vida un lugar de creación, de cuidado y de transformación. La figura de Levrero ilumina ese camino: el de un escritor que, a través de sus diarios, nos recuerda que el yo se escribe, se inventa y se reinventa, siempre, en cada página.

Referencias Bibliográficas

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Cátedra.

Blanco, S., (2018). *Autoficción*. Madrid: Punto de Vista Editores.

Blanchot, M. (1983). *El espacio literario*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI.

Corbellini, H. (2018). *El pacto espiritual de Mario Levrero*. Paréntesis.

de Rosso, E. (Ed.). (2013). *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Eterna Cadencia Editora.

Doubrovsky, S. (1977). *Fils* [Autofiction]. Paris, France: Éditions Galilée.

Foucault, M. (2001). *La hermenéutica del sujeto: Curso en el Collège de France (1981–1982)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2002). *Tecnologías del yo: Un seminario con Michel Foucault* (L. Martín, H. Gutman & P. H. Hutton, Eds. y Trad.). Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 1982).

Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Bergalli, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1975)

Lacan, J. (2003). *Escritos I* (T. 1). Buenos Aires: Siglo XXI. (Original publicado en 1966)

“La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, conferencia de 1957, en *Écrits*.

Lejeune, P., (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

Levrero, M. (2012). *El discurso vacío*. Mondadori.

Levrero, M. (2017). *La novela luminosa*. Random House.

Mella, D. (2020). *Visiones para Emma*. Escaramuza.

Olivera Olivera, J. E. (2009). *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

Olivera, J. (2010, January). Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía. In *Anales de literatura hispanoamericana* (Vol. 39, pp. 331-347).

Olazábal, P. S., & Levrero, M. (2008). *Conversaciones con Mario Levrero*. Ediciones Trilce.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

Eakin, P. J. (2014). *Fictions in autobiography: Studies in the art of self-invention*.