

# *La Ciudad* como imposible y farsa. Una lectura crítica de Mario Levrero

✉ BLAS GABRIEL RIVADENEIRA / Universidad Nacional de Tucumán – CONICET

lev\_1984@yahoo.com.ar

## Resumen

Proponemos una lectura crítica de la novela *La Ciudad* (1970) del escritor uruguayo Mario Levrero. La novela integra junto a *El Lugar* (1982) y *París* (1979) la denominada *Trilogía Involuntaria* del autor. La trilogía es involuntaria porque su conformación no parte de un plan previo ni de una continuidad argumental sino que es a *posteriori* de la publicación por separado cuando Levrero advierte una relación temática: la Ciudad. En este trabajo nos planteamos dar cuenta de las distintas operaciones escriturarias mediante las cuales se manifiesta en la obra la tensión entre la espacialidad urbana y la búsqueda de una territorialidad individual. La disputa entre cartografías ya trazadas y la necesidad de romper con la alienación personal es el eje sobre el cual se construye el viaje del protagonista, al tiempo que se desmonta uno de los pilares de la modernidad: la ciudad como ordenadora del imaginario.

**Palabras clave:** literatura latinoamericana • Mario Levrero • Trilogía Involuntaria • ciudad • territorialidad

## Abstract

We propose a critical reading of Uruguayan writer Mario Levrero's novel *La Ciudad* (1970). Together with *El Lugar* (1982) and *París* (1979), the novel integrates the author's so-called *Involuntary Trilogy*. The trilogy is involuntary because its conformation does not come neither from a previous plan nor a plot continuity. It is after the separate publication of the novels when Levrero notices a thematic relationship among them: the City. In this work we set out to account for the different writing operations through which the tension between the urban spatiality and the search of an individual territoriality is expressed in the novel. The dispute between traced-out cartographies and the need to break personal alienation is the axis around which the protagonist's journey is constructed, while one of Modernity's foundations is dismissed as such: the city as a regulator of the imaginary.

**Key words:** Latin American Literature • Mario Levrero • Involuntary Trilogy • City • Territoriality

Escrita en 1966, *La Ciudad*<sup>1</sup> es la primera novela de la *Trilogía Involuntaria* del escritor uruguayo Mario Levrero. La edición impresa en formato libro aparece en 1970 luego de recibir un año antes una mención en el concurso literario organizado por el semanario *Marcha*. Ángel Rama destaca en *El estremecimiento de lo nuevo en la narrativa uruguaya* (1982:501) que tanto Levrero como Cristina Peri Rossi—quien obtuvo el primer premio— hayan resultado ganadores porque considera ese año como un punto de quiebre<sup>2</sup> con la generación anterior —integrada por el propio Rama—: la generación crítica. El «estremecimiento» que plantea implica un cambio en la subjetividad de la época —pasaje de la crítica a la acción—, lo que en términos literarios se manifestaría en el abandono del realismo hegemónico en las ficciones uruguayas y la adopción de una estética rara que recurre a lo onírico y la fantasía como forma de cuestionar y superar la realidad existente.

*La Ciudad* es uno de los dos libros de Levrero —el otro es *La Máquina de pensar en Gladys*— a los que Rama se refiere en su artículo. El crítico uruguayo destaca que, de los jóvenes autores de la época, en Levrero es «donde se manifiesta más nítidamente la experiencia de la inseguridad y la variación de la realidad» (516). Resalta la función narrativa de la repetición en la construcción de sus relatos.

Tal temor se traslada a la estructura del relato por la vía del contar derivativo que lo singulariza. A diferencia de otros productos surrealistas y emparentados en esto con la lección kafkiana, que es la dominante de la creación de Levrero, sus cuentos se construyen sin que evolucionen internamente, prefiriendo un derivar lateral, trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados. Este régimen de acumulación heteróclita es el que instaura el clima onírico de sus relatos y es una de las conocidas operaciones de montaje propia de la técnica kafkiana, aunque la superior capacidad religante y significativa del arte de Kafka se ha perdido aquí, sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no lo tiene salvo la voluntad caprichosa del autor. (517)

En *La Ciudad*, desde un comienzo, nos adentramos en esa situación inquietante, donde no aparecen marcas claras de referencias espaciales ni temporales sino que nos encontramos con un personaje —él también sin nombre y sin ningún tipo de referencia— que en primera persona nos cuenta su llegada a una casa deshabitada.

La ciudad como tema es lo que da unidad a la *Trilogía Involuntaria* que se compone también por las novelas *París* (1979) y *El Lugar* (1981). Más allá de las fechas de publicación, nos interesa rescatar que las tres fueron escritas en un período histórico de gran convulsión política en América Latina (1966–1970).

En este trabajo proponemos una lectura crítica que dé cuenta cómo se manifiesta en la escritura levreriana la crisis entre el sujeto y su entorno. Entendemos que la construcción de un espacio —físico e imaginario— lleva aparejadas complejas operaciones ideológicas, de escritura y reescritura de márgenes y fronteras. La disputa entre cartografías ya trazadas y la necesidad de romper con la alienación personal es el eje sobre el cual se realiza el viaje del protagonista, al tiempo que se desmonta uno de los pilares de la modernidad: la ciudad como ordenadora del imaginario.

Fecha de recepción:

27/06/2013

Fecha de aceptación:

12/07/2013

## La casa

«La casa al parecer no había sido habitada ni abierta sus puertas y ventanas durante muchos años» (Levrero:21). La imagen de casa, como bien destaca Rama, es usada en distintas oportunidades por Levrero para construir la sensación espacial de la ruina y el derrumbe. La casa es un lugar húmedo y oscuro donde las cosas están ordenadas al gusto de otro por lo que el protagonista experimenta un permanente clima de incomodidad. «El interior estaba en orden aunque adecuado al gusto y a las necesidades de los anteriores habitantes —equivalente, para mí, a un desorden—» (21).

En un fragmento del libro *Minima Moralia*, Theodor Adorno hace referencia a la relación escritor/escritura y casa colocando la idea de desorden asociada a la de marca identitaria de cada autor, a la construcción de un territorio personal:

El escritor se organiza en su texto como lo hace en su propia casa. Igual que con sus papeles, libros, lápices, carpetas que lleva de un cuarto a otro produciendo cierto desorden, de ese mismo modo se conduce en sus pensamientos. Para él vienen a ser como muebles en los que se acomoda, a gusto o a disgusto. Los acaricia con delicadeza, se sirve de ellos, los revuelve, los cambia de sitio, los deshace. Quien ya no tiene patria, halla en el escribir su lugar de residencia. Y en él inevitablemente produce, como en su tiempo la familia, deshechos y amontonamientos. (85)

La disputa entre el orden y el desorden es uno de los ejes de la *Trilogía Involuntaria*. Frente a la arbitrariedad de la imposición, asistimos a la lucha constante del protagonista para resistirse a distintos escenarios ordenados por otros. La alienación es entendida como la sujeción a un orden impuesto al individuo por fuerzas desconocidas. En respuesta, el texto nos brinda dos alternativas: por un lado, se nos muestra el camino emprendido por el protagonista en búsqueda de esa territorialidad propia y, por el otro, la misma novela desde su composición pretende erigirse como una poética del desorden que se irá acrecentando a lo largo de la Trilogía hasta llegar en *París* a construirse como una ficcionalización del arbitrio autoral, desconociendo casi toda lógica secuencial narrativa. La escritura como plantea Adorno se convierte en el único lugar de residencia posible, pero Levrero duda también de esta salida —la capacidad de representación del lenguaje— y se contenta con tener un espacio para depositar deshechos y amontonarlos.

La lectura de la trayectoria del protagonista como la de un héroe moderno hace asimilable el escenario de la casa a la metáfora del vientre materno como señala Jorge Olivera (2008:181–182). Es el lugar desde donde se expulsa al yo narrador, quien adquiriendo conciencia de sí inicia la búsqueda de un territorio propio.

La búsqueda del personaje narrador se da a partir de necesidades materiales y básicas (o animales) como el hambre, el frío o el apetito sexual. Esta tendencia materialista está presente en toda la Trilogía. En el caso del comienzo de *La Ciudad*, el protagonista, luego de desechar la idea de salir de la casa mientras está lloviendo a buscar querosene para tratar de hacer andar un primus y tomar algo caliente, decide finalmente irse impulsado por el hambre.

La casa está a oscuras. Jorge Olivera (2008) destaca que en la Trilogía es recurrente la presencia de la oscuridad generando la sensación de ceguera en el personaje —ceguera externa e interna—. A partir de la matriz de la ceguera es que narrativamente en la *Ciudad* y en las otras novelas el relato se construye desde la arbitrariedad, los hechos se suceden con independencia de la lógica secuencial. De ahí que el personaje nunca encuentre el almacén que, según él mismo, se hallaba cerca de la casa y termine subiéndose a un camión para pedir que lo lleve «a alguna parte». Para Hugo Verani esta «desubicación produce extrañamiento, interacciones humanas ajenas a la voluntad» (48). La ceguera es una forma en que se expresa la alienación y la falta de territorialidad del protagonista. Es una característica de un sujeto inmerso en un espacio que le es ajeno, pero en el que no se debe cuestionar nada.

Dentro del camión la oscuridad persiste. Privado de la vista logra mediante otros sentidos identificar a dos personas dentro de la cabina: una mujer y un hombre. Ninguno de los dos parecen estar contentos con su compañía. La mujer incluso expresa sin disimulos su hostilidad «está chorreando agua... ya te dije que no debíamos dejarlo subir» (Levrero:27). Sin embargo, al mismo tiempo, la mujer inicia un juego erótico frotándose sobre el protagonista. La novela se centra entonces en los pensamientos del personaje narrador sobre el comportamiento de la mujer, pasando del rechazo —cree que tiene una relación con el camionero con quien se siente en deuda por haberlo recogido— a un cada vez más irrefrenable deseo.

El deseo sexual y lo erótico son temas que movilizan gran parte de la narrativa de Levrero. Para Levrero lo erótico es una manifestación de lo trascendente. En una entrevista comenta que «es a través del erotismo y de las experiencias parapsicológicas que percibo la trascendencia del ser, una mayor dimensión. En ese sentido se emparentaría con el impulso religioso» (Escandar y Muñoz:56). Helena Corbellini en su lectura de la Trilogía a partir de Jung destaca que en Levrero «el ánima como arquetipo aparece simbolizada en una mujer que el protagonista busca con afán» (31).

En *La Ciudad* y en el resto de la Trilogía el erotismo está presente en la relación que el protagonista entabla con distintas mujeres que funcionan en el texto como símbolo de esa manifestación trascendental, pensemos en la figura de Ana, la mujer dentro del camión, que atraviesa dos de las novelas y que aparece como arquetipo de las otras que integran la serie.<sup>3</sup>

La mujer y el protagonista son expulsados intempestivamente por el camionero quien «sin que mediara señal previa de advertencia» les dice «Aquí termina el viaje» (33). El camionero se muestra molesto, revelando que conocía el juego erótico que se producía en los asientos contiguos de la cabina. Sólo la existencia de un extraño «reglamento» le impide responder la afrenta con violencia física. «Si no estuviera cumpliendo una delicada misión oficial, en la cual llevo, por otra parte, bastante retraso por culpa de ustedes, y si el reglamento no lo prohibiera expresamente, estén seguros que no se librarían de una buena paliza» (34).

En Levrero el deseo como manifestación trascendente del ser siempre es acorralado por reglamentos o normas de conductas que distintas instituciones (la Empresa en *La Ciudad* o la Organización en *París*) le imponen al individuo. La

frustración sexual es entonces una de las características sobresalientes de estos personajes alienados.

Una vez expulsados del camión, Ana se convierte en una «carga» para el protagonista, hasta le pide que la lleve en sus espaldas. Sin embargo, incluso dentro de esa situación desigual, vuelve a aparecer el juego sexual y la irrupción del deseo. El arrebató pasional crece hasta alcanzar niveles de violencia. Frente al intento de desabotonarle la blusa, la mujer se resiste iniciándose un forcejeo que culmina con ella soltándose del protagonista luego de arrojarle tierra en los ojos. Se trata de una nueva frustración sexual. Ana, reponiéndose luego del incidente, busca acercarse otra vez al protagonista y le propone tener una relación modélica de la familia tradicional.

—No; el camionero me recogió un rato antes que a ti; yo había salido a hacer una compra en el almacén y me perdí en la oscuridad, luego... Sabes —me dijo, con voz mimosa y compungida— No quiero hacer el amor aquí, en la carretera. No me gusta. Vamos a seguir caminando. Mi casa está cerca, y allí estaremos tranquilos. Podrás descansar, y te lavaré la ropa, y te daré de comer. Y, si quieres, puedes quedarte a vivir allí, conmigo. (42)

Siguiendo la idea de trampas o laberintos<sup>4</sup> como estructurantes de los relatos levrerianos que plantean Corbellini y Olivera, podemos decir que la rutina, simbolizada en la tranquilidad de una casa apacible para compartir con una mujer, es una de las trampas que recurrentemente los protagonistas deben enfrentar en el trayecto de su búsqueda interior. La rutina familiar significa la domesticación de la relación amorosa y la clausura del erotismo como experiencia trascendente.

El paroxismo de la pérdida de identidad en relación con Ana se produce cuando el protagonista intenta conocer su pasado. La comunicación —o comunión— con la mujer fracasa porque, cuando busca intimar y conocer su historia, lo que ella hace es apropiarse de la de él. «¡Basta! —grité— no quiero escuchar una palabra más. Esa es mi historia y no la tuya. Donde sigas hablando te dejaré sola» (43). Se trata del momento de máximo vaciamiento del personaje antagonista. Esto es una constante en *La Ciudad* donde el resto de los personajes más que tener su propio espesor dramático funcionan como guías o trampas con relación al protagonista. A la vez, en ese mismo fragmento encontramos una clave de lectura de la obra levreriana: pensar que las cosas pueden ser de otro modo dependiendo del punto de vista desde el cual se las aprehende.

En este recorrido introspectivo el lector también es interpelado por una narrativa que desatiende la causalidad lógica privilegiando la asociación derivada del fluir inconsciente. Se trata de un recorrido doble, el del protagonista y el del lector, en búsqueda de una territorialidad que se funda en la escritura.

## La Ciudad

Luego de aquel incidente es Ana —como no podía ser de otra manera debido a la centralidad de los personajes femeninos— la que lo lleva a «la ciudad». Más que una ciudad se trata de una farsa: es un pequeño pueblo ubicado a poca distancia de

la prometida casa de Ana. En la espacialidad del pueblo se destacan una estación de servicio, un bar, una zapatería y un almacén. Con la llegada a ese lugar se termina de configurar un escenario que parece confabularse contra el protagonista.

El temor se concibe en su materialidad como un objeto susceptible al tacto, «lo palpé como a un objeto grande que topara en la oscuridad de un cuarto cerrado» (51), nos dice anticipándonos el escenario de *El Lugar*. Ese temor palpable se genera a partir de la desubicación del protagonista, una ajenidad propia del extranjero que no puede hacer sentido en un lugar donde desconoce los códigos de sociabilidad. No puede entender, se siente cada vez más un extraño, un otro. Un ejemplo claro de esa alteridad<sup>5</sup> es el comportamiento inesperado para el protagonista —y el lector— del empleado de la zapatería: «Me aproximé un poco más, y entonces pude darme cuenta de que en realidad no estaba buscando ninguna clase de zapatos, sino jugando, con unos jugadores pequeños, de plástico, de distintos colores, que semejabán camiones, omnibuses y trenes» (52).

El empleado maneja otros códigos —juega un juego diferente—. Lo ajeno se acentúa cuando el personaje central se queda solo al separarse de Ana. El alejamiento se produce cuando un hombre al reconocerla la llama. El hombre salía del bar, un lugar que la propia Ana había tildado de peligroso, sin embargo, ésta fue a su encuentro y empezaron a besarse. El protagonista, celoso, decide entonces abandonarla. A partir de ese momento Ana deja de ser una experiencia —erótica y frustrada— y se convierte en un nombre, Ana. El narrador recién accede a conocer el nombre de la mujer cuando escucha el llamado de ese hombre—amenaza. Ana se configura como un recurrente objeto de búsqueda en lo que sigue de la novela, pero no aparece más. Se trata de una búsqueda imposible que intenta reponer una experiencia pasada de la que sólo queda el lenguaje —el nombre— como mecanismo de antemano derrotado para reponerla en la memoria. Levrero en estas búsquedas de Anas perdidas está expresando su fe —modesta— en la literatura, en su capacidad de rescate de experiencias pasadas. Frente al orden impuesto de una ciudad que no es más que una farsa de sí misma, el lenguaje es una fisura para la expresión personal.

Luego de alejarse de Ana, el personaje central se siente más extraviado aún y vaga sin poder sacarse la imagen de ella de la cabeza. La falta de sentido y la frustración por la pérdida ganan mayor potencia cuando el protagonista reconoce las dificultades del propio lenguaje como sustituto. El cartel de «Bienvenidos» del pueblo está escrito en varios idiomas pero no en el suyo. ¿Cómo sostener la capacidad de representación y la comunicación cuando los personajes que se suceden en la Trilogía hablan otros idiomas o idiomas desconocidos y los mapas o los carteles pierden su sentido de orientadores? Lo babélico aparece como un obstáculo a la idea de pensar la escritura como una instancia de recuperación del espacio identitario. La posibilidad del lenguaje como fisura del espacio reglado por otros se expresa en el texto como pregunta. Levrero construye entonces un artefacto literario donde la escritura duda constantemente de sí misma y con ella duda el protagonista y dudamos los lectores.

Es en ese deambular que entra en contacto con Giménez. Corbellini (32) destaca a Giménez como la representación de una trampa que el protagonista debe afrontar en su búsqueda interior. Giménez es parte de un gran engranaje, La Empresa, que parece controlar todo lo que sucede en *La Ciudad*. Desde un primer momento se muestra amable con el personaje central, le da hospedaje en la estación de servicio donde trabaja, ropa nueva para que se cambie e incluso le ofrece un empleo en La Empresa. A pesar de la amabilidad de Giménez el protagonista siente la necesidad de abandonar la estación. Esta sensación de sospecha se acentúa cuando, viendo que Giménez duerme, decide ir al bar que Ana anteriormente había descrito como un sitio lleno de gente terrible. Esta acción representa un nuevo impulso del deseo, ir al lugar prohibido, el bar, ir al lugar donde quizás esté Ana, ir al lugar donde puede conseguir cigarrillos.

La reacción de Giménez es claramente represiva. Visiblemente alterado abre la puerta del bar con violencia. «llegué a creer —dijo de una manera más bien burlona— que Ana lo había atrapado de nuevo» (Levrero:63). Vemos aquí cómo el personaje de Giménez se configura como la contracara del deseo —Ana—. Giménez representa una posibilidad de integración a esa realidad ajena para el personaje central a cambio de sacrificar su individualidad y su búsqueda.

Comienza desde ahí un sentimiento de sospecha permanente hacia Giménez y todo lo que rodea al pueblo. La sensación de alienación, de pérdida de su condición de ser individual, se acentúa frente al clima creciente de estar atrapado; cuando Giménez lo invita a ir a la zapatería del pueblo el texto nos dice «entonces entré, sin oponer resistencia, aunque me disgustó ser manejado» (65). En la zapatería el desconcierto se acentúa ya que el «orden» al que están acostumbrados los habitantes de la ciudad es muy distinto al del protagonista. El orden de los zapatos denota toda una taxonomía diferente y subterránea pues «si bien las cajas estaban acomodadas de acuerdo a distintas formas tamaños y colores su contenido nada tenía que ver con el envase» (66). Zapatos grandes podían estar en cajas pequeñas y chicos en cajas grandes, podía haber incluso hasta pares formados por dos zapatos izquierdos. Se trata de toda una poética de la narrativa de Levrero —que guarda relación con Felisberto Hernández— acerca de cómo lo interior no precisamente se rige por las reglas de la lógica. En el texto este desorden o, mejor dicho, ese otro orden funciona para inquietar aún más al protagonista en su condición de extraño. La ciudad ordenada de la que escribió Rama (1984) es cuestionada, al relativizar la idea de orden lo que se está preguntando es quién es el que ordena, quién tiene el poder de ordenar el espacio real e imaginario, en definitiva, quién tiene el poder.

Luego de discutir con Giménez en la zapatería, el protagonista le manifiesta abiertamente su deseo de volver a casa y abandonar la ciudad. En ese momento Giménez inicia una larga perorata procurando disuadirlo para lo que recurre incluso a la amenaza sobre los peligros de deambular solo de noche.

La acción represiva surte efecto y en silencio desiste de la idea de partir esa noche mientras siente cómo la estación de servicio va dejando de ser un lugar cálido

o acogedor para convertirse en una cárcel. El reglamento al que ya había hecho mención el camionero vuelve a ser traído a colación por parte de Giménez a la hora de prohibirle fumar en la manzana de la estación. El protagonista siente cómo su yo interior se desvanece frente a una maquinaria opresiva: «la ciudad» compuesta de reglamentos y costumbres que no entiende y a los que debe atenerse.

Crece la sensación de extranjería: se topa con mapas y planos a los que no puede entender, en otro idioma; está seguro de la presencia de una tercera persona en la estación que por alguna razón extraña —e inquietante— nunca aparece pero que es el encargado de servir la comida y proveerles de ropa limpia. Esa sensación de pérdida del yo alcanza su punto máximo cuando logra, al fin, mirarse en un espejo y no puede reconocerse.

Todo este mecanismo alienante y opresivo parece estar orquestado por «el reglamento». Es el reglamento —a través de Giménez— el que le prohíbe entrar en una pieza de la estación donde aparentemente se oculta la «tercera persona», y por el que debió hacer el ridículo «trabajo» de mantenerse en vigilia para apagar las luces de la estación a las 5.37 h, antes de que salga el sol. Trabajo y prohibición son los dos componentes esenciales del reglamento. Si tenemos presente el contexto de producción de la novela, 1966, año en que se aprobaba la reforma constitucional que sustentaría al «pachecato»<sup>6</sup> y sus acciones contra las libertades públicas —las Medidas Prontas de Seguridad— el reglamento de *La Ciudad* adquiere un mayor espesor histórico.

Finalmente la novela concluye la primera parte con un personaje agotado por el trabajo de la vigilia, quien sin saber si realizó bien o mal la tarea se hundirá «en un sueño profundo, denso, ancho, oscuro, sin imágenes ni palabras, sin pensamientos» (Levrero:100).

El despertar de ese sueño trae consigo la recuperación del deseo, el personaje decide ir al bar y allí vuelve a escuchar el nombre de Ana. Ana ya sólo es eso, una figuración, una especie de universal histórico que se recrea constantemente. En este caso es evocada en una conversación. Las personas parecen estar actuando una escena dirigida hacia él. En esa puesta, uno de los personajes le comenta a otro cómo llegar a la casa de Ana:

Me llamó la atención esa serie de datos que para un habitante del lugar eran exagerados —y supuse que ese camino y esa calle tendrían nombre, aunque más no fuera un nombre familiar, creado por ellos—; creí advertir que esa conversación estaba dirigida, más bien, a informarme a mí; y, siguiendo con esta idea, hallé que todo el resto me sonaba falso, como si estuvieran representando un papel. (105)

Los personajes de *La Ciudad* —salvo el protagonista— carecen de espesor dramático, son como actores que representan un papel —¿el reglamento?—. Todo le parece al personaje principal una gran teatralización, una farsa/trampa montada por Giménez, Ana o alguien, incluso una burla:

Pensé que podía ser un mensaje que Ana me dirigiera por intermedio de esos hombres, también podía ser una trampa, de la propia Ana o de alguna otra persona (pensé en Giménez), no sé con qué finalidad; y también cabía la posibilidad, nada improbable por cierto, de que enterados de que Ana me había abandonado la tarde anterior —ya fuera por comentarios o porque lo habían visto, espionando ocultos tras las cortinas— estuvieran entreteniéndose con una burla, o una provocación. (105)

Lo concreto es que, a pesar de esas dudas y razonamientos, el personaje cede frente a sus deseos. Acepta ser parte de la obra y haciendo caso de lo que había escuchado cambia su reloj por una bicicleta con la idea de contar con un medio de transporte para ir a la supuesta casa de Ana. La pérdida del reloj simboliza la ruptura con la dimensión temporal en el emprendimiento del viaje. Luego de un largo recorrido llega a la casa pero no encuentra a Ana. En su lugar halla a una mujer robusta de mayor edad y a un montón de niños y perros que le ladran y lo muerden cuando intenta acercarse. Los niños —dice la mujer— son los hijos de Ana. Se trata de un nuevo fracaso, Ana ha dejado de ser la mujer joven que despierta sus deseos sexuales, para ser reemplazada por una mujer mayor y fea llena de niños que como perros se le prenden de las piernas. Lo familiar es descrito como un espacio grotescamente pesadillesco.

De regreso en la estación, derrotado, mantiene una conversación con Giménez. Éste, a pesar del cuidado del protagonista por no mencionarle su fallida excursión a la casa de Ana, parece saberlo todo, «si un asunto de importancia no me hubiera alejado de la estación, podría haberle informado que no la encontraría en casa» (123).

Entonces la charla adquiere claros ribetes del Onetti de *El Astillero* (1961). Giménez —como el viejo Petrus— intenta justificar el evidente fracaso de La Empresa, su función social y futuro prometedor:

Estas grandes Empresas —siguió— tienen otra forma de encarar los negocios. Manejan grandes capitales y tienen mucha paciencia. Pueden estar años y años trabajando a pérdida, y a pérdidas muy cuantiosas, como usted mismo hizo notar. Pero es que sus proyectos son también muy grandes, y abarcan muchas cosas. No tenga usted la menor duda de que esta ciudad cambiará de la noche a la mañana, cuando la Empresa lo crea conveniente, cuando vea que ha llegado el momento preciso. (125)

La Empresa —como el Astillero— es sólo una promesa de bienestar y progreso, una gran farsa cuya finalidad desconocida parece ser esa: sumir a los individuos en esa mentira. El precio que hay que pagar es la pérdida de los deseos personales en procura de respetar el reglamento.

El montaje y la puesta en pie de estas farsas están asociados con la noción de fantasmagoría. Walter Benjamin escribe al respecto:

La característica que corresponde a la mercancía por su carácter de fetiche también queda adherida a la sociedad productora de mercancías, no tanto como es en sí misma sino más

bien según la forma en que se imagina continuamente y que cree entenderse, al abstraerse del hecho de que, precisamente, es ella la que produce la mercancía. La imagen que, de esta forma, la sociedad produce de sí misma y que acostumbra a rotular como su cultura, corresponde al concepto de fantasmagoría. (28)

En este mismo sentido recordemos las reflexiones de Marx sobre el dinero a propósito de la lectura del *Timón de Atenas* de Shakespeare cuando lo define como «la inversión universal de las individualidades» (Marx y Engels:80). La fantasmagoría es el producto imaginario de la sociedad capitalista, el reverso de la producción de mercancías. En *La Ciudad* —y *El Astillero*— el progreso está por venir, la ciudad está por ser, el deseo está por realizarse, a la par que el dinero escasea. Narrativamente, Onetti construye su fantasmagoría mediante una economía del relato fundada en la precisión y la repetición, en distintas escalas, de la grisura urbana. Levrero lo resuelve con una mayor libertad imaginativa basada en un uso personal de la metáfora y la alegoría. En Levrero el *quid pro quo* que define la operación fetichista —tomar una cosa por otra— es desmontado y queda al descubierto en la angustia del protagonista frente a la teatralización en la que está inmerso. La sospecha constante sobre la realidad que le presenta Giménez le impide adaptarse y lo convierte en un otro irreductible, un extranjero, un inadaptado.

Giménez intenta pautar un encuentro entre el protagonista y Ana como un último recurso para integrarlo. Le da una serie de indicaciones para llegar a una habitación donde estaría Ana esperándolo. La habitación se encuentra en un edificio frente a la estación. Debe atravesar una especie de placita donde unos borrachos pelean insistentemente —otra vez, el protagonista entiende la pelea como una escena de un espectáculo teatral montado para él— para luego meterse en el edificio a oscuras y, a tientas, llegar a la habitación indicada.

El protagonista concibe la invitación de Giménez como un nuevo intento de domesticación del deseo, otra forma de alienación, se siente otro, ajeno «como si, en lugar de encontrar a Ana, tuviera que recibir allí un castigo, o realizar una tarea penosa» (Levrero:133). Resalta esta sensación de vaciamiento del yo: «Y casi fui empujado afuera. Me sentí insensibilizado, vacío, como si otra persona, desconocida para mí, estuviera habitándome, y yo la viera solamente en su exterior, un bulto irregular y oscuro, sin poder penetrar en sus pensamientos» (133).

El protagonista recorre a ciegas<sup>7</sup> los pasillos y escaleras del edificio. El tacto reemplaza al sentido de la vista en la búsqueda de la habitación. Así llega hasta lo que cree es la pieza indicada pero sólo alcanza a tocar el picaporte. No se atreve a hacerlo girar. El protagonista reconoce que algo más que el simple miedo le impide hacerlo. «Si era miedo lo que sentía frente a esa puerta silenciosa, era miedo y algo más» (137).

Carmen Perilli relaciona la noción de lo siniestro con la de frontera. Escribe Perilli:

La noción de lo siniestro está asociada a la noción de frontera: frontera entre la realidad y la irrealidad, frontera entre la vida y la muerte, frontera entre el cosmos y el caos, frontera entre la risa

y el llanto. El límite con lo natural rechazado forma parte de la definición de esa inquietante extrañeza que nos producen determinadas situaciones, personas, hechos o discursos. Aquello que se torna revulsivo y que, en nombre de la racionalidad y porque la ataca como tal, la oculta. (47–48)

*La Ciudad* es la escritura de un intento por inscribir la espacialidad propia sobre cartografías ya trazadas por otros. En esa tensión se concibe la disputa de la territorialidad. La casa ordenada por otros del comienzo funciona como un modelo que se replica y sintetiza la alienación del individuo frente a la espacialidad urbana. Lo siniestro es la frontera que separa al yo interior del espacio reglado. La amenaza se erige sobre la manifestación de la subjetividad. Las fronteras y muros de lo siniestro se repiten en el resto de la Trilogía, en las habitaciones sucesivas de *El Lugar* o en los juegos dicotómicos entre lo trascendente/lo humano, el sueño/la vigilia, la noche/el día en *París* que se manifiesta con toda su potencia la risa/llanto del protagonista en la escena final de la novela.

El personaje central huye, pero, repentinamente, decide volver aunque el resultado es el mismo: se queda paralizado al tocar el picaporte. Ese algo que le impide avanzar en el segundo intento adquiere la corporalidad de una araña y manifiesta la materialidad del miedo. Sin embargo, el rechazo resulta ser beneficioso ya que lo impulsa a abrir otra puerta. El protagonista abandona el edificio y en la estación se decide a entrar en la habitación expresamente prohibida por Giménez. Otra frontera, la del tabú, es traspasada. La inscripción de una espacialidad imaginaria propia se hace sobre la cartografía diseñada en la ciudad ordenada —el reglamento— y a pesar de ésta:

Entonces, del mismo extraño modo que, a pesar de tener indicaciones precisas para llegar a aquella otra puerta, la del cuarto de Ana, y de estar autorizado por hacerlo, no la abrí, aquí ante esta puerta que no se me permitía abrir, mis dudas fueron muy débiles, la prohibición se hizo añicos dentro de mí y, tomando el picaporte con la mano derecha, lo hice girar y empujé la hoja hacia adentro. (143)

En ese rapto liberador, dejando de lado las prohibiciones de Giménez y el reglamento, el protagonista alcanza la consumación de su deseo sexual. Lo hace con una tercera habitante (¿la misma que preparaba la comida y la ropa?) que sólo se dirige a él con expresiones negativas (*No, Váyase*) al mismo tiempo que con su cuerpo cede al contacto erótico entre ambos. El encuentro amoroso con la mujer de la habitación prohibida significa un triunfo del protagonista, quien sobreponiéndose a la oferta de un deseo domesticado, termina por consumarlo a pesar de lo que diga el reglamento. Se sobrepone incluso al lenguaje como expresión última y más profunda de la represión social. Con la mujer las palabras pierden significado y sólo importa el lenguaje corporal:

—No —volvió a decir—. Váyase.

Las palabras carecían de significado. La contemplé largamente, sentado a su lado, en el borde de la cama. Luego me tendí junto a ella. (145)

Giménez reaparece con un látigo y golpea a la mujer. La reacción del protagonista es violenta «como en el circo, salté como una fiera sobre él, directamente desde mi asiento, disparado» (150). Se encuentra en una etapa de liberación donde va dejando de lado una a una las ataduras: el reglamento, Ana, Giménez y hasta la mujer del cuarto luego de que ésta va en socorro de Giménez. Entonces se prepara por sí mismo el desayuno —sin depender del tercer habitante— y emprende el camino a la estación de ferrocarriles para abandonar la ciudad. Su decisión es tan firme que apenas se fijará en la casa de Ana al pasar por el lugar.

Sin embargo, la novela no finaliza con la realización personal del protagonista luego de un recorrido en el que alcanza la liberación interior. La novela tiene un final circular ya que al llegar a la estación de ferrocarril se encuentra con otro «lugar» ajeno, burocrático, regido también por un reglamento —¿o es el mismo?—. El jefe de la estación, un burócrata como Giménez, es quien lo recibe. «Volvió a gritar que no, salvajemente, y para dar un carácter terminante a sus palabras, agregó: —¡Lo prohíbe expresamente el reglamento!» (156). Además, las dos últimas líneas son casi las mismas que las que cierran la primera parte, con el protagonista hundiéndose en un «sueño denso, profundo, negro» (160).

Benjamin escribe que «la idea del eterno retorno hace del acontecer histórico mismo un artículo masivo» (252) y lo relaciona con «el hecho de que la burguesía ya no se haya atrevido a mirar cara a cara al inminente desarrollo del orden productivo, puesto en marcha por ella misma» (269).

La estructura circular de la novela representa el fracaso del héroe. El *leitmotiv* del viaje no implica una realización del protagonista. Su trayectoria está marcada por la verificación de la alienación de la ciudad y el constante sobreponerse a las múltiples trampas que ésta le tiende para domesticar su deseo. Sin embargo, no alcanza nunca su territorialidad, el reglamento parece regir en todas partes y la búsqueda se hace permanente, se transforma en otra espera —como la de Giménez y su ilusión de que La Empresa alguna vez disponga hacer de su ciudad algo más que una farsa.

Aún así, el final no es del todo pesimista. La circularidad no está cerrada. El recorrido no ha sido completamente estéril. El protagonista, despojado desde el inicio de la novela de cualquier marca identitaria o de referencia, quiebra en el final con esa falta. Al enfrentarse con el jefe de estación logra articular un nombre —Montevideo— como destino. Se trata del único lugar nombrado en la novela. No sabemos si es o no la ciudad de origen del narrador, o qué clase de vínculo anterior guardan entre sí. Montevideo existe en la materialidad de la palabra y como propósito. No es sólo lenguaje ni vacío, es experiencia, la marca de un viaje que se repite y no deja de ser una utopía tan real como la materia de los sueños. La capacidad de representación y comunicación del lenguaje está cuestionada, pero continúa siendo una fisura donde es posible pensar la manifestación de la experiencia del yo. La casa que en el comienzo de la novela estaba ordenada por otros vuelve a ser una posibilidad. El lenguaje como el sustituto de la casa perdida como planteaba Adorno. El lenguaje como fisura donde es posible pensar

al sujeto más allá del orden institucionalizado. El lenguaje como grieta para la manifestación del deseo. En *El Lugar* la novela siguiente dentro de la Trilogía se nos dirá que la escritura no repone la experiencia traumática, pero es una necesidad vital. En *La Ciudad*, la primera novela de la serie, la tensión entre el espacio reglado y la territorialidad propia no se resuelve sino que el viaje continúa, se sigue escribiendo.

## Notas

<sup>1</sup> Manejamos la edición de Debolsillo, 2008.

<sup>2</sup> Rama plantea la emergencia de una nueva etapa cultural, la de la *Generación de la Acción* aunque prefiera llamarla la *Generación de 1969* pues en ese año se produce «la toma de la ciudad de Pando por un comando de acción directa, en uno de los enfrentamientos más sangrientos de la solapada guerra civil que vive la sociedad uruguaya» (1982:496).

<sup>3</sup> La serie también podría abarcar las Anas de Pablo Palacio en *Vida de un ahorcado* (1932) y de Felisberto Hernández en *La cara de Ana* (1930).

<sup>4</sup> Dice Corbellini en su artículo «Las traiciones del soñante»: «Hemos leído los espacios levrerianos como laberintos por los que el alter-ego (en realidad, el yo del inconsciente) se desplaza en la búsqueda por encontrar su centro es decir su conciencia, liberadora de sus demonios, posibilitadora del dominio del yo verdadero y por lo tanto, vía de acceso al espacio sacro (el alma) y con él a la inmortalidad, las puertas, piezas y pasillos angustian por lo tenebroso, lo inexplicable y aún lo siniestro» (25). Corbellini a su vez resalta la diferencia entre los laberintos como espacios necesarios de esta búsqueda y las trampas como espacios de clausura. Jorge Olivera

(2008) hace uso de estos conceptos acuñados anteriormente por Corbellini.

<sup>5</sup> Jorge Olivera analiza la construcción de la alteridad en Levrero «como una disolución del sujeto, experimentado a través del sueño o a través de la escritura, son las dos formas de confrontación del yo con el mundo circundante» (2006:91). Olivera destaca esta articulación a partir del recurso del género fantástico.

<sup>6</sup> La reforma constitucional del 66 instauro un régimen presidencialista fuerte. El término «pachecato» se refiere al periodo de gobierno de Jorge Pacheco Areco, quien siendo vicepresidente asume en diciembre de 1967 luego del fallecimiento del presidente Oscar Gestido. El «pachecato» se caracterizó por la profundización de una política represiva mediante la aplicación sucesiva de las nuevas atribuciones que le daba la reforma como las medidas de pronta seguridad —una especie de estado de sitio limitado.

<sup>7</sup> Recordemos que tanto para nosotros como para Jorge Olivera (2008) la ceguera en la simbología levreriana implica una pérdida de orientación interior. En este caso puede estar asociada a que el protagonista actúa haciéndole caso a Giménez.

## Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. (1999). *Minima moralia*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, WALTER (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CORBELLINI, HELENA (1995–1996). «Las traiciones del soñante». *Nuevo texto crítico* 16/17, 19–34.
- DE ROSSO, EZEQUIEL (Comp.) (2013). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- ESCANLAR, GUSTAVO Y CARLOS MUÑOZ (1988). «Levrero o de los modos del Hipnotismo». *Cuadernos de Marcha* 33, 51–58.
- GANDOLFO, ELVIO (Comp.) (2013). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva.
- MARX, KARL y *Friedrich Engels* (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- LEVRERO, MARIO (2008). *La Ciudad*. Barcelona: Debolsillo.
- OLIVERA, JORGE (2006). «La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero». *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural* 10, 85–93.
- (2008). *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* (Tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ONETTI, JUAN CARLOS (2010). *Novelas de Santa María*. Buenos Aires: Díada.
- PERILLI, CARMEN (1994). *Las ratas en la torre de Babel*. Buenos Aires: Letra Buena.
- RAMA, ÁNGEL (1982). «El estremecimiento de lo nuevo en la narrativa uruguaya», en *La novela en América Latina. Panoramas 1920–1980*. México: Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 495–519.
- (1984). *La ciudad letrada*. Hanover USA: Ediciones del Norte.
- SILVA OLAZÁBAL, PABLO (2008). *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce.
- VERANI, HUGO (1995–1996). «Aperturas sobre el extrañamiento». *Nuevo texto crítico* 16/17, 45–58.