

El Lugar como infierno moderno. Ciudad y escritura en una novela de Mario Levrero

BLAS GABRIEL RIVADENEIRA
Universidad Nacional de Tucumán/ Conicet

Resumen

Proponemos una lectura crítica de la novela *El Lugar* (1982) del escritor uruguayo Mario Levrero. La novela integra junto a *La Ciudad* (1970) 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 del autor y relacionarlas con su contexto de emergencia. Pensamos que se trata de una novela bisagra entre *La Ciudad* y lo que luego se cuenta en *París*. Mientras que en *La Ciudad* se narra un viaje interior a través de la búsqueda siempre insatisfecha del deseo, en *El lugar* asistimos al relato del movimiento de un personaje colocado, esta vez, en tres escenarios distintos. En cada uno de ellos el protagonista atraviesa distintas capas de represión que sufre el individuo, desde la psicológica, simbolizada en las habitaciones infinitas, pasando por la social hasta la política. *El lugar* se configura como el registro escriturario de la ciudad en crisis, la escritura de la experiencia traumática -infierno- del sostenimiento del orden incluso mediante la represión física.

Palabras clave: literatura latinoamericana; ciudad; decrepitud; infierno; escritura

*El Lugar*¹ es la segunda novela de la *Trilogía Involuntaria*² del escritor uruguayo Mario Levrero si tenemos en cuenta el momento de su escritura (1969). Sin embargo, es la última en ser publicada ya que lo hace recién en 1982 en una revista de ciencia ficción argentina -*El Péndulo*-. Jorge Olivera (2008: 245-246) destaca que en esta primera edición la novela sufre la supresión de una serie de partes debido a que se publica aún en tiempos de la dictadura militar argentina. Algunos fragmentos violentos y sádicos que aparecen al final del libro son recortados.

Levrero siempre negó que la trilogía tenga una intención referencial con respecto a la represión de esos años -aunque los censores puedan no pensar lo mismo-. En una entrevista comenta que vivió esa época de manera paranoica y si bien reconoce que cuentos como *Gelatina* (1968) pueden ser leídos como una alegoría de la dictadura, aclara que esa no fue su intención y que le molestan ese

¹Manejamos la edición de Debolsillo, 2008.

²Explica Levrero en una entrevista: “La trilogía es involuntaria en el sentido en que nunca me propuse (conscientemente) escribir una trilogía; *La Ciudad*, *El Lugar* y *París* fueron saliendo, en ese orden, y sólo bastante tiempo después las descubrí centradas en un tema común: la ciudad” (Verani 1996a: 16).

tipo de asociaciones. Más que una premonición de lo que vendrá piensa que sus textos captaron “que en toda sociedad y en todo individuo están los gérmenes para una dictadura” (Verani 1996a: 11).

En este punto podemos “polemizar” con el autor. Claro que no se trata de premoniciones, pero sí de captar, a partir de la experiencia personal, un imaginario social de época, no del hombre abstracto en general. Las alusiones explícitas -que Levrero reconoce incluyó en algunos textos³- generalmente hacen referencia a imaginarios pasados y ya cristalizados. Lo interesante de la literatura es que en algunos casos expresa la emergencia de nuevas estructuras de sentimientos (Williams: 2012) cuando todavía se viven en presente y por tanto son borrosas. En *El Lugar* las referencias a un clima represivo van creciendo y sobre el final de la novela son cada vez más crudas. Argumentar en contra de la relación entre la trilogía y el contexto represivo y de crisis social de la época, sólo porque la escritura de las novelas (1966-1970) es anterior al comienzo de la dictadura militar uruguaya, peca de ingenuidad y desconocimiento histórico. El tiempo de escritura coincide con años de quiebre, de gran agitación callejera y de feroces medidas represivas. Son épocas del pachecato⁴ que tiene en su prontuario varios manifestantes asesinados. Se intensifica además el accionar guerrillero y la militarización social por parte del Estado. En ningún caso -y menos aún en Uruguay- se debe identificar linealmente el inicio de la represión a la toma del poder por parte de los militares porque en el caso uruguayo es un presidente “democrático” electo el que disolverá al Congreso. Está claro que los libros de Levrero no pretenden ser textos “militantes”, pero gozan de una profunda permeabilidad para con distintos imaginarios sociales que pugnan por emerger. La experiencia de un escritor en el medio de un tumultuoso periodo de la historia.

En este trabajo proponemos una lectura crítica de *El lugar* que dé cuenta de las distintas operaciones escriturarias del autor y relacionarlas con su contexto de emergencia. Pensamos que se trata de una novela bisagra entre *La Ciudad* y lo que luego se cuenta en *París*. Mientras que en *La Ciudad* se narra un viaje interior a través de la búsqueda siempre insatisfecha del deseo, en *El lugar* asistimos al relato del movimiento de un personaje colocado, esta vez, en tres escenarios distintos. En el primer escenario el protagonista recorre distintas habitaciones sin poder retroceder sino sólo continuar avanzando. En el segundo se encuentra con toda una serie de personajes que de alguna manera terminaron en ese mismo lugar y lo seducen para que se integre a una forma de convivencia social con ellos. Y por último, el tercero, la llegada a la ciudad que anticipa el ambiente de *París* y donde se hacen explícitas las imágenes de represión y tortura. *El Lugar* es una

³Dirá: “Las referencias conscientes a ese triste período son escasas y concretas: un breve pasaje de Nick Carter (...), algunos fragmentos y el mismo título de ‘Ya que estamos’, alguna oscura alusión y el título de *Espacios Libres*, alguna reflexión en ‘Apuntes de un voyeur melancólico’, una línea en ‘Diario de un canalla’; pero no son referencias políticas sino humanas” (Verani 1996a: 11).

⁴Se 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.

novela que atraviesa entonces distintas capas de represión que sufre el individuo, desde la psicológica, simbolizada en las habitaciones infinitas, pasando por la social hasta la política. Levrero organiza estas distintas capas o niveles en las tres partes en que está dividido el libro. Existe una clara intención de emular una estructura dantesca. La idea de pensar *El Lugar* como un recorrido por el infierno al que se ve sometido el individuo. “ESTE ES EL INFIERNO” es una inscripción que lee el protagonista. En distintas escenas se aclara que la salida de los escenarios es a través de un camino ascendente. Ese ascenso desde los infiernos más profundos del individuo y que no parece terminar nunca es lo que se cuenta en la novela. Proponemos una lectura que dé cuenta del itinerario de escritura de ese viaje.

Primera parte: La repetición infinita

En la primera parte de la novela nos encontramos nuevamente con ese protagonista “indigente”, como le llama Verani (1996b: 46) a ese yo narrador característico de la trilogía, falta de vivienda, motivación, trabajo y hasta nombre propio. Despierta⁵ en una habitación oscura y no puede recordar cómo llegó allí. Intenta forzar su memoria para reconstruir la situación pero fracasa. Como en el Felisberto Hernández de *Por los tiempos de Clemente Colling* la memoria es caprichosa y se detiene donde quiere.

Mi memoria se había detenido, empecinada, en un hecho trivial; y se negaba a ir más allá: una tarde soleada, otoñal, y yo que cruzaba la calle en dirección a una parada de ómnibus; había comprado cigarrillos en el kiosco, y daba algunas pitadas al último de un paquete que acaba de tirar a la calle hecho una bola; llegaba a la esquina y me recostaba contra una pared gris. Había otras personas, dos o tres, esperando también el ómnibus. Pensaba que esa noche Ana y yo iríamos al cine. En este punto se detenían los recuerdos. (Levrero 2008a: 17)

La escurridiza Ana de *La Ciudad* se ha convertido aquí en un recuerdo; Verani escribe: “ya no es más que la sombra de un deseo o un juego verbal” (1996b: 53). Ana pasa entonces de ser la llama que enciende el deseo a configurarse como una meta inalcanzable que termina en *El Lugar* adquiriendo la forma de una sombra, sólo rescatada a través del lenguaje.

La memoria es un mecanismo complejo que escapa de las directrices de la lógica y se apoya en lo subjetivo. El yo racional en vano intenta recuperar la secuencia de causa-efecto perdida a partir de una memoria escindida “mi memoria seguía trabajando por su cuenta; me presentó más detalles de su último registro; la cara del hombre del kiosco, sus bigotes caídos, su mirada azul aguachenta” (Levrero 2008a: 18). No logra componer una idea de totalidad, sólo cuenta con

⁵Más allá de que Levrero nos diga que la relación de la Trilogía la hizo a posteriori, una vez escritas las tres novelas, una lectura posible indicaría lo contrario. Si recordamos el final de *La Ciudad* el protagonista se entrega al sueño en aquel viaje en tren, en tanto que *El Lugar* comienza con el despertar del protagonista lo que puede leerse como una posible continuación, mientras que *París* empieza con la llegada luego de un prolongado viaje en tren que podría interpretarse como otra variante de relato.

detalles.

El protagonista recorre a ciegas, valiéndose de otros sentidos -principalmente el tacto-, la habitación oscura. La ceguera del personaje -similar a la escena de *La Ciudad* en la que busca a Ana en el edificio de enfrente de la estación- representa una búsqueda que se emprende sin el auxilio de lo racional. “Ese Lugar de Levbrero -nos dice Helena Corbellini-, con puertas que se abren y se cierran por única vez a su paso, está construido como una gran metáfora del inconsciente, con su laberíntica complejidad, sus oclusiones y aperturas, sus padecimientos y anhelos de liberación” (Corbellini 1996: 21).

Atraviesa la primera habitación y se encuentra con otra que “repetía exactamente a la anterior” (Levrero 2008a: 19). Las fronteras de lo siniestro se articulan a partir de habitaciones idénticas donde se avanza y no. La repetición como mecanismo narrativo es utilizado recurrentemente por el Levbrero de la trilogía: escenarios, personajes y hasta frases enteras se repiten a lo largo de las tres novelas. El uso de este recurso lo emparenta al Onetti de *Para una tumba sin nombre* o *El astillero*, también a Kafka. Aquí la repetición infinita funciona como una cárcel. El protagonista pasa de una habitación a otra y descubre que sólo puede seguir una dirección, no puede volver atrás. Atraviesa puertas que luego no puede volver a abrir. Se siente despojado: ha perdido su reloj y, por ende, la noción del tiempo. *El Lugar* es una novela espacial, el tiempo parece ensancharse o encogerse de acuerdo a los distintos escenarios en los cuales se encuentran los personajes -en la segunda parte cuando cada uno cuenta su versión de El Lugar esta característica es más evidente-.

En un momento las habitaciones dejan de repetirse exactamente y aparecen con variaciones. Finalmente encuentra una pieza con luz, habitada por una pareja. Estas personas le temen y la comunicación resulta imposible pues hablan un lenguaje extraño. Una de las constantes de la trilogía es marcar estos límites del lenguaje como herramienta de comunicación. “Intenté, entonces, otros idiomas; tanto al inglés, como al francés, como a las tres palabras que sé de alemán y a las dos de ruso, el hombrecillo respondió con un movimiento negativo de cabeza” (Levrero 2008a: 26).

Deja atrás a la pareja. Se suceden, intercalándose, habitaciones iluminadas y oscuras. Poco a poco, el personaje central se va adaptando a la nueva situación y su voluntad de dejar El Lugar va menguando. Entonces el recuerdo de Ana reaparece poniéndolo nuevamente en movimiento.

-Ana- me respondí en voz alta. Sustancialmente, Ana. Y luego los parques, y el mar, y los amigos, y quizás algunas otras cosas. Pero todo, en conjunto, no pesaba tanto como Ana. Aunque ella no fuera, también, más que una posibilidad (Levrero 2008a: 31).

El deseo es la clave para no contentarse en ese mundo donde se le ofrece casa y comida gratis. Comienza a sospechar que “alguien” está controlando toda la situación y le suministra el alimento. “Nada es gratuito” (Levrero 2008a: 31) se dice y comprende que ese alguien es su enemigo. El valor de la comida es su

enajenación como individuo.

Estuve meditando sobre la aparición de la comida; evidentemente, alguien había entrado al cuarto durante mi sueño. Pensé que sería interesante sorprender a esta persona; me prometí no volver a dormir hasta lograrlo. Si todo aquello que me estaba sucediendo tenía algún sentido, podría tal vez averiguarse por medio de ese ser, aunque, pensé, ya lo consideraba un enemigo. (Levrero 2008a: 33).

En ese clima de sospecha característico de Levrero, donde el individuo siente cómo su destino está sujeto a fuerzas desconocidas, el protagonista sigue adelante a través de habitaciones similares con personas que le temen y no puede comunicarse. Descubre que a medida que avanza el escenario comienza a deteriorarse. En ese momento encuentra a Mabel.

Mabel parece ser una habitante de El Lugar, sin embargo, a diferencia de los otros, no le teme. Conoce muy bien cómo moverse dentro de las habitaciones y todo indicaría que es una de las responsables de la “extraña” provisión de comida. Al igual que los otros personajes con los que se encuentra, Mabel no conoce el lenguaje del protagonista. Es él quien arbitrariamente le coloca un nombre “La llamé Mabel porque fue la primera, y pienso que la última palabra que le oí pronunciar; tal vez no haya sido exactamente esa la palabra, pero así la entendí y la adopté” (Levrero 2008a: 46).

El lenguaje es siempre una barrera para la comunicación y el acercamiento con el otro. El personaje central trata en vano de codificar todo, de nombrar a Mabel, de registrar en apuntes lo que está viviendo, de escribir su historia. Los límites del lenguaje para registrar la experiencia es uno de los temas de *El Lugar*. La escritura surge como una necesidad, quizá inútil, que se mantiene hasta el final de la novela.

Como con otras mujeres de la trilogía, se establece con Mabel una relación erótica. En un primer momento el narrador piensa que se trata de un hombre “El muchachito abrió los ojos, grandes y de un castaño verdoso, me miró sin agradecimiento y se sentó en la silla. Eran ojos de mujer.” (Levrero 2008a: 47). Una vez que entiende que es una joven inicia un juego sexual: ella saca la cáscara de una manzana y se la da de comer, luego, pasando por encima de su cuerpo se recuesta a su lado. Este juego vuelve a colocar la cuestión sexual en un primer plano “En mi cabeza comenzaron a dar vueltas multitud de ideas, la mayoría eróticas. El problema sexual me venía preocupando, ya, hacía cierto tiempo.” (Levrero 2008a: 48).

Escurridiza e inaprensible como Ana de *La Ciudad*, Mabel aparece y desaparece. El último encuentro es más profundo: le enseña los pasadizos secretos que están escondidos en las habitaciones. A través de un túnel Mabel lo conduce a una playa. Al encontrarse con el sol y el agua el protagonista cree haber alcanzado la libertad. No tarda en decepcionarse. La playa también forma parte de El Lugar, se trata de una construcción artificial, una represa con una muralla a lo lejos. A pesar de eso, la estadía en la playa es quizás el momento más grato que llega a vivir. Mabel se desnuda y experimentan un estado de gran erotismo: “El cuerpo era de

una belleza sólida, de una lujuria excitante, y lo primero que sentí fue un deseo rabioso de poseerla. Una oleada de ansiedad sexual me recorría todo el cuerpo y finalmente me provocaba una erección total y perentoria.” (Levrero 2008a: 60).

En esta escena notamos cómo en Levrero la mujer y lo erótico, por ella simbolizado, funcionan como un puente a lo trascendente. La experiencia erótica se convierte así en una experiencia mística, donde el ser se reconcilia con el todo por primera vez en la novela.

Pero Mabel era algo más que su cuerpo, y se presentaba ante mis ojos como la imagen misma de la inocencia. No había en su actitud ni el menor asomo de provocación. De inmediato, la oleada de mi deseo se veía enfrentada a esa actitud esencialmente asexuada de la muchacha, y la erección cedió en un instante y la corriente que me electrificaba el cuerpo pasó a transitar, supongo, por otras vías: me invadió un estado de dulzura y lucidez, y me sentí realmente un hombre, un ser humano, un ser que formaba parte de la Naturaleza, una partícula ínfima y sin embargo imprescindible del Universo. (Levrero 2008a: 60).

Pasada esa experiencia, Mabel lo deja definitivamente. Al despertar y no encontrarla a su lado presiente que no se trata de una huida más “Sentí una punzada en el corazón ante el presentimiento, casi una certeza de que había desaparecido de mi vida para siempre.” (Levrero 2008a: 63). A esta certeza la podemos interpretar como un indicio de que la joven ya ha cumplido su papel, ayudándolo a reconciliarse con su ser y el entorno. Es característico en la trilogía levreriana que el resto de los personajes se configuren en función del desarrollo dramático del protagonista.

A partir de ese momento asistiremos al abandono del primer escenario por parte del personaje principal, lo que no es otra cosa que el abandono de su yo escindido anterior.

Atraviesa nuevamente una serie de habitaciones sucesivas, pero esta vez el deterioro es mucho mayor. Ratas, escombros, paredes y techos derrumbados, encuentra en su camino. Estos pasajes nos hacen pensar en el “realismo de la decrepitud” que Ángel Rama supo asociar al discurso extraño como una variante intermedia entre el realismo crítico y el fantástico.

La oposición dicotómica usual, entre realismo y fantástico, podría modificarse en beneficio de otra tricotomía (que desde luego no agota el orbe de las tendencias literarias) mediante la incorporación de un “realismo de la decrepitud” que no sólo ofrece un conjunto de obras con una filosofía diferente (lo que, como sabemos, no es suficiente para deslindar un sector literario), sino también una proclividad a determinadas formas literarias, afines con su tratamiento temático, las cuales incluso desgastan las recibidas de la tradición narrativa realista sin por eso instalarse definitivamente en el fantástico (Rama 1982: 164).

Para Rama la diferencia con el realismo crítico es de grado y calidad, cambia la cosmovisión y el material estilístico; sin perder el sentido crítico estos textos se centran en la descomposición, en la ruina de una clase o sociedad, en el peso insoportable del pasado, donde las deformaciones, las máscaras sustitutivas, la

vejez o el tema del travestido son variantes de la decrepitud. En *El Lugar* la ruina se manifiesta en distintos planos, inicia en los oscuros pasillos de la conciencia individual para terminar manifestándose en la decadencia de una ciudad ordenada a partir del sadismo y la violencia.

Ya no hay comidas ni habitantes vivos en las piezas, sólo esqueletos y un hombre moribundo. “Sobre uno de esos montones de escombros, al dar un rodeo en busca de un camino más seco, encontré a mi predecesor, agonizante” (Levrero 2008a: 72).

El moribundo, a quien el narrador denomina su “predecesor”, representa un primer alter-ego, el de ese yo escindido de su entorno, perdido en el laberinto infinito del inconsciente. Ese yo anterior está atrapado en ese infierno. Suponemos que es él quien escribió con un cuchillo sobre una puerta la leyenda: “No hay salida, este es el infierno” (Levrero 2008a: 70). Balbuceante repite la palabra “infierno” antes de morir. Coincidimos con Helena Corbellini cuando interpreta que la muerte del predecesor está asociada con un renacer del protagonista quien debe vivir ese momento “como el caos que precede cada cosmogonía” (1996: 29). Ese renacer aparece simbolizado en la emergencia de la flor amarilla en medio de ese derrumbe.

Una vez dejado atrás el alter-ego, ese yo perdido en el infinito de las piezas, el protagonista logra ver una “tercera puerta” que lo lleva a un nuevo escenario.

Segunda parte: La trampa de lo social

La segunda parte de *El Lugar* se centra en una espacialidad diferente. Ya no se trata de un laberinto oscuro lleno de habitaciones repetidas sino de una especie de patio con una carpa donde el protagonista se relaciona con distintos personajes.

Bermúdez, el Alemán, el Francés, el Farmacéutico, dos mujeres -Alicia y Silvia- y un niño son los distintos personajes con los que se va poblando el campamento. Cada uno de ellos tiene una historia diferente que contar con respecto a su llegada a El Lugar. Bermúdez, por ejemplo, cuenta que luego de comprar la carpa con “la intención de hacer turismo para tratar de olvidar por unos días sus problemas familiares y cotidianos” (Levrero 2008a: 86) se alejó demasiado, llegó a una selva, dio con unas paredes altas, una puerta y así atravesó distintos lugares peligrosos hasta llegar al patio donde “encontró finalmente su carpa, en un lugar totalmente distinto al que creía haberla dejado, y pudo rescatarla junto con el resto de su equipo a riesgo de ser devorado por caimanes” (Levrero 2008a: 87). El Alemán -de nacionalidad paraguaya- en tanto, había pasado los últimos años de su vida lamentándose porque su mujer y sus hijos lo habían abandonado. Decidió entonces ir a probar fortuna a Buenos Aires. Se durmió en el barco y al despertar descubrió que estaba vacío, anclado en un puerto desconocido y desierto. “Ambuló por este puerto y por un pueblito también deshabitado, hasta encontrar un hotel: en la puerta había dos mujeres, y lo llamaron” (Levrero 2008a: 88) después de pasar un tiempo con las mujeres que hablaban un idioma extraño y parecían burlarse de él, huyó por la azotea hasta darse con una serie de pasillos y túneles, en el medio fue perseguido por un

hombre que en un idioma extranjero le pedía que le comprara unos billetes de lotería que llevaba colgando en la mano, vio ahogarse a una muchacha en una enorme pecera y así, hasta llegar al patio con Bermúdez.

Todos los personajes parecen construir El Lugar de acuerdo a sus personalidades. Bermúdez con su carácter dominante y autoritario se configura como un héroe de novelas de aventuras; el Alemán, más inseguro y dependiente, vive su llegada como una gran pesadilla. El espacio e incluso el tiempo son concebidos como dimensiones relativas de acuerdo a la subjetividad de cada uno. Por eso las historias sobre el arribo a El Lugar difieren en todos los casos. El tiempo también aparece relativizado. Por ejemplo, cuando el protagonista se desmaya al encontrarse con Bermúdez y el Alemán, para los otros estuvo sólo tres días inconsciente mientras que para él fue más de una semana; algo similar sucede con respecto al tiempo que demoran el Francés y el Farmacéutico en su excursión para explorar los alrededores.

Descubrí, antes de dormirme, porqué me sonaba especialmente falsa la historia del Francés: se trataba del tiempo. Él hablaba como si sólo hubiese estado afuera dos o tres días, y habían pasado, según mis cálculos, por lo menos diez o doce desde que junto al Farmacéutico habían salido en su exploración, antes de mi llegada al patio. (Levrero 2008a: 101).

Jorge Olivera (2008) analiza este relativismo espacio-temporal a partir del uso de lo fantástico en Levrero, en relación a las teorías del Borges de *Las Ruinas Circulares* y otros exponentes del género. En referencia al uso levreriano del tiempo Olivera escribe:

Se puede conjeturar que la diferencia de percepción temporal está motivada por el espacio que ocupa cada uno de los personajes y/o por el desplazamiento de los mismos. Una de las explicaciones si se tiene en cuenta una percepción relativista del tiempo, sería que éste transcurre de manera diferente para unos y otros: para aquel que se queda en el supuesto centro transcurre con mayor rapidez mientras que para los que viajan se hace más lento. Esta explicación que podría estar en consonancia con un modo de lo fantástico moderno permite entender la profundidad del relato de Levrero. Lo más importante en la narración no es el efecto en sí mismo, formulado a través de la ficción, una ficción que enlaza con los temas habituales de lo fantástico, si no el resultado que produce ese efecto en los personajes. En última instancia, la estructura profunda del relato de Levrero apunta a una transformación de los personajes (2008: 298-299).

Bermúdez y el Alemán son los primeros personajes que se encuentra en este escenario. El narrador permanece unos días inconsciente al cuidado de ambos. Al despertar comienza una conflictiva relación con esa otra manifestación de El Lugar. Bermúdez guarda muchas similitudes con Giménez de *La Ciudad*, ambos son solícitos y amables con el protagonista. Bermúdez procura su cuidado y recuperación luego de su desmayo. Sin embargo, es un personaje tramposo que busca apartarlo de su viaje interior adaptándolo a esa nueva cotidianeidad. Aún más tiránico e imperativo que Giménez, rige la vida en el campamento a partir de

una división de tareas y horarios estrictos “-son las dos en punto dijo, y me extrañó mucho saber la hora. A las cuatro, el Alemán me releva; y a las ocho todo el mundo en pie.” (Levrero 2008a: 94). Detrás de la aparente amabilidad se encubre un normativismo opresivo.

Poco a poco el protagonista va descubriendo que “estaba metido en una trampa muy compleja” (Levrero 2008a: 118). Otros habitantes del campamento - Bermúdez, el Alemán y el Farmacéutico- comienzan a exigirle que se integre a las obligaciones de esa vida en sociedad lo que para él significa un acto de alienación, una traición a sí mismo, “cualquier forma de colaboración con ellos se transformaba automáticamente en una íntima traición a mí mismo” (Levrero 2008a: 118). Siente entonces que su problema radica en que “había caído en la trampa de la comodidad” (Levrero 2008a: 118). Luego de esas conclusiones decide abandonar el campamento.

La decisión de irse surge aparejada a la de suicidarse por parte del Francés. El personaje principal se acerca mucho al Francés a quien considera un aliado con el que realmente puede intercambiar inquietudes e interpretaciones sobre El Lugar. Existe entre ambos mucha empatía y afinidad. Como escribe Helena Corbellini: “el Francés retoma esa función de otro yo. De ahí la afinidad y la atracción mutua que ellos experimentan” (1996: 30). Se trata de la representación de un nuevo alter-ego quien ante esta nueva trampa que significa el orden establecido por Bermúdez asume una actitud resignada, de indiferencia frente al absurdo normativista. Esta indolencia se expresa claramente en uno de los diálogos decisivos que el Francés tiene con el protagonista:

Luego le pregunté si él creía posible salir de allí.
Repitió su tic con los hombros.
- ¿Para qué?- Preguntó a su vez. (Levrero 2008a: 103).

Ese “¿para qué?” con el que responde y pregunta el Francés nos dice que la salida de la trampa no es racional. Las interpretaciones y teorías idealistas con las que el Francés hace su composición de El Lugar lo conducen a una actitud pasiva frente al absurdo de los hechos. Sólo el suicidio se muestra como una salida. El protagonista supera esta nueva trampa dejando atrás a ese otro yo idealista asumiendo una respuesta vital: “era muy claro que había que salir, sin preguntarse para qué; el para qué, pensé, quizás habría de saberse luego, o quizás nunca, o quizás no había ningún para qué.” (Levrero 2008a: 105). Abandona el campamento para no traicionarse a sí mismo y alienarse con las tareas que le imponen. Se va porque desea mantener su yo vital y lo hace acompañado de una mujer -Alicia- y el niño.

Alicia es la primera mujer en llegar al campamento. Al poco tiempo aparece un niño que la conoce. En un principio se muestra nerviosa y temerosa pero, poco a poco, va ganando confianza con el Francés y el protagonista. Al igual que con Ana en *La Ciudad*, la mujer parece apropiarse de la historia del protagonista “Lo que pude saber de la historia de Alicia reproducía en buena medida mis propias aventuras iniciales en ese lugar; también había recorrido piezas con puertas que

sólo le permitían un sentido determinado.” (Levrero 2008a: 113) Esta reproducción implica un acto alienante, de vaciamiento. En *El Lugar* la identidad es una historia que contar, una historia que, como vimos, construye su propio espacio y tiempo. La función reproductiva, de espejo, de la mujer que se apropia de la experiencia ajena tiende a separarlo de ella. La coincidencia no es algo que le genere empatía. Más adelante, Alicia le cuenta “su” propia historia y alcanza mayor intimidad con el protagonista. Le confía que fue violada antes de llegar al campamento. Ese momento trágico pero vital lo lleva a acercarse más a la mujer. Finalmente les permite a Alicia y al niño que lo acompañen cuando se aleja del grupo.

Ha dejado atrás el yo escindido –lo racional simbolizado en las teorías del Francés- y elige seguir su camino en una apuesta por lo vital. Pronto, sin embargo, nota que ha caído en una nueva trampa. Con Alicia y el niño llegan a una zona de campo donde encuentran una casa que parece estar dispuesta para ellos. “La casa parecía estar esperándonos. Los elementos estaban dispuestos para que nos fuera cómoda; había además, un escritorio, con una máquina de escribir y abundante papel.” (Levrero 2008a: 131). El protagonista empieza a sospechar que se trata de otra manifestación de El Lugar, que alguien ajeno organizaba aquello para contentarlo y detenerlo. Sospecha de la forma en que se le provee la comida “De forma irregular hallábamos a veces paquetes con carne, o comida envasada; y una mañana aparecieron en la huerta dos gallinas atadas con un hilo a una estaca clavada en la tierra.” (Levrero 2008a: 136). Comienza a dudar también de Alicia quien parece comprender el idioma extraño de los habitantes de El Lugar que habla el niño “Un día descubrí que Alicia intercambiaba unas palabras con el niño, en el idioma extraño, sin saber porqué me sentí atacado por un gran enojo repentino.” (Levrero 2008a: 137). En ese clima de creciente sospecha va madurando la decisión de partir nuevamente.

El protagonista si bien intenta adaptarse a esa vida en el campo -anteriormente deseada-, donde parece tenerlo todo -hasta una compañera con la que tiene un sexo mecánico- finalmente decide irse. Alicia a partir de sus deseos de una vida cotidiana y rutinaria llega a la misma conclusión que el Francés a través de sus razonamientos: no vale la pena enfrentar las imposiciones del medio, “sin saberlo Alicia repitió la misma pregunta del Francés: ¿Para qué? No lo dijo así, pero dio a entender que la situación actual no le parecía tan mala.” (Levrero 2008a: 132). El yo narrador supera este nuevo obstáculo y deja todo en procura de continuar su búsqueda interior. Se rebela contra la alienación de lo social expresado en las normas de Bermúdez o en el amor familiar de Alicia. De este modo llega al tercer escenario: La Ciudad.

Tercera Parte: La Ciudad como pesadilla moderna.

Es en el tercer escenario de *El Lugar* donde por primera vez el narrador protagonista de la *Trilogía Involuntaria* llega a la ciudad. En la primera novela -*La Ciudad*- ésta aparece como una fantasmagoría inalcanzable, la estación donde vive Giménez no es más que una constancia paródica –al estilo del astillero de

Petrus en el libro de Onetti- de ese fracaso, de una ciudad que no es una ciudad. Ya en *El Lugar* luego de “ascender” dejando atrás los laberintos de las habitaciones y las trampas de lo social el protagonista llega a una “verdadera” ciudad. Levrero construye en la novela distintas representaciones de la violencia como si se tratara de una cebolla con diferentes capas. Desde los laberintos de la psiquis pasando por las normas impuestas por la vida social llegamos a la fase final, la represión política. Estas figuraciones se corresponden a un momento histórico específico en el cual se escribe *El Lugar* en particular (1969) y la *Trilogía Involuntaria* en general (1966 al 1970).

En 1966 -el año en que Levrero escribe *La Ciudad*- se modifica la forma del régimen político en Uruguay. Se produce una reforma constitucional que busca erigir un presidencialismo fuerte. Anteriormente funcionaba un Ejecutivo “colegiado” compuesto por nueve miembros, seis del partido ganador (cuatro del sublema mayor y dos del segundo) y tres del segundo partido. El cambio de régimen por uno más centralizado obedece a una necesidad de un mayor disciplinamiento social para reprimir las protestas populares que se generan a raíz de la crisis económica del país y al descontento frente a la aplicación de recetas del FMI -de fuerte injerencia desde 1959-. La reforma limita los poderes del Parlamento y fortalece los atributos del presidente otorgándole poder de veto y la capacidad de recurrir a la aplicación de las medidas prontas de seguridad, entre otros. Vania Markarian explica que las medidas prontas de seguridad fueran: “una forma limitada de Estado de sitio (...) que permitía la suspensión de los derechos de huelga, reunión y expresión” (2012: 21). Para tener una idea del aumento del accionar represivo en la época basta con tomar un dato que aporta Rafael Fernández: “Las medidas de seguridad rigen en forma continua desde el 13 de junio de 1968 hasta después de las elecciones de noviembre de 1971 (las que se realizan bajo el “estado de sitio”), con la única interrupción del trimestre marzo-junio de 1969” (1993: 65).

El primer presidente en ostentar estos poderes es el Colorado Óscar Gestido quien tiene una presidencia breve pero convulsiva -durante la cual no se priva de aplicar medidas prontas de seguridad- hasta su fallecimiento en diciembre de 1967. Entonces asume el vicepresidente, Jorge Pacheco Areco, quien profundiza la política represiva hasta ser identificado con este tipo de régimen al llamarlo “pachecato”. Markarian (2012) resalta que a la semana de asumir, mediante un decreto ilegaliza al Partido Socialista y otros grupos de izquierda –MRO, la FAU, y el MIR- por haber apoyado el programa de la OLAS. Se arrestan militantes y cierran diarios como el castrista *Época*. A la par de aplicar medidas antipopulares como la devaluación de la moneda, se intensifica la escalada represiva, lo que lleva al asesinato de jóvenes estudiantes como Liber Arce, Susana Pintos y Hugo de Los Santos.

La ciudad con la que se encuentra el protagonista está atravesada por este tipo de crisis. Nada tiene que ver este escenario con los sueños de orden sobre las que se erige *la ciudad ordenada* de la que habla Rama en *La Ciudad Letrada*: “El sueño de un orden servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura

socio-económica y cultural que ese poder garantizaba” (1984: 11); el orden es el fundamento de la espacialidad urbana -y de su imaginario- sin embargo cuando aparece cuestionado -el reglamento en *La Ciudad* y los horarios de Bermúdez- aparece entonces el poder de policía y la represión. La violencia y el sadismo son testimonios de la decrepitud de ese sueño burgués.

A medida que el narrador se inserta en la ciudad y describe las calles asfaltadas, los edificios, la iluminación, los bares, va ingresando en un ambiente opresivo donde las personas en silencio parecen caminar en una misma dirección y temen responder cualquier pregunta. A partir de allí las alusiones a una situación represiva se vuelven constantes.

Pensé en entrar a un bar o una confitería pero temí que mi dinero no siguiera allí, o, lo que era peor, que *me delatara*. Sin saber por qué temía que descubrieran que yo no era de ese lugar.

Anduve mucho tiempo entre la gente. Vi de pronto que un hombre y una mujer eran violentamente conducidos por cuatro hombres uniformados, que no se parecían a los policías habituales. (Levrero 2008a: 144)

Me pareció que, afuera, se escuchaban disparos aislados de armas de fuego (Levrero 2008a: 145)

Afuera, sonó un tiroteo más intenso (Levrero 2008a: 146)

En ese escenario de creciente violencia el narrador cree ver a Ana y la sigue hasta un hotel. Este hotel -similar al edificio que hay en *París*- parece ser una especie de símbolo de lo urbano y un epicentro -fálico- de la acción violenta. La Ana con la que se encuentra allí no es ya la sombra de aquel deseo sino su negativo. “Mi claustrofobia aumentaba, y sentía algo odioso en esa mujer; la sentí de pronto como una versión negativa de Ana. Su desnudez, lejos de excitarme, me parecía ofensiva y ridícula.” (Levrero 2008a: 145). La idea del negativo como reverso o revés de la trama es trabajada también por Levrero en sus ya clásicos cuentos *La Máquina de pensar en Gladys* y *La máquina de pensar en Gladys negativo*.

El rechazo al striptease del negativo de Ana anticipa un cambio en la concepción del deseo. Lo sexual deja de ser en ese edificio un vehículo hacia lo trascendente para convertirse en una forma más de violencia. El protagonista se ve envuelto en distintas escenas donde lo sexual se mezcla con el dolor y las prácticas masoquistas. En una habitación encuentra que “un grupo de hombres, cuatro de ellos desnudos y un quinto encapuchado, azotaba a una mujer que tenía las muñecas y los tobillos unidos a la pared por cadenas metálicas” (Levrero 2008a: 146). El grupo de torturadores lo obliga a ser parte, instándolo a que golpee a la mujer. Peleando logra escapar y termina lastimado en una habitación. Allí, casi sin poder moverse, es violado por una mujer gorda.

Me arrastró hacia la cama y me desvistió sin que pudiera oponer resistencia. Luego se quitó un vestido que era como la carpa de un circo, dejando a la vista una masa de carne que la luz roja hacía más repugnante. La náusea me acariciaba ácidamente la garganta. Entonces sentí que el brazo me dolía y noté que realmente la bala me había

rasguñado; las sábanas tenían manchas de sangre cerca de mi brazo, pero casi no se veían con la luz roja. (Levrero 2008a: 149).

La descripción del acto sexual como un hecho violento alcanza niveles de minuciosidad que lo emparentan al sexo explícito o a la pornografía como nunca antes en la trilogía. “Los enormes pechos gelatinosos me rodearon el cuerpo mientras la mujer trataba de excitarme frotándome el sexo con las manos. Cerré los ojos y apreté los dientes, tratando de contener el vómito.” (Levrero 2008a: 149). El orgasmo se hace vómito y lo trascendente la peor de las torturas.

Fredric Jameson escribe: “Lo visual es esencialmente pornográfico, lo que significa que su finalidad es una extática y despreocupada fascinación” (2012: 31). Para Jameson el mundo en una sociedad donde predomina lo visual se configura como un cuerpo desnudo. La disputa por la territorialidad adquiere en *El Lugar* la forma de lo corporal.

Pasada la experiencia con la gorda, el protagonista es capturado por un grupo de torturadores. Lo someten y le dejan huellas en el cuerpo. La idea de marca, de cuerpo marcado, es esencial en la figuración de la violencia.

Me abrieron la camisa y uno de los hombres desnudos le alcanzó un bisturí al encapuchado. Sentí que la hoja me trazaba un surco en la piel, y abrí los ojos y vi brotar mucha sangre, que a la luz blanca parecía negra, y vomité nuevamente, hacia un costado. (Levrero 2008a: 150).

En el final de la novela el protagonista recuerda vagamente cómo lo “arrojaron como un objeto” (Levrero 2008a: 151). El cuerpo marcado completa un proceso de reificación. La regimentación de los cuerpos sostiene la idea del orden. Deambula perdido mientras siguen los ruidos de las explosiones y los tiroteos. Recuerda entonces que “la salida era hacia arriba” (Levrero 2008a: 152) en clara alusión, otra vez, a la idea de ascender desde el infierno. Atraviesa así la ciudad hasta llegar a un lugar reconocido. “A lo lejos sonó el tableteo de una ametralladora. Mucho más tarde, el aullido de la sirena de un coche policial. Al llegar al zaguán de mi apartamento, y casi cuando comenzaba a subir la escalera, el tiroteo se repitió más cercano.” (Levrero 2008a: 154). El protagonista regresa donde el principio, sin embargo, en su departamento aún resuenan los estruendos de la violencia del afuera. Su imagen ya no es la misma, su identidad y su cuerpo están surcados por las marcas de la tortura.

Me desnudé, y vi reflejada en el espejo la imagen de un ser que no se parecía mucho al recuerdo que tenía de mí mismo. La cicatriz era una delgada raya blanca, apenas visible. En la canilla del lavatorio no había agua, tampoco en la ducha. (Levrero 2008a: 154).

No hay agua con que se puedan borrar las marcas de esas cicatrices. El protagonista comprende que ha alcanzado el mayor grado de alienación: convertido en objeto de tortura. La ciudad, sus amigos, sus recuerdos, le son extraños, porque “el extraño soy yo” se dice. La única salida es la escritura de esa

experiencia. La operación escrituraria adquiere entonces una función similar a los escritos sobre la memoria⁶, al testimonio. Hay que narrar lo invivible del que habla Jelin (2006). La novela concluye con una reivindicación de la escritura como una necesidad casi primaria, vital, primitiva del yo.

Mis manos siguen escribiendo y voy leyendo lo que escriben con rara fascinación. De pronto las veo como seres independientes, y siento un nudo en la garganta y ganas de dar un alarido... a lo lejos, algún disparo de arma de fuego, o un entrecortado tableteo de ametralladora. No tengo sueño. Tengo sed. Tengo hambre. No tengo sueño pero quiero dormir. Quisiera dormir sin soñar, dormir mucho tiempo sin imágenes, liberar mi mente de todo pensamiento y mi cuerpo de toda sensación. Los interrogantes se siguen sucediendo, mis manos siguen escribiendo, pero no surge ninguna respuesta. (Levrero 2008a: 159).

Una escritura catártica que no tiene respuestas sino sólo preguntas, que es consciente de sus limitaciones para registrar la experiencia pero es tan vital como la sed y el hambre, tan material a la hora de pensarse una necesidad humana que se justifica en sí misma, testimonio de la decrepitud del sueño de la ciudad ordenada, en fin, una escritura que actualiza la idea de Benjamin de que los documentos de cultura son, al mismo tiempo, documentos de barbarie.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2012), *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Corbellini, Helena (1996), “Las traiciones del soñante”, *Nuevo texto crítico*, Año VIII, Número 16/17, julio 1995 – junio 1996. Ediciones de Nuevo texto crítico, Universidad de Stanford, 19-34.
- Daona, Victoria (2008), *Ficciones de Encierro (Cinco variaciones del gris al naranja en la obra de Mauricio Rosencof)*, Tesis de Licenciatura. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- 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”. Entrevista en *Cuadernos de Marcha* Año IV, 3º época, Número 33, Julio 1988, 51-58.
- Fernández, Rafael (1993). “Las enseñanzas de la huelga general de 1973 en Uruguay”. *En defensa del marxismo* n° 6, año 2, julio, 63-83.
- Gandolfo, Elvio (comp.) (2013), *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva.

⁶Victoria Daona escribe sobre la escritura de experiencias de violencia en Rosencof: “Nombrar el dolor posibilita desenredar el nudo de la angustia, darle un orden al caos generado por lo desestabilizador de la vivencia, encontrar una puerta por la cual aproximarse al relato de lo “invivible” (Jelin 2006). Esto no quiere decir que lo atroz pierda la ilógica en la que habita, se trata -más bien- de alcanzar una comprensión que penetre en los polos del 0 y del 1 y juegue entre medio” (2008: 93).

- Hernández, Felisberto (1981), *Obras completas Tomo I*. Montevideo: Arca.
- Jelin, Elizabeth (2006), “La narrativa personal de lo invisible” en Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga (comps.), *Historia, memoria y fuentes orales*. Buenos Aires: Cedinci editores y Memoria abierta, 64-79.
- Jameson, Fredric (2012), *Asignaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Levrero, Mario (2008a), *El Lugar*. Barcelona: Debolsillo.
- Levrero, Mario (2008b), *La Ciudad*. Barcelona: Debolsillo.
- Levrero, Mario (2008c), *París*. Barcelona: Debolsillo.
- Levrero, Mario (2010), *Gelatina* (Edición facsimilar de la 1ra edición). Montevideo: Irrupciones.
- Markarian, Vania (2012), *El 68 Uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nofal, Rossana (2002), *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- Olivera, Jorge (2006), “La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero”, *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Año 5, Número 10, otoño 2006, Ediciones de Hermes Criollo, Montevideo, 85-93.
- Olivera, Jorge (2008). *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Onetti, Juan Carlos (2009), *Novelas Cortas* (Edición crítica). Córdoba: Alción Colección Archivos.
- 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 (1984), *La ciudad letrada*. Hanover USA: Ediciones del Norte.
- Rama, Ángel (1982), *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México. Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana.
- Silva Olazábal, Pablo (2008), *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce.
- Verani, Hugo (1996a), “Conversación con Mario Levrero”, *Nuevo texto crítico*, Año VIII/ Número 16/17, julio 1995 – junio 1996. Ediciones de Nuevo texto crítico, Universidad de Stanford. 7-17.
- Verani, Hugo (1996b). “Aperturas sobre el extrañamiento”, *Nuevo texto crítico*, Año VIII/ Número 16/17, julio 1995 – junio 1996. Ediciones de Nuevo texto crítico, Universidad de Stanford, 45-58.
- Williams, Raymond (2012), *Cultura y Materialismo*. Buenos Aires: La Marca.