

Experiencia, representación y poéticas de la memoria en la *Trilogía Involuntaria* de Mario Levrero

BLAS GABRIEL RIVADENEIRA

Resumen. Proponemos la lectura crítica de las novelas *La Ciudad* (1970), *El Lugar* (1982) y *París* (1979) que conforman la *Trilogía Involuntaria* del escritor uruguayo Mario Levrero. Nos interesa pensar este recorrido por la escritura de Levrero remitiéndonos al contexto de emergencia de la misma, buscando establecer relaciones entre los imaginarios sociales y el proceso histórico uruguayo. El momento de la escritura de las novelas de la trilogía (1966-1970) coincide con un período de efervescencia revolucionaria en Uruguay y en el continente, que es interrumpido por una creciente represión estatal culminando en una dictadura militar que en Uruguay se extiende de 1973 a 1985. El objetivo de este trabajo es indagar las distintas figuraciones que adquiere la violencia política en las novelas. El papel de la metáfora es la clave de lectura para pensar otras formas de escribir la experiencia más allá del realismo y entender una posible poética de la memoria en Levrero.

Palabras clave: Literatura Latinoamericana - Poéticas de la memoria - Metáfora - Experiencia

Abstract. We propose a critical reading of the novels *La Ciudad* (1970), *El Lugar* (1982) and *París* (1979), which make up the *Involuntary Trilogy*, by Uruguayan writer Mario Levrero. We are interested in thinking this route through Levrero's writing in reference to its context of emergence, attempting to establish relations between the social imaginaries and the Uruguayan historical process. The writing span of the trilogy (1966-1970) coincides with a period of revolutionary commotion in Uruguay and the continent, which is interrupted by an increasing State repression that concludes in a military dictatorship, in the case of Uruguay, from 1973 to 1985. The aim of this paper is to investigate the different configurations that acquire the political violence in the novels. The role of metaphor is the reading key to thinking in other ways to write the experience beyond

realism and understand a possible poetics of memory in Levrero.

Keywords: Latin American Literature - Poetics of memory - Metaphor - Experience

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.

Mario Levrero, *El Lugar*

Pensar una poética de la memoria implica volver sobre las complejas relaciones entre lo vivido y las formas de representarlo. Resaltar el papel de lo poético como mediación, como proceso de aproximación entre la experiencia y un lenguaje que debe reinventarse para expresar ese momento único e irrepetible. Cuando las viejas palabras, con sus sentidos usuales y ya cristalizados, no sirven para dar cuenta de la intensidad de lo vivido, en la grieta de esa imposibilidad, aparece lo poético.

Giorgio Agamben supo escribir que “en la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es realizable” (2002: 7). Esta constatación en lugar de disminuir aumenta las posibilidades de la literatura. La crisis en la forma de representación abre un campo para la experimentación con el lenguaje y la invención de nuevos sentidos y formas de decir ante construcciones fosilizadas. El énfasis en la potencialidad de la fantasía frente a la literalidad (Nofal, 2006) desplaza los bordes de ese espacio de incertidumbre, de lo inefable. La escritura misma se replantea sus condiciones de posibilidad más allá del realismo. Rosemary Jackson señala la irrupción de lo fantástico como una operación subversiva:

El fantástico moderno, la forma que adopta el fantasy literario dentro de la cultura secular producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe al costado de lo “real”, a ambos lados del axis cultural dominante, como una presencia enmudecida, otro imaginario silenciado. Estructural y semánticamente, lo fantástico se dirige a la disolución de un orden que se experimenta como opresivo e insuficiente (1986: 188).

En este trabajo nos proponemos indagar las distintas figuraciones que adquiere la violencia política en las novelas que componen la *Trilogía Involuntaria* del escritor uruguayo Mario Levrero. Rompiendo con cualquier modelo realista mimético Levrero construye su Trilogía a partir de la recurrencia a lo onírico y la alusión metafórica. Es en el trabajo con la imagen y la metáfora definida por Ricoeur como “el proceso retórico por el cual el discurso libera el poder que ciertas ficciones comportan de redescribir la realidad” (2001: 13) donde Levrero articula su poética. La imagen no tiene una función reproductiva sino que se coloca como eje de un texto que busca reponer la experiencia de manera lateral, en los sentidos que dispara la experiencia misma de lectura. Se trata de pensar la memoria desde el presente y de encontrar las palabras y sus modulaciones para contar lo que no se puede contar. El fantasy en su vinculación con las fronteras de lo siniestro es apropiado para subvertir las categorías de lo posible y explotar los puntos de fuga del lenguaje. Consideramos que en esta operación escrituraria Levrero postula otra forma de escribir los sucesos ligados a la violencia política de finales de los ‘60 y principios de los ‘70 en Uruguay.

La casa y la ciudad

La Ciudad (1970) es la primera novela de la *Trilogía Involuntaria*. Escrita en 1966, son tiempos de grandes cambios sociales y políticos en la sociedad uruguaya. La agitación estudiantil y obrera aumenta en el periodo, con epicentro en 1968 o en la huelga general previa al golpe de Estado; crece el accionar de la guerrilla, como así también las medidas represivas. En 1966 se produce una reforma constitucional que instala un presidencialismo fuerte. El Colorado Óscar Gestido es el primer presidente en ostentar estos poderes. Hasta su fallecimiento en diciembre de 1967, tiene un gobierno breve pero convulsivo durante el cual no

se priva de aplicar el cuasi Estado de Sitio conocido como medidas prontas de seguridad. Entonces asume el vicepresidente, Jorge Pacheco Areco, quien profundiza la política represiva. Markarian (2012) resalta que el “pachecato” 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 se cierran diarios como el castrista *Época*. A la par de aplicar medidas antipopulares como la devaluación de la moneda, se intensifica la escalada violenta, lo que lleva al asesinato de jóvenes estudiantes como Líber Arce, Susana Pintos y Hugo de Los Santos.

Por otro lado, son años decisivos en la vida de Levrero, ya que es en ese 1966 en Piriápolis donde se decide a ser escritor en lugar de cineasta como lo deseaba hasta ese momento. Es importante pensar esta relación con el cine a la hora de entender el lugar de la imagen en la narrativa levreriana.

La Ciudad da cuenta de esa doble transición. Se trata de un viaje a una ciudad a la que nunca se llega, a la que se parte de casualidad, sin un rumbo fijo y sin más motivación que conseguir fuego. El protagonista, innominado, está vaciado de toda experiencia y marca identitaria, parece no tener trabajo, lugar de procedencia, vida anterior. En la primera escena de la novela lo encontramos perdido en una casa ordenada por otros. La casa, símbolo de la espacialidad más íntima, se construye entonces como el lugar de la ajenidad más extrema. El personaje al reconocer esa alteridad y su carencia –tiene hambre– es expulsado de la falsa seguridad de la casa e inicia su viaje en búsqueda de la ciudad.

En *La Ciudad* la violencia se insinúa en estas disputas sobre la territorialidad. Lo que aparece cuestionado es la ciudad como ordenadora del espacio urbano e imaginario. En ese cuestionamiento el individuo, sumido en la fantasmagoría del progreso, logra divisar los dobleces –y los peligros– de esa teatralidad. El protagonista nunca llega a una ciudad sino que apenas arriba a una especie de pueblo fantasma donde hay una estación de servicio y unos cuantos negocios. Lo acercan al pueblo un camionero y una mujer. En el camión no se ve nada, sin embargo siente el malestar del conductor hacia él y el coqueteo inquietante de la mujer. Cuando al fin se baja acompañado por ella, el camionero los insulta y les aclara que no los golpea porque no se puede demorar con su carga, una carga enigmática que debe ser trasladada sin perder el tiempo. El coqueteo con la mu-

jer, Ana, deviene también en violencia cuando el protagonista casi termina violándola en el espacio público.

La violencia está siempre latente en los límites de esa cartografía; lo siniestro se conforma como la frontera de lo socialmente aceptable, a lo largo de la Trilogía se suceden pasillos a oscuras, puertas prohibidas, habitaciones que atravesar.

Martín Kohan escribe respecto al no-lugar desde donde se configura la ciudad levreriana: “El espacio que los personajes de Levrero recorren o habitan suele ser el de la falta de ciudad” (2013: 113). No se trata de situar la acción en el campo o en un posapocalipsis que forman parte del relato-ciudad sino de abandonar esos dispositivos para dar cuenta de su falta. Señala Kohan: “La ciudad desaparece sin dejar en su lugar otra cosa que su falta. Ni otro sitio ni una explicación aparecen para reemplazarla; lo que queda es una promesa incumplida, una perspectiva que no va a poder realizarse” (2013: 114). Es a partir de esta operación que entendemos la ciudad como fantasmagoría.

En *La Ciudad* la violencia se configura como el revés de esa fantasmagoría de la espera. Esta metáfora es la gran organizadora del relato, en los dobles del sueño burgués de la ciudad ordenada aparece el reglamento y la farsa. El pueblo al que llegan parece ofrecerles todo: vivienda, trabajo seguro en la estación de servicio, hospitalidad por parte del encargado, Giménez. Sin embargo, esa fachada encubre una amenaza constante. Los códigos de comportamiento que manejan los habitantes son muy distintos, los zapatos se guardan en cajas mezclando diferentes tamaños, el empleado en lugar de vender juega con muñequitos, la señalización y los mapas están en otro idioma o no sirven como orientadores. Además, ha perdido a Ana y siente que algunos habitantes parecen ser actores de una obra que representan para él. Se siente un otro, un extranjero. La estación de servicios perdida en un pueblo fantasma es la metáfora de ese disciplinamiento social al que pretenden someterlo. No hay trabajo útil ya que no pasan vehículos, sólo existe la promesa de que algún día todo va a prosperar. Sobre esa ausencia se monta la fantasmagoría a partir de la norma. Giménez cumple la función de adoctrinarlo en el deber de acatar el reglamento. Éste parece abarcarlo todo: no puede fumar, no puede abrir una puerta, debe estar despierto hasta las 5.37am para apagar las luces de la estación antes de la salida del sol. Trabajo y prohibición se asocian a la alienación del individuo. La ciudad como espacio reglado

por otros se configura como el escenario de un viaje imposible.

Ana, que en un primer momento aparece como una posibilidad para el amor, lo abandona y se convierte sólo en un recuerdo. Y en una posible amenaza o trampa: cuando va a la supuesta casa de Ana, encuentra una vieja rodeada de niños y perros que le muerden las piernas; o cuando Giménez le indica que en el edificio de enfrente, luego de seguir sus instrucciones, la encontraría esperándolo en una habitación, el protagonista desiste de abrir esa puerta. El amor aparece, entonces, como una constante frustración, como un absoluto incompatible con un orden social opresivo.

En procura de una territorialidad propia, el protagonista violenta el reglamento cuando decide entrar a la habitación prohibida. Encuentra una mujer que sólo se expresa negativamente, “no, váyase” (145) repite. Sin embargo, más allá de las palabras, terminan acostándose. Al verlos, Giménez golpea a la mujer violentamente y el protagonista decide defenderla. La mujer, en cambio, se preocupa por su golpeador. En la doble reacción contra la prohibición y la represión el personaje principal comienza a abandonar el pueblo.

La novela culmina sin la llegada a un lugar específico, sino en la partida, en un nuevo viaje, desde una estación de ferrocarriles que también se rige por un reglamento, quizá el mismo. Sin embargo, el círculo no se cierra del todo, el protagonista logra nombrar una ciudad-destino, Montevideo. Se quiebra el completo vaciamiento de la identidad, se encuentra una grieta del lenguaje. ¿Qué relación tiene con Montevideo? ¿Del pasado, del futuro?, eso poco importa, es en el ejercicio de ese nombrar donde el sujeto comienza a llenarse y a abrir una posibilidad para una espacialidad propia.

Tres metáforas de *El Lugar*

El Lugar es la segunda novela de la *Trilogía Involuntaria*, pero es la última en publicarse (1982). Su primera edición aparece en la revista de ciencia ficción argentina *El Péndulo*, en tiempos todavía de dictadura por lo que sufre una serie de recortes.

Podemos leer a *El Lugar* como la organización novelística de tres grandes metáforas sobre la violencia que sufre el individuo (psicológica, social y política). Las

tres partes en la que está dividido el libro se corresponden a cada una de ellas.

La primera parte nos muestra al sujeto perdido en el laberinto de su psiquismo. La serie de habitaciones que se suceden idénticas donde no se puede volver atrás representan las tensiones del inconsciente. Escribe Helena Corbellini: “Ese Lugar de Levrero, 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” (1996: 21).

El protagonista es nuevamente un personaje vaciado, sin nombre. Cuando despierta en la primera habitación de la serie, intenta reconstruir una experiencia anterior. Quiere saber cómo llega allí, recuerda vagamente que tenía una cita con Ana, que pasa por una parada de colectivos, compra unos cigarrillos y algunos otros detalles. El esfuerzo es vano porque la memoria es caprichosa. Ana ya no sólo ha desaparecido sino que se ha convertido en un vago recuerdo, en un signo de lo que fue, un signo que no puede llenar. Verani escribe que “ya no es más que la sombra de un deseo o un juego verbal” (1996: 53).

En un intento de retener la experiencia que lo desborda, el personaje principal de *El Lugar* registra en una libreta los acontecimientos que está viviendo. La cárcel del yo es así doble, la del sujeto perdido en las habitaciones y la del que inscribe esa experiencia en la escritura.

A medida que avanza se suceden algunas variaciones, habitaciones con luz, o a oscuras, con personajes que hablan un idioma desconocido por él, o deshabitadas. El escenario es hostil. Con las personas que se cruza no se puede comunicar y le temen. Sólo el encuentro con una mujer cambia esta situación. A pesar de tampoco poder comunicarse con ella la nombra Mabel. La necesidad de que el lenguaje dé cuenta de la experiencia es una constante en la novela. Afrontar la falta de comunicación y entendimiento en los límites del poder de representación del lenguaje.

En este sentido, se puede leer a Levrero en relación a la máquina de escritura-memoria que pone a funcionar García Márquez en *Cien años de Soledad* (Perilli, 2013) como el que desnuda las limitaciones del artefacto. Se cuestiona la capacidad de la novela para cumplir ese papel y, en definitiva, a todo el proyecto

fundacional del boom, lo que se hace más evidente en la última “trilogía” leverriana, la de los diarios¹, cuando el discurso se vacía por completo ante la imposibilidad de contar una experiencia luminosa. Esta preocupación por proponer una máquina alternativa es desde *La Máquina de Pensar en Gladys* (1970) un eje central de la narrativa del uruguayo. Si en el cuento la máquina enchufada ronronea anticipando el derrumbe de la casa, metáfora del pasado amoroso, en *La novela Luminosa* (2005) la adicción a la computadora del personaje que Levrero construye de sí mismo, obsesionado con la programación y la pornografía, pero que no logra escribir la novela por la que obtuvo la beca Guggeheim, coloca en el límite el itinerario de este artefacto. La máquina de lectura-escritura duda de sí misma.

Mabel significa un momento de reconciliación con su yo escindido. Escurridiza como Ana, desaparece en tres oportunidades, pero en cada uno de los encuentros se acerca más al protagonista. Le muestra zonas ocultas de El Lugar como túneles y una playa artificial. Es por la relación con Mabel que logra dejar atrás este escenario de las habitaciones repetidas.

La decrepitud del ambiente aumenta, las piezas están semi-derrumbadas, llenas de ratas y escombros. Antes de ver una tercera puerta que le permita salir, el personaje principal se encuentra con un alter ego –al que llama predecesor– moribundo que dice y escribe la palabra INFIERNO. Se trata de su yo anterior atrapado en la cárcel del lenguaje. “No hay salida, este es el infierno” (70) es la inscripción que logra leer al encontrarlo, la escritura replica la estructura carcelaria de la sucesión de habitaciones.

Sin embargo, el protagonista a partir del contacto con “la muda” Mabel tiene una visión más amplia de El Lugar que su predecesor, sabe que existen túneles y otras zonas posibles que recorrer. Entonces logra ver una “tercera puerta” en la sucesión de las habitaciones y sale del laberinto.

Si la primera parte del libro se construye como una metáfora del inconscien-

¹ Nos referimos a la “Trilogía Luminosa”, como le llama Corbellini (2011), que componen el relato *Diario de un canalla* (1992) y las novelas *El Discurso Vacío* (1996) y *La Novela Luminosa* (2005). La serie puede ser una “Pentalogía” si incluimos el texto hasta hace poco inédito, *Burdeos, 1972* (2013), y otro relato, *Apuntes Bonaerenses* (1992), que también indagan el formato diario.

te, en la segunda nos situamos claramente en la alienación de la normatividad social. El escenario es una especie de campamento al que un grupo de personajes llega por distintas circunstancias. Cada uno tiene una historia que contar sobre su llegada, estas historias parecen adoptar distintos géneros literarios de acuerdo a la personalidad del personaje en cuestión, novela de aventuras para Bermúdez, terror pesadillesco para el Alemán.

La trampa que debe superar el personaje protagónico en este caso es la de la adaptación a un orden social impuesto. Bermúdez, que lo recibe amablemente y le ofrece integrarse al grupo del campamento, es, a la vez, un tirano que rige la vida con horarios estrictos y la división del trabajo. La presión del grupo social lo hace sentir culpable de no integrarse pero, al mismo tiempo, siente que si lo hace se estaría traicionando.

El Francés, una especie de segundo alter ego y el personaje del campamento con el que más empatía alcanza, afronta el dilema de la adaptación alienada con la pregunta retórica “¿para qué?” y el suicidio. Ese “¿para qué?” del Francés implica nuevamente que el lenguaje y la razón no hacen más que replicar la prisión que la normativa social impone para la convivencia. Al no encontrar salida recurre al suicidio.

La misma pregunta, “¿para qué?” le hace Alicia, la mujer con la que abandona el grupo, cuando el protagonista le plantea que desea seguir el viaje. En este caso se trata de no contentarse con la vida familiar burguesa que ésta le promete. Consiguen una casa en el campo, tienen un niño, sexo rutinario, hasta alguien les acerca comida misteriosamente. El personaje principal de *El Lugar* rechaza la normatividad social (Bermúdez) y familiar (Alicia) como expresiones alienantes del yo y decide continuar su viaje hasta llegar a la ciudad.

La primera vez que aparece la ciudad como escenario es en la tercera parte de *El Lugar*. Territorio militarizado donde el orden se sustenta en la represión. A medida que el protagonista se encuentra con los elementos característicos de lo urbano, luces, asfalto, edificios, crecen las imágenes explícitas asociadas a la violencia política.

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 (144).

Me pareció que, afuera, se escuchaban disparos aislados de armas de fuego (145).

Afuera, sonó un tiroteo más intenso (146).

La ciudad se configura entonces como una cartografía escrita desde el poder. No hay espacios que puedan quedar fuera de control. Los personajes que la habitan caminan en fila. Su centro fálico es un edificio donde hombres encapuchados practican la tortura y el sadismo.

El protagonista entra en el edificio siguiendo a una posible Ana, pero resulta ser su negativo. La idea de negativo en Levrero es explorada desde *La Máquina de pensar en Gladys*, el negativo de Ana, es decir, del deseo, es la pornografía y la violación que sufre por la gorda. Lo pornográfico resulta ser el otro lado de la novela romántica imposible que se insinúa en la Trilogía. El orgasmo es reemplazado por el vómito.

Además de ser violado, es capturado por un grupo de encapuchados que lo torturan. Lo marcan. Las marcas en el cuerpo maximizan el proceso de reificación del que está escapando desde el escenario de las habitaciones repetidas. Lo convierten en un objeto. Su cuerpo es inscribible, la escritura sobre el propio cuerpo borra las distancias de lo representado.

Como un objeto de descarte es arrojado por sus captores. Logra reconocer el lugar. Todavía escuchando el ruido de los tiros, llega a su departamento. Se reconoce un otro irremediable. Tiene hambre y sed, pero pueden más las ganas de escribir. No puede parar de hacerlo, no tiene respuestas, sólo preguntas. Sabe que la idea de una escritura de la experiencia como instancia reparadora es casi una utopía, pero escribe, escribe por necesidad, una necesidad primaria como la sed y el hambre, una necesidad de disputarle la escritura de su cuerpo a los encapuchados que le hicieron marcas que el agua no puede borrar.

París ciudad-metáfora

En la última novela de la serie, *París* (1979), es donde Levrero lleva más a fondo los recursos empleados en las dos anteriores. A partir de la toma de conciencia de la imposibilidad de la ciudad, de su ausencia o mera existencia como promesa, en este último libro el protagonista llega a una ciudad que es claramente una metáfora del sueño de la ciudad moderna: París.

Levrero no ha visitado aún París al momento de escribir la novela. La construye como un espacio de cruce que concentra las aspiraciones y las pesadillas de la modernidad. Juan Carlos Mondragón, en un artículo donde destaca el uso de París como ciudad-metáfora a lo largo de la obra de Levrero, escribe que París “es el nombre de lo innombrable, el refugio de una circunstancia epocal que va acorralando las manifestaciones de deseo, la operativa de sueños, la traslación a lo cotidiano de formas de vida que pudieran desagradarle a los profesionales de la guerra” (2006: 113).

Estilísticamente este cambio se expresa en una ruptura total con cualquier pretensión mimética. Las imágenes alegóricas y simbólicas estructuran un relato que se ha fragmentado por completo, la ambivalencia del protagonista escindido entre el yo de la vigilia y el yo del sueño es la misma que sufre el relato en su constitución. Se quiebran las leyes de la física, un viaje puede durar trescientos años, los taxistas mueren de repente, un grupo de hombres pájaros vuelan sobre París, y todo esto sin la reposición tranquilizadora del fantástico tradicional o la ciencia ficción, es decir, sin pretender recomponer el orden en un orden paralelo o alternativo. Por el contrario, en el texto la ruptura con la secuencia lógica narrativa busca exponer ese desorden, mucho más constitutivo, que es la crisis de la idea de ciudad como organizadora del espacio y del imaginario.

Hugo Verani señala:

La ciudad ya ha adquirido un nombre, pero París se reduce al circuito fantasmagórico de un asilo de menesterosos regido por una organización totalitaria. Al recurrir a una ciudad específica para crear la ilusión de realidad –y precisamente a París, metafórico centro del universo en la ensoñación latinoamericana– Levrero transgrede los enlaces mecánicos con la rea-

lidad reconocible, desestabiliza la compulsión referencial de la narrativa realista, ironía ya identificada con una actitud posmoderna (1996: 47).

Al situarnos, entonces, en un escenario ligado a lo onírico, los mecanismos de reconstrucción de la memoria cambian. En la indefinición del sueño se compone su relación con el pasado, reconoce detalles, cree haber estado en algún momento en esos lugares, pero no está seguro. No distingue la totalidad, sólo fragmentos. “La memoria se me presenta como un fenómeno curioso, que me hace recordar las cosas apenas las veo o tal vez un instante antes de verlas, aunque hacia el final del viaje de siglos en ferrocarril no había podido reconstruir en esa misma memoria ninguna imagen de París” (25).

En *París* Levrero cuestiona más radicalmente la capacidad de reconstruir la experiencia a partir del lenguaje. Es en esta novela donde hace más explícita su poética de pensar otro tipo de realismo a través de las imágenes. En una entrevista realizada por Luis Pereira, Levrero responde:

Yo no sé muy bien que quieren decir cuando dicen ficción. Yo digo realismo. Lo digo porque corresponde. Yo nunca he escrito nada que no haya vivido. A ese vivido si querés ponele comillas. Las cosas que escribo las vivo interiormente. Más bien una literatura simbólica que mediante ciertos juegos intenta reproducir o traducir cierto tipo de movimientos interiores que no tienen correspondencia con un lenguaje. Eso mezclado con experiencias más concretas, todo tiene valor simbólico. En la época de *La Ciudad, París*, yo creo que estaba trabajando con capas muy profundas del inconsciente. (2013: 70).

París radicaliza esta propuesta estética de Levrero y dramatiza el lugar del escritor. El yo innominado que narra se encuentra tironeado y escindido en dos mundos o cosmovisiones posibles. Por un lado, el sueño y el descubrimiento de que tiene alas y puede sobrevolar París; y por el otro, la realidad atravesada por la violencia.

En *París* hay una estetización de la violencia, la gente se reúne alrededor de la televisión a ver a Hitler con un sable en la mano intentando invadir París, o se

planean números de revistas donde modelos aceptan fotografiar su muerte violenta. En esa ciudad, nuevamente un edificio, el asilo de menesterosos, se erige como el centro fálico de un poder represivo. La violencia adquiere distintas modulaciones y la guerra se convierte en un espectáculo de consumo masivo. Mondragón señala:

El extrañamiento, la fractura del tiempo son sutiles formas de violencia. El mundo ficcional de Levrero es violento. Desde la degradación por la supervivencia, la ausencia de solidaridad, un erotismo de modalidades perversas y que en la novela *París* llega hasta la guerra. Guerra como constante; aún cuando desautoriza la historia (2006: 112).

Se cuenta el fracaso del escritor de la autonomía y su ilusión de despegarse del mundo que lo rodea. El protagonista logra entender que el sueño de desplegar sus alas para sobrevolar París no puede tener lugar. Es testigo de al menos tres acontecimientos que lo impiden: el secuestro del catedrático Juan Abal, quién escribe un libro prohibido “*Toda la verdad*”; el asesinato de un hombre con alas, una especie de alter ego, perpetrado por unos carabineros; y, por último, el sacrificio de la guerrillera, Sonia, quien en el mismo momento que le anuncia que va a morir enfrentando a las fuerzas represivas, le confiesa que lo ama y que le ha confiado el tesoro de la resistencia.

En la escena final de *París* el personaje protagónico elige no saltar al vacío y desplegar sus alas sino que lo hace al interior de la azotea. Frente al sueño imposible de la autonomía, el autor asume un compromiso.

Poética de la Memoria

Levrero considera al proceso escriturario como una incursión en la interioridad, una búsqueda interior, de ahí la importancia que le da al sueño y a las manifestaciones del inconsciente. Las principales características de su armado textual, recurrencia a un simbolismo borroso y a la alusión metafórica, estética de lo onírico y arbitrario, preferencia por la escritura en primera persona y la experimentación genérica, se subordinan a esta poética. Lo erótico y lo humorís-

tico, de gran peso en su obra, se trabajan como instancias para la manifestación de lo trascendente.

Pensar la creación como un trance hipnótico tiene como principal corolario la preeminencia de las imágenes como matriz de la narrativa levreriana. La escritura –y la lectura– se convierte en un acto experiencial donde a partir de la sucesión de imágenes se componen las secuencias narrativas. La asociación de la literatura de Levrero con el cine se debe a esta importancia de la imagen. Sin embargo, no se trata del mismo tipo de usos, en primer lugar, porque en Levrero abundan todo tipo de imágenes sensoriales y no sólo las visuales y, más importante aún, lo distinto radica en que en el escritor uruguayo no es la trama la que determina las imágenes sino al revés, es a través de la imagen matriz desde donde se construye la trama. En *Conversaciones con Mario Levrero* de Pablo Silva Olazábal, Levrero señala: “Cuando el autor sabe demasiado sobre el argumento, a veces se apura a contarlo, y la literatura va quedando por el camino. La literatura propiamente dicha es imagen” (2008: 15).

Esta idea de la imagen como matriz es lo que más emparenta a Levrero con Onetti. Recordemos la lectura crítica de Josefina Ludmer de *Para una tumba sin nombre* donde se destaca cómo se articula la novela desde la repetición de una imagen: la mujer y el chivo. El cuento de Rita es el núcleo-escena que “genera y sobredetermina el texto pero al mismo tiempo es generado y sobredeterminado por él; de él emanan y convergen, por transformaciones diversas, todos los elementos que constituyen el texto” (2009: 752).

A lo largo de estas páginas recorrimos cómo Mario Levrero construye su *Trilogía Involuntaria* a partir de la recurrencia a imágenes y metáforas sobre las que se asienta la narración. El uso de la metáfora como grado cero de la escritura. El viaje del protagonista de la Trilogía puede leerse como una exploración en las posibilidades de representación de la lengua; de la ausencia de toda marca reconocible en *La Ciudad* pasamos al registro minucioso y catártico de *El Lugar* hasta llegar a *París* donde el relato se fractura y toma conciencia de sus límites, clausurando el sueño de la autonomía.

Para el autor uruguayo la recurrencia a lo onírico y a un lenguaje metafórico no lo aleja del realismo sino que por el contrario ésta sería la forma más “realista” de dar cuenta de la experiencia del sujeto teniendo en cuenta las limitaciones

del lenguaje representativo. Una escritura experiencial, de clima más que de trama, repone de manera performática lo vivido en el presente de la lecto-escritura de los textos. La escritura y la lectura en tanto actos se convierten en espacios de creación y no meras instancias de reproducción.

La noción de poética de la memoria rescata el papel de la fantasía a la hora de la articulación de los sucesos del pasado. Cuando el lenguaje denotativo, ordinario, se queda sin palabras aparece el espesor de lo poético. La metáfora como artefacto que subvierte la propia escritura más allá de las fronteras de lo nombrable. La imagen de una casa abandonada, un pueblo fantasma o un grupo de hombres alados operan sobre los límites del deseo y lo siniestro. Escritas en tiempos de gran agitación política y represión en Uruguay (1966 a 1970), las novelas de la Trilogía, a través de la densidad de sus ambientes y sus deseos de asaltar los cielos de París, reponen, en primera persona, un inventario de fragmentos, personajes, objetos y lugares, de un sueño que termina en pesadilla.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002): *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Corbellini, Helena (1996): "Las traiciones del soñante". *Nuevo texto crítico*. Año VIII, N° 16/17, julio 1995 - julio 1996. Universidad de Stanford, Ediciones de Nuevo texto crítico, pp. 19-34.
- (2011): "La trilogía luminosa de Mario Levrero". *Revista de la Biblioteca Nacional*, Época 3, Año 3, N° 4-5.
- 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.
- Jackson, Rosemary (1986): *Fantasy, literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Kohan, Martín (2013): "La idea misma de ciudad" en Ezequiel De Rosso (comp.), *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 3° época, N° 33, pp. 51-58.
- Levrero, Mario (2008): *El Lugar*. Barcelona: Debolsillo.

- (2008): *La Ciudad*. Barcelona: Debolsillo.
- (2009): *La Novela Luminosa*. Barcelona: Debolsillo.
- (1998): *La Máquina de Pensar en Gladys*. Montevideo: Arca.
- (2008): *París*. Barcelona: Debolsillo.
- Ludmer, Josefina (2009): “Contar el cuento” en Juan Carlos Onetti: *Novelas Cortas (Edición Crítica)*. Córdoba: Alción.
- Nofal, Rossana (2002): *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2006): “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas” en Elizabeth Jelin, Susana G. Kaufman (comp.): *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 111-129.
- Markarian, Vania (2012): *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mondragón, Juan Carlos (2006): “París: Ciudad-metáfora en la obra de Mario Levrero”. “Dossier Mario Levrero” en *Hermes Criollo*. Revista de crítica y teoría literaria y cultural. Año 5, N° X. Montevideo: Ediciones de Hermes Criollo, pp. 105-114.
- Olivera, Jorge (2006): “La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero” en *Hermes Criollo*. Revista de crítica y teoría literaria y cultural. Año 5, N° X. Montevideo: Ediciones de Hermes Criollo, pp. 85-93.
- (2008). *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* (Tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pereira, Luis (2013): “Yo no he escrito nada que no haya vivido” (entrevista a Levrero) en Elvio Gandolfo (comp.): *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva.
- Perilli, Carmen (2013): “Metáforas del archivo en la narrativa latinoamericana”. *Revista Pilquen*. vol. 16, N° 2, Supl. 1. Viedma. En línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232013000300007&script=sci_arttext
- Ricoeur, Paul (2001): *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.