



Desfigurando el espacio. Análisis de *La ciudad*, de Mario Levrero

Défigurer l'espace. Analyse de *La ciudad*, de Mario Levrero

Disfiguring the Space. Analysis of *La ciudad*, by Mario Levrero

Olga Lidia AYOMETZI SASTRÉ¹

Universidad Autónoma de Tlaxcala
oayometzi@yahoo.com.mx

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/864>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: En el presente artículo analizaré el espacio en *La ciudad* (1970) de Mario Levrero, obra en la cual la «ciudad» y otros espacios aparecen configurados de manera atípica: sin bullicio, gente, carreteras, transporte, edificios y comercios. En consecuencia, en la novela se desfigura el paradigma de la ciudad y se construye un espacio desubicado, indefinido, oscuro, decadente, anormal y despoblado, generando incertidumbre y sinsentido. Para el análisis me apoyaré, principalmente, en la teoría del espacio de Henri Lefebvre, quien elabora la triada conceptual: el espacio percibido (físico), el espacio concebido (mental) y el espacio vivido (experiencias). De esta manera, descifraré los espacios descritos en la obra para descubrir sus símbolos, sus signos y la percepción del mundo exterior, resultado del interior, tanto del narrador como del autor, dado que el concepto de espacio implica factores culturales, sociales, psicológicos e históricos.

Palabras clave: ciudad, espacio, práctica, representación, vivencia

Résumé : Dans le présent article, j'analyserai l'espace dans le roman *La ciudad* (1970) de Mario Levrero, dans lequel la « ville » et les autres espaces sont configurés de manière atypique : sans agitation, sans habitants, sans routes, sans transports, immeubles ou commerces. Par conséquent, dans ce roman, le paradigme de la ville est déformé et l'espace qui s'y constitue est déplacé, indéfini, sombre, décadent, anormal et dépeuplé, générant de l'incertitude et du non-sens. Pour mener cette analyse, je m'appuierai principalement sur la théorie de l'espace d'Henri Lefebvre, qui élabore la triade conceptuelle : espace perçu (physique), espace conçu (mental) et espace vécu (expériences). De cette façon, je déchiffrerai les espaces décrits dans l'œuvre pour découvrir leurs symboles, leurs signes et la perception du monde extérieur, qui résulte de l'intériorité du narrateur et de l'auteur, étant donné que le concept d'espace implique des facteurs culturels, sociaux, psychologiques et historiques.

Mots clés : ville, espace, pratique, représentation, expérience

Abstract: In this paper I will analyze the space in *La ciudad* (1970) by Mario Levrero, in which the "city" and other spaces are represented in an atypical way: without hustle and bustle, people, roads, transportation, buildings and shops. Consequently, in the novel the paradigm of the city is disfigured, building a dislocated, undefined, dark, decadent, abnormal and depopulated space, generating uncertainty and nonsense. For the analysis I will rely on the theory of space by Henri Lefebvre, who elaborates the conceptual triad: the perceived space (physical), the conceived space (mental) and the lived space (experiences). In this way, I will decipher the spaces described in the novel to discover their symbols, their signs and the perception of the outside world as a consequence of the inside world, of both the narrator and the author, since the concept of space implies cultural, social, psychological and historical factors.

¹ Doctore en littérature hispano-américaine de la BUAP (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla). Enseignante et chercheuse au sein de la Licence en langue et littérature hispano-américaine de l'Université Autonome de Tlaxcala (Mexique).

Keywords: town, space, practice, representation, experience

«No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales».

Ion Martínez Lorea

Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004), mejor conocido como Mario Levrero, fue un escritor, periodista, cineasta, guionista, editor, tallerista, librero y fotógrafo uruguayo. Autor de más de una veintena de libros, entre los que destacan comics, textos periodísticos, cuentos y novelas, algunos de sus títulos son *La ciudad* (1970)², *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1974), *El lugar* (1982), *París* (1980), *Aguas salobres* (1983), *Los muertos* (1986), *Espacios libres* (1987), *El portero y yo* (1992) *La novela luminosa* (2005). Por esta última obtuvo su único premio literario: El Bartolomé Hidalgo en 2006.

Levrero es en la actualidad un autor notable y uno de los más importantes de la literatura no sólo de su país sino de Hispanoamérica; sin embargo, en su momento, fue poco conocido. Teniendo en cuenta lo señalado por la crítica, considero que fueron dos las razones principales de su impopularidad: una, su personalidad y, la otra, lo extraño de su literatura. Levrero fue un escritor que se mantuvo al margen y en contra del *establishment*. En vida, apunta Corbellini:

[...]sostuvo importantes divergencias con quienes detentan la hegemonía cultural, que se manifestaron en rupturas con sus editores, su rechazo a participar en concursos literarios, también explícitas contrariedades hacia el canon universal y una actitud irreverente ante los íconos del prestigio que la crítica le negó hasta que hubo muerto (2011, p. 251).

Con base en varias entrevistas realizadas (Gandolfo, 2013) se le puede definir como introvertido, solitario, genuino, antiolemne, introspectivo; aunque, curiosamente, Gandolfo observó que era un gran conversador. Creía en la teoría del arte como hipnosis, la cual planteaba que a través de las obras se podía captar la personalidad del autor o artista; dicha teoría tenía su origen en el Psicoanálisis del arte de Charles Baudouin³. Asimismo, se refería a Kafka, a Lewis Carroll y a Raymond Chandler como sus primeras influencias literarias; y mencionaba, en otros ámbitos artísticos, las pinturas de Iheronimus Bosch, el tango, los Beatles y los dibujos de Oski.

En cuanto a su literatura, para Rafael Courtoisie (2013), Levrero es un caso atípico, difícil de encasillar y comprender. José Miguel Oviedo señala que es extraña, anómala, inclasificable y compleja dado que combina características de distintas naturalezas:

[La] literatura fantástica, el folletín, el enfoque psicoanalítico, la reflexión filosófica, el humor grotesco, etc. Quizá dé una mejor idea decir que su literatura es sobre todo una indagación de la otredad, del sentirse ajeno y siempre fuera de lugar, de la vida como desplazamiento objetivo o interior. Hay una desazón existencial en él, de carácter tenebroso y a veces visionario:

2 Para Pedro Díaz (2013), *La ciudad* fue publicada en 1966 por la editorial Tierra Nueva y reeditada en Buenos Aires en 1977. Yo apunto el año de 1970, debido a que la mayoría de los críticos coincide en marcarla como su fecha de publicación.

3 Teoría importante para entender a sus personajes, que a su vez son reflejo del mismo autor.

nace de la percepción de que nada es como creemos y de que somos siempre extraños, incluso ante nosotros mismos (2002, p. 458).

Para Corbellini, la literatura del uruguayo distorsiona la realidad, es extraña y rara, principalmente en una primera etapa, posteriormente «el autor se entrega al registro minucioso de sus vivencias en diarios o apuntes, donde lo extraño son las percepciones del yo narrador, un sujeto que escapa a las convenciones y se dedica a la construcción sistemática de su singularidad, la sintagmática de su ser en el mundo» (2011, p. 252). En consecuencia, sus personajes se encuentran desorientados, desprotegidos, desligados de su entorno, incapaces de tomar sus propias decisiones, «cuentan sus historias como si estuviesen separados de ellas, impasibles ante sus propios dramas; ese vacío emocional los hace vivir en un estado de ensoñación, incapaces de establecer una relación significativa con la realidad» (Oviedo, 2002, p. 458).

La crítica ha llegado a encasillarlo como un autor folklórico, de ciencia ficción, de literatura fantástica, entre otros. Levrero expresó al respecto:

- «No me considero un escritor folklórico, aunque sí regional por la influencia inevitable del medio ambiente» (Estrázulas, 2013, p. 12);
- «La ciencia ficción no me interesa [...] la ciencia ficción es el invento de un editor» (Siscar, 2013, p. 43);
- «Mis historias no son fantásticas. Por lo general, en lo que escribo no hay elementos sobrenaturales. Pasan cosas raras, muy poco frecuentes, o hay elementos no reconocibles como objetos de la realidad, pero si son reales los mecanismos psicológicos» (Domínguez, 2013, p. 51).

Para Levrero su literatura se nutrió de la vida misma, sus novelas eran concebidas como realistas: «Yo nunca he escrito algo que no haya vivido. A ese vivido si querés ponele comillas. Las cosas que escribo las vivo interiormente» (Pereira, 2013, p. 70). Su proceso de creación, aunque apela a la introspección, siempre mantiene contacto con el exterior. «Todo lo que escribí fue de alguna manera ‘vivido’. No trabajo con invenciones intelectuales, sino que escribo, como creo haber dicho, mirando hacia adentro y observando lo que allí veo» (Rivadeneira, 2018, p. 176).

Ángel Rama ubica a Levrero junto a Mercedes Rein, Gley Eyherabide, Tereza Porzekanski y Cristina Peri Rossi, y los agrupa bajo la denominación de «la imaginación del poder». Destaca en ellos una ruptura respecto a la generación que les antecede, la de 1955, por la manifestación de una nueva sensibilidad y escritura inventiva, en la que hay experimentación y una imaginación explosiva y poderosa.

Sé que hay, allí, a la vuelta de este tiempo, al iniciarse la década de los setenta, una nueva generación que está en pleno funcionamiento y que ha asomado a una edad increíblemente temprana. Le cabrán instancias más duras y cortes más profundos, así como reconstrucciones más difíciles. Si logran hacerlo no pensarán que todos estos años anteriores concurrían a ese fin porque seguramente estarán muy ocupados con sus tareas y porque sólo muy tardíamente se recupera la curiosidad por las obras y los hombres de un periodo de transición (Rama, 1972, p. 402).

Fue una generación que buscó «captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres» (p. 396); le caracterizó «una libertad para recoger lo innoble, lo vulgar, junto a lo artístico, ya bajo formas barrocas, ya con simplicidad aparentemente tosca» (p. 400). No faltó la protesta social, la inseguridad de lo real, la descripción de universos

discordantes, crueles, solitarios y en crisis⁴; Mercedes Rein, por ejemplo, «describ[e] el desbarajuste del mundo, su esencial extrañeza» (p. 397). Tales son algunas de las características que hallaremos en *Levrero*.

En el presente estudio me enfocaré en *La ciudad*, haciendo énfasis en la configuración que tiene el espacio en este universo narrativo y en el que encontramos una ciudad no convencional o no reconocible en el «mundo real». Para ello me apoyaré en la teoría del espacio que propone Lefebvre (2013) con la triada: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido.

La ciudad es la primera novela de Mario Levrero, posteriormente, el autor la incluye en la *Trilogía involuntaria* (2008), en la que también aparecen *París* y *El lugar*⁵. Se compone de dos partes, la primera de 14 apartados y la segunda de 9. Novela cíclica, dado que inicia y termina de noche y, tanto al principio como al final de la historia, el narrador se encuentra llegando a un lugar; el tiempo de la historia tiene una duración de tres noches y es en éstas donde suceden las acciones más relevantes. La obra inicia con el siguiente epígrafe de Kafka⁶: «– Veo allá lejos una ciudad, ¿es a la que te refieres? – Es posible, pero no comprendo cómo puedes avistar allá una ciudad, pues yo sólo veo algo desde que me lo indicaste, y nada más que algunos contornos imprecisos en la niebla». Con estas líneas se marca la entrada al universo novelístico de Levrero, el cual alude a una ciudad desdibujada para uno de los interlocutores, una ciudad imprecisa, diferente. En consecuencia, el epígrafe es la antesala de lo que encontraremos en la narración.

La novela está contada desde la primera persona, por un personaje que se dice pintor, pero del que desconocemos su nombre, por lo tanto, su identidad. Lo primero que nos describe el narrador es su llegada a una casa que no cumple con las expectativas de dicho espacio. Como señala Bachelard, la casa es un lugar de seguridad, refugio, consuelo, calor e intimidad, refleja «un estado del alma» (2006, p. 104). Esta es una casa vieja, olvidada, sin calefacción y electricidad, con goteras, húmeda, que había estado abandonada por mucho tiempo, en concreto, una casa inhabitable. Era un anochecer nublado y lluvioso. El narrador recuerda que había un almacén cerca y decide salir a comprar combustible para una estufa portátil; al salir, deja abierta la puerta y las ventanas. En el trayecto, admite que desconoce la ubicación y quiere regresar, pero se ha desorientado. Avanza por inercia hasta que encuentra un camión y se sube, no distingue las facciones de los viajeros dada la oscuridad; sin embargo, ubica junto al chofer, cuyo nombre no se menciona, a una mujer, llamada Ana. Al día siguiente, el chofer del camión lo deja en un lugar vacío, sin actividad humana ni vehículos y sin saber a dónde dirigirse. El chofer también baja a Ana. Ambos inician su camino siguiendo el rumbo del camión, hasta llegar a una «ciudad» sin nombre, con pocas casas y gente, algunos comercios y una gasolinera. En ese lugar Ana lo abandona, pero conoce a Giménez, quien le ofrece su casa. Al otro día, en el bar, escucha hablar de Ana y decide ir a buscarla, pero no la encuentra. Esa noche Giménez lo empuja a continuar dicha misión, pero al llegar al lugar, el narrador se arrepiente. Vuelve a la casa de Giménez, ve un movimiento en la penumbra que lo lleva a una habitación prohibida, ahí encuentra a una mujer y se queda con ella. Al día siguiente, Giménez los descubre, enfurecido golpea a la mujer. El narrador se opone a Giménez, dejándolo herido. La mujer le

4 Contextualmente, en Uruguay, el período de estabilidad económica termina a mediados de la década de los cincuenta, agudizándose la crisis en los sesenta. La dictadura abarcó de 1973 a 1985.

5 Aunque las tres novelas son independientes, comparten elementos en común, como el tema, tipo de narrador, el estilo, algunas situaciones similares y el simbolismo de la ciudad. Señaló Levrero: «en las tres domina la búsqueda más o menos inconsciente de una ciudad» (Gandolfo, 2013, p. 21).

6 En entrevista con Carlos María Domínguez (2013), Levrero comentó que cuando estaba escribiendo *La ciudad* una de sus lecturas era *El Castillo* de Kafka, y ello le abrió la posibilidad de expresar lo que en ese momento sentía, después tomó su propio camino.

pide que se vaya y el narrador abandona el lugar, dirigiéndose a Montevideo. En el desarrollo de la trama los personajes de la novela no concretan ni realizan nada. La narración carece de ubicación histórica y Montevideo es la única mención geográfica que aparece. *La ciudad* comienza con el recorrido y búsqueda de un ideal de ciudad, pero sin alcanzarlo.

Para Lefebvre el espacio es un producto social, consecuencia de una serie de relaciones de producción desarrolladas en determinado momento histórico que se ven materializadas en un espacio territorial, es decir, a cada modo de producción le corresponde un espacio específico, en este sentido se convierte en un ente activo propicio para la interacción social:

El espacio ya no puede concebirse como pasivo, vacío, como no teniendo más sentido que —al igual que sucede con los otros «productos»— ser intercambiado, consumido o suprimido. En tanto que producto, mediante interacción o retroacción, el espacio interviene en la producción misma: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de energías, redes de distribución de los productos, etc. (2013, p. 55-56).

En este proceso intervienen las prácticas espaciales, las representaciones simbólicas y el imaginario social. La relación dialéctica que nace de su confrontación genera un espacio.

Lefebvre propone, a través de su teoría de la producción del espacio, unir los conceptos de espacio físico, social y mental, los cuales, desde su punto de vista, no se deben analizar de manera independiente sino en su interrelación. En su propuesta triádica, los denomina el espacio percibido (prácticas espaciales), el espacio concebido (representaciones del espacio) y el espacio vivido (espacio de representación).

El espacio concebido es abstracto y se representa en forma de mapas y planos. Es el espacio que se conceptualiza (ideología), se impone y domina a una sociedad. En la novela, el narrador descubre en la casa de Giménez una serie de planos y mapas. Uno de ellos tenía la leyenda “Ciudad de San Pedro y San Pablo”. Sin embargo, todos los planos y mapas que examina difieren de los ordinarios, en su aspecto, en su simbología e idioma:

[E]l plano en sí era confuso, ya que figuraban, manzana por manzana, los cortes de las viviendas con todas sus habitaciones diferenciadas; y las manzanas no eran parejas, sino que tomaban formas caprichosas, incluso circulares y elípticas. Pasé a observar el tercer plano; era un mapa y, como dije, bastante más pequeño que los anteriores. A primera vista parecía un mapa de la República aunque, a pesar de estar muy bien impreso, y a varios colores, el trazo del contorno era inexacto e indefinido; los límites no estaban claros incluso en aquella parte que linda con el Océano; también tenía leyendas impresas en ese idioma desconocido, y la simbología era desconcertante; aparte de aparecer utilizado, por ejemplo, el símbolo de ríos para montañas, a veces se confundían, unos y otros, con símbolos de líneas, férreas, carreteras, etc., que los prolongaban; un arroyo, recuerdo, aparecía cortado sin ninguna razón, y era continuado por la serie de rayas que indican vía férrea (Levrero, 1999, p. 26).

Algo que podemos destacar de los mapas de la «ciudad» (así la denomina Giménez) es que predominan lo confuso, inexacto, impreciso y circular. Estamos ante un espacio distinto respecto al paradigma establecido para tal denominación. De igual manera, en varios momentos el narrador comenta que se enfrenta a idiomas desconocidos, tanto en mapas como en libros. Cuando va a buscar a Ana a su casa, el narrador refiere:

Esta manzana no tenía forma de cuadrado, y me pareció que no se ajustaba a ninguna figura geométrica simple. Los mismos elementos que componían la parte que yo mejor conocía, frente al bar, se repetían muchas veces, pero dispuestos siempre en distinta forma, y variando su cantidad. (Encontré los surtidores, la oficina, los carteles de propaganda y de bienvenida, las luces de colores, los grandes focos –todo repetido, formando distintas combinaciones a lo largo del contorno (p. 38).

Coinciden espacio concebido y espacio percibido, sin embargo el protagonista no se siente identificado con ellos, en tanto le parecen extraños, anormales y raros⁷. En la ciudad a la que llega, la sociedad ha creado su propio ambiente, su propio material de producción de la vida diaria, cubriendo necesidades irrelevantes para el protagonista: «Imaginaba que tendría mucho más sentido otro tipo de comercio, que cubriera necesidades más elementales, como podría serlo, por ejemplo, una carnicería, o un puesto de frutas y verduras» (p. 22). Esta dimensión se asocia al espacio percibido, al cómo el protagonista visualiza en su trayecto algunos de los lugares y sitios de la ciudad. Describe edificios viejos, ruinosos, despintados y no llega a ver la urbe. En otro momento, cuando Giménez, incitando al narrador a ir a buscar a Ana en la «placita», le traza el recorrido, este es conocido para Giménez (habitado a la ciudad), pero desconocido para el narrador (extraño en la ciudad). Giménez le indica:

[E]ntre por el portal que está inmediatamente debajo de la ventana, que no tiene llave; luego, continúe por el corredor, que es muy largo. Está oscuro, pero no tema, porque no hay escalones hasta mucho más adelante. Con la mano derecha debe ir rozando la pared; tocará tres aberturas, que corresponden a tres corredores que se abren hacia la derecha; pero debe seguir el tercero, ignorando los otros dos. Debe ir rozando la pared izquierda, esta vez; al llegar a una segunda abertura, debe doblar a la izquierda, pero teniendo cuidado porque es una escalera. No le recomiendo que encienda fósforos, u otra clase de luz; le puede traer problemas. Contará cuarenta escalones, separados por tres descansos; en cada uno de esos descansos, debe torcer a la derecha, pues la escalera tuerce; si sigue de largo se perderá, puesto que hay otros corredores y otras escaleras. Una vez que ha llegado al cuarto descanso, no tiene más que arrimarse a la pared y caminar, siempre, rozándola con los dedos, hacia la derecha; al tocar la cuarta puerta se encontrará exactamente en esa pieza, la de la ventana iluminada, y allí estará Ana, esperándolo (p. 48).

La indicación es confusa y laberíntica y, como en los cuentos maravillosos⁸, el narrador debe cumplir con el regreso a determinada hora; deberá entrar por un portal, que le llevará a otra dimensión, con sus propias reglas y símbolos: tres aberturas, tres corredores, tres descansos, cuarenta escalones, entre otros, todo ello en completa oscuridad.

En la narración que nos ocupa, la ciudad tradicional se desvanece. Le Corbusier señala (cit. por Ion Martínez Lorea en Lefebvre, 2013, p. 16) cuatro funciones básicas de la ciudad: habitat, trabajo, ocio y circulación, los cuales no hallamos en este espacio. Al contrario, el narrador nos muestra «otro orden del universo, que no tiene nada que ver con la lógica, con los objetos materiales conocidos. Como las palabras cruzadas, es otra forma de ver la realidad» (Berti y Warley, 2013, p. 32). En consecuencia, la ciudad es descrita con pocas casas, las cuales daban la impresión de estar deshabitadas; no había rastros de actividad humana; el paisaje era desconocido, desesperanzador, monótono, sin árboles o construcciones, con signos de abandono y soledad; carecía, de igual manera, de medios de transporte. Esto es importante si,

7 Aplicando la teoría del arte a la novela, a través del protagonista, Levrero muestra su interioridad.

8 En esta descripción notamos la influencia de Lewis Carroll.

como observa el narrador, nadie quería salir o llegar (Levrero, 1999, p. 24). Un medio de transporte mencionado es el ferrocarril; sin embargo, «también la estación de ferrocarril estaba desierta; no se veía a una sola persona, y ni siquiera trenes, o locomotoras. Sólo el movimiento del segundero de un gran reloj, suspendido en el centro de la estación, que en ese momento marcaba casi exactamente las dos» (p. 56). Solo cuando el protagonista va en el ferrocarril rumbo a Montevideo menciona gente y bullicio, aunque los escenarios siguen siendo oscuros: «Dentro, también estaba oscuro. No había asientos ni ventanillas, y el vagón era demasiado chico, teníamos que apretarnos de una manera exagerada [...]. La oscuridad era total y faltaba ventilación» (p. 58). Esta percepción del espacio corresponde a lo que Lefebvre denomina el espacio de representación o el espacio vivido; influido por la cultura, con sus imágenes y símbolos, es lo que experimenta el personaje, prevaleciendo la desolación la oscuridad, la soledad, el encierro y la asfixia. Es un espacio en el que las cosas y situaciones no son como pretende el protagonista, sin embargo, ese es su espacio, aunque se sienta extraño y ajeno a él⁹. De noche es cuando se desarrollan los sucesos más importantes, con absoluta oscuridad y silencio. Cuando Giménez induce al narrador a buscar a Ana, al adentrarse al portal, el espacio que percibe este último es tétrico, asfixiante y desagradable.

La oscuridad era total [...]. Me encontré como un ciego, arrastrando los pies, dando pasos cortos y rozando la pared con la mano derecha. La pared no tenía la textura que esperaba; había creído, al extender la mano, encontrar el tacto áspero de la cal; me habría parecido natural, incluso, tocar, por ejemplo, ladrillo; pero aquella pared parecía de mármol, o tal vez de azulejos, aunque es probable que no se tratara de ninguna de estas cosas; la mano resbalaba sobre algo frío y húmedo, asqueante; los dedos quedaban pegajosos, como si la pared sudara; me sentí repugnado, y me llevé los dedos a la nariz, esperando sentir un olor muy desagradable (pensé, con un estremecimiento, en sangre); pero sentí solamente el conocido olor a tabaco negro de mis dedos índice y mayor. Avancé un gran trecho, o lo que me pareció tal, sin encontrar ninguna abertura; por fin, la primera. Me pareció que la segunda estaba más próxima de la primera que ésta del portal; luego hallé la tercera. Doblé entonces hacia la derecha, y seguí ese nuevo corredor, cuidando de rozar esta vez la pared izquierda; tenía una superficie más aceptable, como pintada al aceite. Prestaba mucha atención a cualquier sonido que pudiera escucharse, pero todo estaba en absoluto silencio; ni siquiera me llegaban ya los gritos de los borrachos. Incluso llegó a parecerme anormal un silencio tan profundo; si esa casa estaba habitada por tanta gente, debería escucharse algo. Ya no arrastraba los pies; me encontraba un poco más seguro, y no quería hacer el menor ruido. Encontré sin dificultad la segunda abertura, y comencé a subir la escalera, que era sumamente angosta; los escalones no alcanzaban la medida del pie y no contaba con pasamano. No era la escalera ideal para subir a oscuras; agradecí que, al menos, no fuera de madera, lo que hubiese producido una insoportable serie de crujidos. Me olvidé de contar ese primer tramo de escalones; subía, por lo tanto, con precaución, para no dar un paso en falso. Al llegar al primer descanso torcí hacia la derecha y continué subiendo, esta vez contando los escalones, lo que me permitió mayor rapidez; pero, o bien los escalones eran once, o había contado mal, ya que tuve un tropiezo al llegar al segundo descanso. Quedé un momento sin respiración (pp. 49-50).

9 El espacio captado por el protagonista no es indiferente porque es el espacio vivido. Esa es la ciudad del narrador, descrita desde su interioridad a partir del universo vivido. Siguiendo a Bachelard (2006), nuestros espacios adquieren el tono de nuestro espacio interior.

Abundan amplias descripciones de lugares, las cuales muestran muchos detalles significativos para la caracterización de la sociedad que habita, produce y reproduce esos espacios, en los cuales interactúan sus habitantes. En ellos el protagonista es «como un ciego» (p. 49), no conoce el lugar, por lo que tiene que agudizar sus sentidos e identificarlo entre las sombras, para lograr su objetivo.

En la novela todo es extraño y anómalo. Lo es también la actitud del narrador: no sabemos por qué llegó a la casa, por qué se irá a Montevideo, de dónde viene, cuál es su nombre y cuál es su objetivo. El protagonista, quien nos cuenta la historia, generalmente está agotado, cansado, nervioso, con miedo y con hambre: «El agotamiento, y la tensión nerviosa –presente y pasada– hacían que en mi mente se mezclaran pensamientos e imágenes en desorden» (p. 8). El narrador duda, supone y cree que ocurren algunas situaciones, siente incertidumbre y repite constantemente los verbos: parecer, pensar, creer, suponer, deducir, en sus distintos tiempos. Es una novela en la que el narrador pasa de la vigilia al sueño. Es en el inconsciente, reflejado a través de los sueños, donde pareciera estar la ciudad que el protagonista desea. Cuenta: «Soñaba que estaba en la casa; pero era mucho más grande y tenía infinidad de piezas, todas habitadas por extraños. Había gran bullicio, y un interminable ir y venir por los corredores. Pasaban junto a mí, ignorándome; yo estaba convencido de que me había vuelto invisible» (p. 8). Sin embargo, en otros momentos, los sueños tampoco son gratos: «Me encontraba otra vez en la casa, en una de las piezas, haciendo el amor con la mujer del camionero, tendidos en el suelo. La pieza estaba vacía, sin un solo mueble, las paredes desnudas» (p. 9). La imagen de la casa es insistente, lo mismo la sensación de vacío, de angustia y de soledad. Señala: «Predominaban los árboles grises, dispuestos en hileras interminables, bajo un cielo cargado de nubarrones densos y quietos; sentía una voz que me llamaba, pero no podía encontrar a nadie» (p. 56). El narrador, hasta en los sueños, va del bullicio y el acompañamiento al abandono y desesperanza¹⁰.

Enfatizamos que en la obra predominan la incertidumbre, el misterio, la extrañeza, la indecisión de lo que quiere, busca, desea y ve el protagonista. Él mismo llega a desconocer su imagen, sus ojos, nos señala al respecto: «seguían resultándome desconocidos, como si pertenecieran a otra persona, y a una persona de quien tuviera que desconfiar» (p. 28); «Todo parecía haber cambiado» (p. 40). También se describe:

Mientras me desvestía me acerqué al espejo, y si bien no esperaba verme en muy buenas condiciones, la imagen reflejada se parecía tan poco a la que guardaba de mí mismo en mi memoria que realmente me asustó. Tenía la barba crecida, a pesar de que recordaba haberme afeitado la mañana anterior; el cabello totalmente despeinado y sucio; la tierra del camino le había puesto vetas blancas, como mechones de canas. Pero lo terrible era verme los ojos, unos ojos hundidos y huraños, de expresión animal, que se destacaban de manera exagerada en un rostro delgado y demacrado en exceso (p. 28).

El protagonista se descubre extraño de sí mismo y del mundo que le rodea. Nos describe una imagen animalizada, vieja, descuidada. Asimismo, producto del ser y no ser y del desconocimiento, la animalización de las expresiones y actos se hace presente en otros personajes, en varios momentos: «Apenas me levaté, la muchacha se arrodilló a su lado tratando de hacer algo por él. Luego empezó a abrazarlo y a besarle, y me miró con odio, con un odio tremendo, cargado de una angustia animal» (p. 55).

¹⁰ Tanto en los sueños como en la «realidad» el protagonista nos evidencia su interior, su sentir en el mundo. Bachelard indica que «si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está» (2006, p. 222). En este sentido, en el protagonista hay un vacío emocional, una carencia de objetivos, deseos, optimismo.

De igual manera, es una obra en la que irónicamente abundan las prohibiciones: en la casa de Giménez le prohíben fumar al protagonista, para ello tenía que salir fuera de la manzana. Le prohíben entrar a una habitación en particular. Cuando Giménez le da instrucciones para llegar hacia Ana, este le dice: «si por casualidad entrara en una pieza que no es la indicada, lo pasaría muy mal» (p. 48). En otro momento, Giménez le pide al narrador que apague las luces de la estación, a una hora específica, y, al ubicar las llaves en la oficina, le prohíbe tocar una de ellas. Cuando quiere ayudar al hombre del ferrocarril, este se lo impide: «Me puse de pie y traté de tomar la otra palanca con mis manos para ayudarlo. – ¡No! ¡No! –gritó, desesperado–. ¡Saque las manos de ahí!» (p. 57). Aquella era una ciudad asfixiante, sin libertad, con prohibiciones y reglamentos para todo. Esta caracterización nos remite al contexto uruguayo de los sesenta, en el que la situación no era muy distinta. Marchesi y Yaffé señalan que los sesenta fueron una década de crisis económica, social, política y cultural, de ruptura histórica, entre el progreso y la dictadura: «En el campo de la cultura la crisis adquirió otro componente más vinculado a lo moral. Diferentes críticos mayoritariamente vinculados a la llamada ‘generación del 45’ y sus seguidores plantearon una suerte de imagen decadente del Uruguay, y una incapacidad casi enfermiza de reconocer dicha crisis» (2008, p. 10). Era un ambiente desesperanzador.

Finalmente, el mismo narrador nos explica su situación, está perdido y desprotegido, sale de su casa, buscando un refugio acogedor y no lo encuentra¹¹. Ni la casa, la calle o el exterior (el clima lluvioso, las carreteras) ni la ciudad le proporcionan seguridad o un centro afectivo. Los lugares le atrapan, le impiden salir, moverse y tomar sus propias decisiones. Al salir, se enfrenta a lo desconocido, a un lugar en el que es imposible vivir, porque lo asfixia, lo encierra, le pone prohibiciones y lo amenaza.

Desde que había salido de aquella casa –no; más bien desde que había llegado, o tal vez desde mucho tiempo atrás– no había hecho otra cosa que andar perdido en un mar inmenso, que lo abarcaba todo. Y ahora sentía que ni siquiera quería volver a la casa; ahora veía el otro aspecto, el de la humedad, el del aislamiento, el del trabajo para ordenar todo aquel montón de cosas de las cuales quizá ninguna me sirviera al fin; el anticipo de la fatiga inútil; el sentir que la casa no era mía, que sólo debía habitarla circunstancialmente, que pronto sería desalojado –tal vez sin tiempo para acomodarme a gusto en ella (Levrero, 1999, p. 27).

En la propuesta de Levrero hay otra manera de entender la ciudad; no hallamos el concepto de urbanidad que propone Lefebvre, como «lugar de encuentro, convergencia de comunicaciones e informaciones, se convierte en lo que siempre fue: lugar de deseo, desequilibrio permanente, sede de la disolución de normalidades y presiones, momento de lo lúdico y lo imprevisible» (1978, p. 100). Esta es una ciudad distinta, imagen del vacío, del desencuentro y la abstracción. No se explica qué ha pasado con ella, por qué está en condiciones de miseria, abandono y soledad. En este sentido, en *La ciudad* nos enfrentamos a un espacio social que se cuestiona en sus tres aspectos: percibido, concebido y vivido. El espacio de representación no le proporciona el cobijo, el resguardo y la seguridad anhelada al narrador, por lo que continúa con esa búsqueda: llegar a Montevideo, y con ello, suponemos, a una realidad urbana, es decir la ciudad deseada.

Si cada sociedad produce su espacio y «cada ‘sujeto’ se sitúa en un espacio donde se reconoce o se pierde, un espacio para disfrutar o modificar» (Lefebvre, 2013, p. 94), el espacio social de

11 Aunque *La ciudad* fue publicada en el 70, su escritura era de 1966. En ese año Levrero tuvo una crisis muy fuerte y después de quince días de haberse ido a Piriápolis empezó a escribir «de alguien que llegaba a un lugar y se ponía a acomodar cosas, que era lo que [le] estaba pasando internamente» (Domínguez, 2013, p. 47).

producción en la obra es un reflejo de la relación que se establece entre los objetos y los hombres y los hombres con los símbolos e imaginarios de su cultura y su historia. En este sentido, *La ciudad* refleja el clima que vivió Levrero en el momento de la escritura: el fracaso de las relaciones, la soledad, el cuestionamiento de sí mismo, su vivencia subterránea y la crisis social, política y económica de su país. Como él comentó:

No existe la literatura que se nutra de la literatura. Como dije antes, la literatura se nutre de la vida misma y por eso no cultivo las letras sino las imágenes, y las imágenes están muy próximas a la materia prima que son las vivencias. Lo importante es que el texto surja de la imaginación y no de la invención, contar lo que se ve o se percibe cuando se mira hacia adentro y no lo que se sabe o lo que se piensa (Rivadeneira, 2018, p. 179).

Referencias

- Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Berti, E. y Warley, J. (2013). La literatura es como las palabras cruzadas. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 27-32). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Corbellini, H. (2011). La trilogía luminosa de Mario Levrero. En *Revista de la Biblioteca Nacional*, 3(4-5), 251-262. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31882?mode=full>
- Courtoisie, R. (2013). El texto preexistente. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 24-26). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Díaz, J. P. (2013). Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero. En E. De Rosso (ed.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. (pp. 21-26). Eterna Cadencia.
- Domínguez, C. M. (2013). Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 47-54). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Estrázulas, E. (2013). Los talleres eternos del rigor. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 11-14). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Gandolfo, E. (ed.) (2013). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Levrero, M. (1999). *La ciudad*. Plaza & Janés.
- Marchesi, A. y Yaffé, J. (2008). Violencia política en el Uruguay de los '60. Conceptos y explicaciones. En *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. <https://www.aacademica.org/000-096/36>

Oviedo, J. M. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Alianza

Pereira, L. (2013). Yo nunca he escrito nada que no haya vivido. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 68-73). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>

Rama, A. (1972). *La generación crítica: 1939-1969. I. Panoramas*. Arca.

Rivadeneira, Liliana. (2018). *Maestros de la escritura*. Godot.

Siscar, C. (2013). Las realidades ocultas. En E. Gandolfo (ed.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. (pp. 40-46). Mansalva. <https://pdfcoffee.com/un-silencio-menos-conversaciones-con-mario-levreropdf-3-pdf-free.html>