

Espacialidades en tensión. Un análisis de la “Trilogía involuntaria” de Mario Levrero a partir de sus elementos paratextuales

Spatialities in tension. An analysis of the paratexts the “trilogía involuntaria” of Mario Levrero

María Pía Pasetti

mpiapasetti@hotmail.com

CONICET; Celehis -
UNMdP. Argentina

Recibido: 19|05|16

Aceptado: 28|06|16

RESUMEN

En el presente trabajo realizaremos una lectura de la “Trilogía involuntaria” de Mario Levrero -compuesta por *La ciudad*, escrita en 1966 y publicada en 1979; *El lugar*, escrita en 1969 y publicada en 1982; y *París*, escrita en 1970 y publicada en 1979—con el fin de analizar la relación que establecen estos textos con sus títulos, principales elementos paratextuales. Advertimos que éstos funcionan como desvíos que promueven múltiples remisiones de sentido y juegos paradójales, por lo que el espacio paratextual de estas novelas se propone como un espacio problemático, definido por la apertura y la multiplicidad de sentidos.

Palabras clave: Mario Levrero; Trilogía involuntaria; Paratextos; Espacialidades.

ABSTRACT

In this paper we establish a reading of the “Trilogía involuntaria” of Mario Levrero -constituted by *La ciudad*, written in 1966 and published in 1979; *El lugar*, written in 1969 and published in 1982; and “*Paris*”, written in 1970 and published in 1979- in order to analyze the connection established these texts with their titles. We note that they function as deviations that promote multiple references and paradoxical games, so the paratextual space of these novels is proposed as a problematic space, defined by openness and multiplicity of meanings.

Key words: Mario Levrero; Trilogía involuntaria; Paratexts; Spatialities.

Los títulos constituyen el paratexto autoral más externo y su función principal es la de designar y describir determinado objeto o sistema semiótico. En la "Trilogía involuntaria", estos son *La ciudad*, *El lugar* y *París* y presentan, como una cuestión común, el referir a espacios, a territorios. Sin embargo, en los tres relatos se deconstruyen los anclajes espaciales a partir de la proliferación de espacios inaprehensibles, imprecisos e indescifrables.

En el presente trabajo realizaremos una lectura de la "Trilogía involuntaria" de Mario Levrero -compuesta, como dijimos, por *La ciudad*, escrita en 1966 y publicada en 1979; *El lugar*, escrita en 1969 y publicada en 1982; y *París*, escrita en 1970 y publicada en 1979- con el fin de analizar la relación que establecen estos textos con sus títulos, es decir, con los principales elementos paratextuales. Advertimos que funcionan como desvíos que promueven múltiples remisiones de sentido y juegos paradójales, por lo que el espacio paratextual de estas novelas se propone como un espacio problemático, definido por la apertura y la multiplicidad de sentidos.

El paratexto es, parafraseando a G. Genette, un aparato montado en función de la recepción, un umbral del texto que constituye el primer contacto del lector con éste y opera como estrategia de lectura al cumplir una función anticipadora. De este modo, constituye un "dispositivo pragmático" (Alvarado 1994), en tanto condiciona la lectura y, a su vez, la acompaña. Ahora bien, en nuestro corpus, los paratextos ya no cooperan con el lector en su trabajo de construcción -o reconstrucción- del sentido (Alvarado 1994) sino, por el contrario, promueven juegos de equívocos y potencian la ambigüedad que define a este proyecto literario, generando, en consecuencia, una *deconstrucción* del sentido.

Las novelas se inician *in media res*, con la descripción de espacios hostiles que presentan como notas distintivas la oscuridad y la desolación: una vivienda húmeda y asfixiante en *La ciudad*; una habitación fría, oscura y desconocida en *El lugar*, y una inmensa y desértica estación de ferrocarril en *París*. Su carácter expulsivo provoca que el sujeto emprenda un desplazamiento con el fin de abandonarlos, iniciando una travesía sin destino y con objetivos que, cuando los hay, se van sustituyendo arbitrariamente a lo largo del trayecto -seguir a una mujer, obtener alimentos, buscar una ciudad-, lo que provoca que el periplo se prolongue indefinidamente a partir de sus metas siempre móviles y reemplazables. En este sentido, resuena la siguiente cita perteneciente a Blanchot en la que describe al protagonista de *El castillo* de Franz Kafka -autor con el que Levrero dialoga en muchos de sus textos- como "siempre en movimiento, sin detenerse jamás, casi sin desalentarse, yendo de fracaso en fracaso, gracias a un movimiento incansable que evoca la fría inquietud del tiempo sin reposo" (2002: 162). El sujeto de estos relatos, en tránsito permanente, se construye como un sujeto deseante, atravesado por la insatisfacción, en tanto el objeto de deseo, como lo plantea Jacques Lacan (2005 [1958]), se define por su carácter metonímico y, por lo tanto, es siempre desplazable e imposible de ser aprehendido, tal lo evidencian estas búsquedas permanentes. Así, se presenta como un eterno errante, condenado al deambular perpetuo que el mismo deseo (y su relación con lo imposible) demanda.

La errancia funciona como un núcleo productor de sentido que atraviesa toda la Trilogía, tanto en el nivel temático argumental, como en el mismo entramado discursivo. El movimiento que define esta escritura no posibilita afincar sentidos, dado que se propone un incesante desvío que configura una estética de lo inacabado. Estos textos carecen de un centro fijo en torno al cual se organizaría el sentido y se presentan como textos-tejidos constituidos por un entrelazado perpetuo, como textos que se hacen (Barthes 1994), inagotables, migratorios e infinitos. Por esta razón, ninguno de los tres relatos admite una resolución o clausura, en tanto "la palabra errante no puede terminar" (Blanchot 2002: 167), lo que explica que sus desenlaces sean deleznable y prescindibles. Los "finales" de las tres novelas son precipitados, se detiene la trama de manera arbitraria, generando, en consecuencia, un efecto de suspensión, pero no así de conclusión.

La naturaleza amorfa y volátil de estos relatos, como bien lo señala Hugo Verani, conduce a un descentramiento elusivo e inasible que atenta contra toda posibilidad de demarcar espacios específicos e identificables (Verani 2006), por lo que sus títulos, al referir a espacialidades fijas y concretas que luego en los textos son vaciadas y desdibujadas -dando lugar a múltiples sitios difusos, laberínticos y rizomáticos- proponen una tensión, un juego paradójico entre lo que anticipan y lo que, posteriormente, el lector encuentra en los relatos.

En la primera de las novelas que componen la Trilogía, *La ciudad*, nos encontramos con un título que remite a un espacio concreto. Sin embargo, esta concreción se problematiza en el paratexto siguiente, el epígrafe, constituido por una cita de Franz Kafka. Cabe señalar que la elección de ésta para emplear como epígrafe de la novela que inaugura la Trilogía constituye un gesto mediante el cual Levrero explicita la relación de intertextualidad entre estos textos y la obra kafkiana, y señala, en consecuencia, un posicionamiento con respecto a la tradición literaria, entendiendo tradición en el sentido en que lo plantea Raymond Williams, es decir, como una versión deliberadamente selectiva del pasado (1977). En dicha cita, los personajes presentan una percepción visual distinta del mismo referente -una ciudad-, lo que propone una ambigüedad que perturba el sentido: “-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”.

El núcleo “ciudad” ya no se halla precedido, como en el título, por un artículo definido, sino por uno indefinido, lo cual genera un efecto de indeterminación que se refuerza en la respuesta del interlocutor del diálogo quien, a partir del empleo del pronombre y el adjetivo indefinido “algo” y “algunos” y la construcción de un campo semántico vinculado con lo inasible genera la volatilización del espacio urbano anunciado en el título. De este modo, la ciudad se construye como un espacio indefinido y distorsionado, con límites borrosos y difusos.

El contenido del epígrafe es actualizado a lo largo de la novela, en tanto se compone una ciudad ausente y vacua. Paradójicamente, los individuos con los que se encuentra el sujeto protagonista refieren a una ciudad, la nombran, pero el lugar donde concretamente están, caracterizado por la falta de personas, edificaciones y medios de transporte, no presenta ningún elemento urbano. El único que evita referirse a este territorio como ciudad y no lo percibe como tal es el sujeto narrador, quien expresa no saber cómo denominar ese espacio al que arribó de modo no intencional, por lo que, aleatoriamente, lo llama “pueblito miserable” (Levrero 2008a: 47), “ese lugar” (73), “ese puñado de casas” (76), es decir, formas vagas e imprecisas que atentan contra una imagen urbana.

La ciudad que se configura en el relato se define por la falta, en tanto existe sólo potencialmente, sólo como posibilidad. Al respecto, resulta pertinente citar el siguiente pasaje a cargo de Giménez, uno de los personajes de la historia, en el que asegura que ese lugar “cambiará de la noche a la mañana” (125), para luego agregar: “no se imagina, no puede imaginarse lo que será esto” (126). Esa expectativa se extiende y prolonga indefinidamente, sin concretarse jamás, por lo que “la ciudad” -compuesta por escasas viviendas destartadas y semiderruidas, jardines silvestres y senderos de tierra que no conducen a ningún sitio- se mantiene sumergida en el tiempo inmóvil que imprime la espera, sin superar, en ningún momento, su carácter de pura potencialidad. De esta forma, ese lugar adonde, como se señala en el texto, nadie tiene intenciones de llegar ni de irse, se construye, paradójicamente, a partir de la incompletud y la imposibilidad, desmontando y subvirtiendo así la ciudad anunciada en el título.

El desplazamiento que emprende, una y otra vez, el sujeto de la Trilogía es exacerbado en la novela *El lugar*. Bajo la consigna “no se debe mirar hacia atrás” (Levrero 2008b: 139), se traslada incansablemente y sin destino prefijado, en un errabundeo perpetuo que atenta contra toda posibilidad de emplazamiento.

La novela se halla estructurada en tres secciones y cada una de ellas, además de exhibir marcadas diferencias entre sí, temáticas y discursivas, se desarrolla en una locación distinta. La primera está constituida por un espacio compuesto por múltiples habitaciones contiguas e idénticas. El sujeto se desplaza de una hacia otra, y todas ellas, salvo nimias variaciones como la posición de la cama o la presencia (o ausencia) de algún mueble o elemento del decorado, lucen igual, lo que genera un proceso continuo, prolongable indefinidamente, tal se observa en el siguiente pasaje: “...comprobé que esa habitación repetía exactamente a la anterior [...] Pasé, entonces, a una cuarta pieza, y a una quinta, y a una sexta, y así hasta perder la cuenta” (20). La repetición -reforzada, en este fragmento, a partir del empleo de la misma estructura sintáctica- es lo que signa esta primera parte del relato. En cuanto al segundo apartado, transcurre en un patio rodeado por una muralla infranqueable y el tercero, en una ciudad innominada, atravesada por la violencia. Cada una de estas zonas en las que se estructura el relato se construye a partir de referencias inexactas y difusas y presenta, como elemento común, una proliferación de dispositivos compuestos

por laberintos, túneles, escaleras y galerías que operan como des-anclajes espaciales y provocan, en consecuencia, desubicación y desencuentros.¹ Al respecto, coincidimos con Graciela Mántaras Loedel cuando en el artículo “Mario Levrero: escribir para ser” (2006) plantea que, en estos relatos, el espacio ya no funciona como “el medio de la coexistencia” (98). En las espacialidades compuestas por Levrero, propone la autora, el sujeto no coexiste ni existe, sino que lucha por salir de ellas, tal lo observado en este texto.

El sujeto del relato no logra afincarse en ningún espacio. Hacia el final se revela que la ciudad a la que arriba es la suya, sin embargo, lejos de presentarse como un espacio familiar, se configura como un lugar pesadillesco, extraño y ominoso, donde se reproducen insistentemente escenas vinculadas con la violencia y el horror. Este mismo sentimiento de ajenidad se reitera cuando el sujeto arriba a su propio departamento, al que encuentra en condiciones muy desfavorables: desordenado, húmedo, derruido, sin agua ni electricidad.² Así, la concepción de la casa como espacio de la intimidad tradicionalmente vinculado con la idea de refugio y protección del afuera, como “la gran cuna del hombre” (Bachelard 2000 [1957]: 30), aquí no opera e, incluso, se revierte, a partir del carácter expulsivo, inhóspito y hostil que presenta la vivienda.

El sujeto se halla extraviado, excluido del mundo -al que percibe como intraducible e ilegible- y, fundamentalmente, de sí mismo. La posibilidad de acceder a un lugar donde emplazarse se erige como un imposible; la posibilidad de arraigo se presenta como un anhelo que jamás puede ser alcanzado, por lo que el título del texto, *El lugar*, funciona como una quimera, como una ilusión, en tanto el sujeto se halla dislocado, condenado al nomadismo, a “*seguir dando vueltas*” (144) *sin detenerse jamás. De este modo, se construye como un sujeto* “errante”, en el sentido en que lo define Maurice Blanchot, es decir, como “el siempre extraviado, aquel que está privado de la presencia firme y la residencia verdadera” (2002: 212).

En cuanto a *París*, la última novela de la Trilogía (siguiendo el criterio cronológico propuesto por Levrero, esto es, de acuerdo con las fechas de composición de las novelas, no de publicación), su título constituye un nombre propio que remite a un referente concreto y verificable extraliterariamente.³ Sin embargo, en este relato, el referente París no se construye siguiendo una pretensión mimética, en tanto se propone como un espacio distópico y onírico, regido por lo imprevisible y lo insólito. En las pocas zonas en las que se advierten elementos que remiten a la capital francesa, estos son abordados mediante un tratamiento desdeñoso. Así, la torre Eiffel “vista de cerca, era un feo y antiguo masacote, carente de todo atractivo” (Levrero 2008c: 61), mientras que el Teatro del Odeón es descrito como “mucho más pequeño que como yo lo imaginara”, “polvoriento y descuidado” y con “iluminación pobre” (107). En ambas descripciones detectamos la composición de un campo semántico que remite a un estado de abandono y deterioro que se replica a lo largo de todo el texto —taxis cubiertos por telas de arañas (23), sujetos con sus trajes llenos de polvo (23)—, en clara contraposición con “la ciudad de la luz” construida en el imaginario occidental. La mirada del sujeto se presenta como una mirada desilusionada y corrosiva que recorre las imágenes típicas de París y las desmantela, despojándolas del atractivo que las convirtieron en imágenes tradicionales, para detenerse en sus faltas y aspectos desfavorables. De este modo, Levrero se apropia de un símbolo cultural emblemático para la tradición occidental y lo deconstruye, mediante la puesta en funcionamiento de una escritura signada por la irreverencia. La dedicatoria del libro, destinada a la ciudad de París, está acompañada por la leyenda “con las disculpas pertinentes”, lo que en cierta medida anticipa este procedimiento de “desacralización”

¹ Aunque en menor medida, en *La ciudad* también encontramos espacios rizomáticos y laberínticos, como corredores y extensas escaleras, los cuales refuerzan la desorientación y confusión que definen al sujeto protagonista de los relatos.

² La casa en la que se encuentra el sujeto en el inicio de *La ciudad* es descrita del mismo modo, esto es, como un espacio hostil y asfixiante, a causa de la oscuridad, el frío y la humedad.

³ París, tal como lo plantea Juan Carlos Mondragón (2013[1988]), recorre la narrativa de Levrero, “cumpliendo varias funciones en lo contextual, que van desde la mera referencia ocasional hasta la metáfora” (67) y, en esta novela, adquiere una jerarquía mayor. En su estudio “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero” (2013[1988]), Mondragón transita diversos textos que, de algún modo, remiten a la capital francesa. Estos son el “El factor identidad”, integrante del volumen *Espacios libres* (1987); *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1974); y “Alice Springs (el Circo, el Demonio, las Mujeres y Yo)” y “La cinta de Moebius”, los cuales forman parte de *Todo el tiempo* (1982).

que se pone en marcha en el texto y que se vincula con el rechazo hacia las figuras y símbolos tradicionales y consagrados que caracteriza a su poética.

Hacia el final del relato, sin embargo, detectamos un breve pasaje que condensa las imágenes que definen, en el imaginario, al París tradicional y que no presenta aquel tratamiento negativo:

Sobre la izquierda, el Sena, con los puestos de los “buquinistas” y sus millares de libros polvorientos, revueltos incesantemente por hombres serios, de lentes gruesos; las sombrillas anaranjadas de los puestos de refrescos; los *flaneurs* con las manos en los bolsillos, vagando insensiblemente, o acodados sobre el pequeño muro de la rambla; los árboles retorcidos, emergiendo de un círculo de baldosas rayadas, protegidos por un débil enrejado metálico; allá abajo las parejas de amantes, basándose ante la indiferencia general, y los pescadores que parecen dormidos (102)

El registro del fragmento se acerca a un registro poético que difiere del que predomina en el resto de la narración, la cual, en determinadas zonas, incluso se acerca a la estética del feísmo. Se construye un París estilizado, el “París de las postales” (101), a partir de la enumeración y aglomeración de motivos que tradicionalmente han sido retomados una y otra vez por la literatura y el cine a la hora de describir la ciudad: buquinistas, libros, *flaneurs*, árboles, amantes, pescadores, el río Sena. El pasaje, además de presentar diferencias de registro con el resto del relato, propone una descripción del espacio parisino muy distinta de la realizada hasta ese momento en la narración. Por esta razón, consideramos que el fragmento funciona como un injerto que se incrusta en el texto con el fin de visibilizar y exhibir el modo en el que el tópico París ha sido abordado por la tradición literaria occidental para hacer aún más evidente el distanciamiento y la subversión que se propone en este relato. Frente a aquel recorte que se ha hecho tradicionalmente de este referente, Levrero, en cambio, opta por detenerse en las zonas periféricas y marginales -los submundos de la ciudad y sus construcciones colosales e inhóspitas-, lo que se vincula con el interés que advertimos en su proyecto estético por los aspectos laterales de la realidad y por lo que se halla al margen de lo oficial y establecido.

La irreverencia a la que aludimos también la detectamos en la reescritura que realiza de ciertos hechos históricos célebres, fundamentalmente vinculados con la Segunda Guerra Mundial. Anacrónicamente, la guerra opera como trasfondo de la historia, y en los breves momentos en los que se la aborda, es a partir de un discurso paródico y desmesurado. En esta versión, el Presidente de Francia, De Gaulle, se halla a favor de los alemanes, escuelas brasileras de samba cantan eslogans antinazis y la guerra se presenta, como lo propone Hugo Verani (2006), como una aventura disfrutable, como un espectáculo televisivo, tal se evidencia en el siguiente pasaje: “A pesar de la gente apiñada puedo ver la pantalla del televisor, ubicado a cierta altura; se ve a un ejército a caballo, seguido a lo lejos por tanques. Una breve toma, casi en primer plano, muestra fugazmente a Hitler, sable en mano, dirigiendo la tropa, sobre un caballo blanco” (98).

De este modo, Levrero emprende una recreación irreverente del pasado, un tratamiento irónico del contexto histórico. Ficcionaliza el referente cultural “desmintiendo el dato preciso y la legitimidad del saber histórico” (Verani 2006: 126), al mismo tiempo que desmonta y desbarata toda verosimilitud documental. En *París* se tiende a desnaturalizar el entorno y a naturalizar lo insólito, por lo que su anomalía, continuando con el planteo de Verani, impide delimitar contextos donde pueda ubicarse tal desafío disolvente de la realidad convencional (Verani 2006). Cabe destacar que en las novelas restantes que componen la Trilogía involuntaria también advertimos esta tendencia, aunque en este relato es exacerbada.

En conclusión, en los textos abordados detectamos una misma operatoria que consiste en presentar, en el título, un referente espacial concreto que en el relato es vaciado y des-realizado. En el primero, el título anuncia una ciudad que en la novela se desfigura, en tanto se construye a partir de la incompletud y se presenta como pura potencialidad. En cuanto a *El lugar*, funciona como una paradoja, dado que el sujeto protagonista se encuentra imposibilitado de emplazarse en alguna de las múltiples espacialidades que atraviesa al hallarse dislocado, fuera de lugar y fuera de sí mismo. En *París*, se propone un título que remite a un referente verificable extraliterariamente

que, sin embargo, en la novela es deconstruido a partir de una escritura signada por la irreverencia. De este modo, los títulos de las novelas, al referir a espacialidades concretas que en los textos son difuminadas y desfiguradas, proponen una tensión entre lo que anticipan y lo que el lector encuentra; operan como trampas y desvíos, fomentando y potenciando así la ambigüedad que define al proyecto escritural del autor.

BIBLIOGRAFÍA

1. Alvarado, Maite. *Paratextos*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra de Semiología y Oficina de Publicaciones. Ciclo Básico Común. Universidad de Buenos Aires. 1994
2. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2000 [1957].
3. Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós. 1994.
4. Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional. 2002.
5. Genette, Gérard. *Umbral*. México: Siglo Veintiuno Editores. 2001.
6. Lacan, Jacques. *La dirección de la cura y los principios de su poder*. Escritos 2. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2005 [1958].
7. Levrero, Mario. *La ciudad*. Barcelona: Debolsillo. 2008a.
8. Levrero, Mario *El lugar*. Barcelona: Debolsillo. 2008b.
9. Levrero, Mario *París*. Barcelona: Debolsillo. 2008c.
10. Mántaras Loedel, Graciela. "Mario Levrero: escribir para ser" en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Número dedicado a Mario Levrero. Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006.
11. Mondragón, Juan Carlos. "París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero" en De Rosso, Ezequiel (Coord.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Pp. 61-78. 2013 [1988]).
12. Verani, Hugo. "Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad" en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Número dedicado a Mario Levrero. Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006.
13. Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Madrid: Ediciones Península. 1977.