

# Dialogismo y esquizofrenia

## Las voces antagónicas en *La ciudad,* de Mario Levrero



ARMANDO ALZAMORA

**L**a narrativa de Mario Levrero (Uruguay, 1940-2004) posee características particulares que permiten inscribirla dentro de la nueva vertiente posmoderna de América Latina. Esa línea sin duda ha sido inaugurada por la obra del argentino Manuel Puig: combinación de *collage* y parodia que recoge los retazos de los discursos narrativos de la cultura

popular para construir una nueva forma fragmentaria de relato melodramático, policial e incluso de ciencia ficción.

A este momento inaugural le sucederán las innovaciones en lo técnico y las predilecciones por la temática política en autores como Severo Sarduy o Reinaldo Arenas. Luego, el panorama se verá enriquecido con la vigorosa aparición de autores más bien insulares

o versátiles como Ricardo Piglia, Roberto Bolaño o Diamela Eltit, y también con el surgimiento de escritores con un afán técnico-estilístico transgresor mucho más reciente, como César Aira y Mario Bellatin.

En ese contexto donde prima el borramiento de las fronteras discursivas y las narrativas del yo, la obra de Levrero suele considerarse como la de un autor de culto que transita por varios registros. En sus distintas

etapas, su narrativa se caracteriza por el empleo de un lenguaje claro, la normalización de sucesos insólitos, el relato autorreferencial, el humor absurdo, la representación de espacios extraños y la pluralidad de voces antagonicas.

Es esta última característica el tema que desarrollaremos en este ensayo. Analizaremos cómo se presentan las voces en una de las obras más emblemáticas de Levrero: la novela *La ciudad* (1970). Para ello haremos uso de dos categorías teóricas. La primera, el dialogismo de Mijail Bajtin: sobre la base de sus propuestas metodológicas, pero recogiendo principalmente el concepto de polifonía, abordaremos las múltiples representaciones de las voces subyacentes. La segunda se refiere a uno de los rasgos centrales de la posmodernidad en la óptica de Frederic Jameson: la esquizofrenia. El objetivo es evidenciar que, en virtud de la peculiaridad polifónica de esta novela, la posmodernidad se manifiesta como un sustrato constitutivo del texto, es decir, que el carácter polifónico de *La ciudad* se sostiene en algunas características posmodernas como por ejemplo la esquizofrenia.

### 1. LA VOZ EXTRAÑA

Bajtin propone una definición interesante que se aprecia en las relaciones dialógicas del enunciado novelesco. Es lo que podríamos denominar como la «voz extraña» del relato, el punto de quiebre en la enunciación. Se trata de un distanciamiento entre la voz general del enunciado y la palabra aislada que

irrumpe irreconocible en el relato y nos confronta (Bajtin 2012: 340). Pero además, y esto se aplica exclusivamente a novelas con las características de *La ciudad* —relatos autofuncionales o autobiográficos o novelas en primera persona—, existe un distanciamiento con el discurso de uno mismo como autor-personaje.



Mario Levrero.

Las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta

reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdoblemos la autoría (340).

Veremos enseguida cómo esta especie de enajenación y desdoblamiento en el enunciado novelesco se presenta como una constante en Levrero, explícita o implícitamente. Pero este abordaje estaría incompleto si no tomáramos en cuenta uno de los aspectos principales del sustrato posmoderno de *La ciudad*: la esquizofrenia. En ese sentido, tomaremos como referencia lo que Frederic Jameson plantea en torno a ella. Esta es un problema anclado en el lenguaje y en su dificultad representativa, lo que lo lleva a definirla como un sinónimo de «textualidad». Jameson (1998) dice:

[...] la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del «yo» a lo largo del tiempo (177).

De esta manera, polifonía y esquizofrenia operan como dos caras de una moneda: donde aparece la una está la otra, velada, pero presta a aparecer. Es decir, no es posible interpretar dialógicamente *La ciudad* si no atendemos al concepto de esquizofrenia, ya que esta, al ser una experiencia del lenguaje en franco conflicto con sus referentes, se constituye

inevitablemente en lo que Bajtin describe como «la palabra», en contraposición a «la lengua» (2012: 335), es decir, el remanente vivo de la experiencia lingüística, que no es más que una sustracción de la dicotomía experiencia-lenguaje.

Martín Kohan, en un ensayo sobre el tópico de la presencia/ausencia de la ciudad en las novelas de Levrero, observa: «La conciliación de los opuestos es viable para Levrero. En sus textos se puede pasar muy bien de una cosa a la contraria o establecerse en plena paradoja sin hacerse problema por eso» (2013: 114). La referencia de Kohan a esa «conciliación de opuestos» nos permite pensar que esa constante contradicción del enunciado novelesco es instrumentalizada por el narrador-personaje. Veremos, entonces, cómo operan los antagonismos para fortalecer la normalización de hechos insólitos. Uno de los pasajes inaugurales de la novela permite observar en detalle este proceso.

## 2. APARICIÓN DE LAS VOCES ANTAGÓNICAS

El héroe llega a un pueblo abandonado y devorado por la naturaleza, para ocupar una casa en la que alguna vez vivió, en un tiempo impreciso. Su llegada, sin embargo, está rodeada de un misterio que se prolongará en el desarrollo del relato y no encontrará respuestas. ¿Cómo es posible que el personaje desconozca la situación del pueblo, de la casa en la que se aloja? ¿Y cuánto tiempo ha pasado desde la última vez que estuvo en el pueblo? ¿Por qué en este momento todo es diferente? Su incursión en el recuerdo nos permite esbozar un primer contrapunto de voces antagónicas: «Al no encontrar, tampoco, velas o un farol, me puse entonces, más por costumbre que por protección real, el impermeable que me había quitado al entrar,

y salí, dejando abiertas puertas y ventanas, y comencé a caminar» (Levrero 2010: 22-23). Este primer momento nos muestra una seguridad pasmosa. La forma en la que el héroe decide abandonar la casa no nos augura un porvenir incierto. Al contrario, lo que esta escena construye es un horizonte de expectativa en el que el pueblo o la casa abandonados seguirán siendo el espacio central. Pero la actitud del personaje y el desarrollo inmediato de la historia darán un giro radical. Lo que observamos, en realidad, es la presencia temprana de aquel antagonismo:

No estaba seguro de la ubicación del almacén; luego me di cuenta de que más bien no tenía mayor idea del lugar donde podría encontrarse. Había ido una sola vez, hacía años, y en compañía de otra persona —sin necesidad de prestarle especial atención al recorrido para fijarlo en la memoria; y, aunque lo hubiese hecho, probablemente ya lo hubiera olvidado (23).

En efecto, como si se tratara de otra voz, de un *otro* dentro de la historia, la seguridad se transforma en duda. El primer aspecto es que, mientras al comienzo había certeza del espacio (al punto de salir y dejar ventanas y puertas abiertas), luego lo que predomina es la incertidumbre; por ello se recurre a la memoria, la que, sin embargo, se reconoce falible. El segundo aspecto es la nula capacidad del personaje para situarse en el espacio-tiempo; podríamos decir que ha perdido su referencia con el pasado y está anclado en un presente que se le revela desmesurado y lo rebasa. Ello nos permite concluir que estamos ante la aparición de la experiencia esquizofrénica: fragmentación del yo y del tiempo, y aislamiento de significantes.

Otro momento interesante para nuestro estudio es la aparición del personaje Ana. Ella y el héroe están abandonados en mitad del desierto, donde sostienen un extraño diálogo plagado de embustes y contradicciones:

—No quiero seguir caminando. Debes cargarme. [...]

—¿Qué?

—Que debes cargarme. No quiero seguir caminando. Estoy muy cansada, y de todos modos no llegaremos nunca a ninguna parte.

—Es ridículo. Todos los caminos llevan a alguna parte. Y aunque fuera como dices, ¿de qué serviría que te cargara? Sería mejor, entonces, quedarnos aquí, al borde de la carretera. ¿Para qué caminar inútilmente?

Yo hablaba con rapidez y enojo. Me mortificaba razonar de una manera tan elemental, sobre algo tan estúpido.

—¿Y el camionero? —agregué—. ¿Para qué iba a seguir esta carretera, si no llevara a ningún lado? [...]

—No me hables del camionero —dijo, como si esa fuera la única palabra que yo hubiera pronunciado—. No quiero volver a oír hablar de él.

Sin embargo siguió hablando de él, largo [...] (38-39).

En este pasaje, lo importante es la transposición de antagonismos de los personajes. Aunque nuestro héroe se niegue a aceptar las condiciones de Ana durante su caminata, termina cediendo a estas, convencido sin ningún argumento plausible. Asimismo, Ana termina reconociendo lo que en principio se negaba a aceptar. Un ejemplo de ello es su opinión respecto al camionero insensible que los ha abandonado.

Para ella, pese a sus malos tratos y sus tosquedades, él «sabía ser tierno, sobre todo con su mujer y sus hijos» (39). Es decir, hay un reconocimiento casi simultáneo de la vileza y la virtud del personaje. Ocurre esto también en el cortejo que inician los personajes, ya desde el camión, pero con oposiciones aún más marcadas que durante la caminata.

Observé sus piernas, que eran realmente hermosas y que, tal como había dicho el camionero, estaban cubiertas de un fino vello. Sentí la tentación de acariciarlas, y lo hice, lentamente. [...]

Ella agitó las piernas golpeándome los costados con las rodillas, mientras me insultaba y comenzaba uno de sus discursos: que todo el mundo encontraba muy divertido eso de manosearla y de tocarle las piernas, sin pensar en el abuso que cometían con una pobre mujer indefensa, etcétera; pero sus palabras eran contradichas por la risa que dejaba escapar de vez en cuando, y por el tono general, alegre, como de parodia a sus discursos anteriores (40).

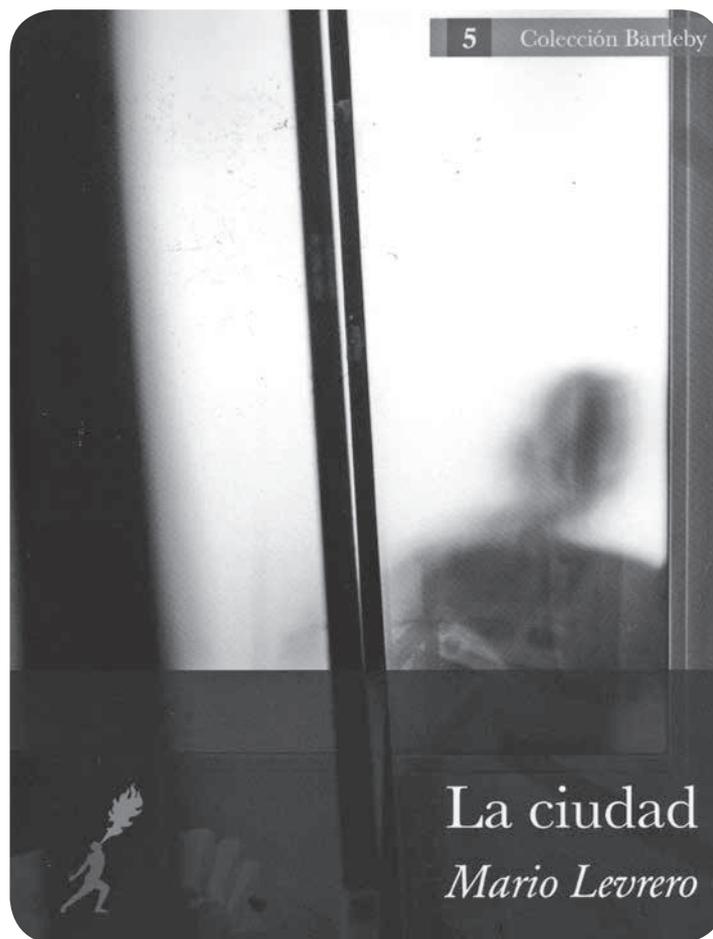
Este antagonismo se acentúa en el siguiente capítulo cuando el personaje, animado por las señales de seducción de Ana, decide ir más allá y, en un forcejeo feroz, intenta violarla. Ana consigue lastimarlo y se libera. Pero inmediatamente después, con una calma inusual

en una persona que acaba de ser víctima de un intento de agresión sexual, lo trata con cariño:

—Sabes —me dijo, con voz mimosa y compungida—. No quiero hacer el amor aquí, en la carretera. No me gusta. Vamos a seguir caminando. Mi casa está cerca, y allí estaremos

voces en pugna, sino también la observación de una ambigua relación con lo venidero. El presente se está reinventando tantas veces a través de este juego polifónico que el «yo» no consigue anclarse más que en el instante, aunque este está desdibujándose, borrándose constantemente por las contradicciones de la enunciación novelesca. El personaje-narrador, que es el sujeto modelador de este universo a través de su palabra, se encuentra condicionado por las digresiones de la historia. No son solamente los hechos, sino también las palabras las que urden el confuso entramado de esta «realidad». Por tanto, el universo que nos muestra no es estático ni armónico, sino una caótica continuidad textual —o discontinuidad, como en Jameson— a la que siempre se le escapa la posibilidad de comprender. Evidentemente, esta experiencia esquizofrénica surge del antagonismo polifónico de nuestros personajes. Hay en ambos la presencia de dos

voces que se desdican, aunque en el personaje parecen actuar más bien como una constante tensión y en Ana como una máscara para ocultar intereses que jamás se nos revelarán. Esto último se reafirma con el develamiento del camino a la ciudad, pues al mismo tiempo que aparece una aparente salida a la incertidumbre reinante está por iniciarse una absurda aventura para el narrador-personaje y la irremediable desaparición de Ana.



Portada de *La ciudad*.

tranquilos. Podrás descansar, y te lavaré la ropa, y te daré de comer. Y, si quieres, puedes quedarte a vivir allí conmigo. A mí todavía me duraba el dolor en la vista, y la furia. Ahora sumaba otra burla a las anteriores; le respondí con alguna grosería (42).

El antagonismo no solo nos permite el reconocimiento de las

### 3. CIUDAD Y MULTIPLICIDAD

Otro momento clave de la novela es la aparición del personaje Giménez. Nuestro héroe se encuentra ya «atrapado» en la ciudad, que así le llamaban, un espacio más bien parecido a un pequeño pueblo en el que destacan la estación de nafta (regentada por Giménez), el restaurante y la zapatería. Llama la atención la forma en la que el personaje-narrador es arrastrado a este espacio urbano. Y más aún, que una vez en él, se le hará casi imposible escapar, toda vez que se le confrontan razones de «suma urgencia» para que no abandone la ciudad.

En este punto, hay dos aspectos respecto a la fragmentación del enunciado novelesco a partir de su relación con la ciudad. En primer lugar, puede observarse la presencia de una autoridad implacable e inaccesible. En ocasiones, dicha autoridad se manifiesta mediante una fuerza invisible: un mandato, una voz, que reporta a una mención indirecta. Por ejemplo, en la Empresa —la estación—, institución de la que se sabe muy poco, más allá de las reglas que Giménez pretende implantar, el mandato más claro es la prohibición de fumar. Esta regla se entiende dada la presencia de combustible en el lugar. Sin embargo, conforme aumenta la tensión merced a la angustia del personaje-narrador por su adicción al tabaco,

la lógica se debilitará paulatinamente ante el descubrimiento de una colilla en el inodoro:

Observé que en el W. C. flotaba un cigarrillo a medio consumir; me sentí liberado de la prohibición establecida en el reglamento, ya que otra persona que allí habitaba —incluso podría tratarse de Giménez— la ignoraba de tal manera. Entonces encendí uno de mis cigarrillos;



Mario Levrero.

que pretendí disfrutar con intensidad; pero las cavilaciones acerca de la prohibición me inhibían de ese placer, pensaba que bien podría no haber sido Giménez quien tirara la colilla, sino la otra persona, sin duda subordinada, a quien no le importaba que Giménez perdiera el puesto en la estación por su culpa; pero el hecho de que la colilla siguiera allí, desafiante, me daba confianza para proseguir; si alguien había fumado, yo también me sentía con derecho (83).

La escena permite observar el antagonismo interior que vive el personaje frente a la autoridad, una suerte de oscilación entre el deber y el deseo. Lo interesante es notar que el deseo no se impone sobre la regla por sí mismo, sino que se sostiene en un precedente de desobediencia. El personaje establece un diálogo moral en el que su voz fluctúa entre su obligación y su satisfacción.

El segundo aspecto que llama la atención es el desconocimiento o la duda de nuestro héroe sobre la función que debe cumplir en la ciudad. Por ejemplo, en un pasaje memorable, ante el incesante asedio de Giménez para ofrecerle un puesto de trabajo en la estación, nuestro héroe lo rechaza aduciendo que su oficio es el de artista. Esto crea un reflejo de burla en el lector frente a la comprobación de que en ningún momento del relato se nos evidencia el ejercicio de dicha profesión.

No obstante, Giménez se muestra entusiasta en todo momento, pese a las digresiones del diálogo. Lo que vemos, efectivamente, es el proceso de normalización gracias al antagonismo:

—Soy pintor. [...]

—¡Magnífico! [...] Justamente lo que la Empresa necesita con mayor urgencia; sin duda obtendrá un buen sueldo. Usted sabe, es fundamental para la Empresa el aspecto que debe presentar la estación [...].

—Creo que se equivoca —respondí—, con gran tranquilidad

[...]. Quizás me he expresado mal, porque usted me preguntó por oficio o profesión, y yo le respondí que era pintor; como si fuera mi oficio; en realidad, yo soy pintor; sí, pero desde otro punto de vista: pinto cuadros, no sé pintar objetos ni paredes. [...]

—¡Pero qué tiene que ver, qué tiene que ver! —exclamó, como alentándose—. Al contrario; usted, por ser artista, debe tener un gran sentido del color, y al mismo tiempo conocer mejores técnicas para el preparado de las pinturas, para la obtención de los tonos justos... No se olvide que, en el fondo, la técnica es la misma (88-89).

Finalmente, en referencia a la temporalidad que percibe el narrador-personaje, el juego de opuestos opera entre la evanescencia y la condensación; es decir, no hay una percepción plana del tiempo, sino que se encuentra condicionada por la presencia de las múltiples voces y consciencias que desarrollan su propia representación temporal. Cuando la atmósfera opresiva se torna asfixiante, el paso del tiempo se hace indeterminado (no hay diferencia entre minutos y horas). Esta temporalidad parece, más bien, propia de la alucinación del sujeto esquizofrénico.

Es preciso hacer énfasis en este último aspecto a partir de un pasaje de la novela. El personaje ingresa en una de las pocas casas que existen en la ciudad porque sospecha de que Ana lo espera en uno de los cuartos. Poco a poco, su recorrido se torna insostenible. Perdidas ya las referencias, asentada la discontinuidad, camina a tientas por la oscuridad en su afán de escapar del laberinto de escaleras y pasillos. Hay aquí una experiencia esquizofrénica que sufre y que se construye por la fragmentación de su percepción:

Empecé nuevamente a arrastrar los pies y a rozar las paredes, contando puertas, aberturas y escalones; pero ya estos datos no servían, porque no tenía la referencia principal, un punto de partida. Así, estuve subiendo y bajando escaleras, con una angustia creciente, sin saber si me encontraba arriba o abajo; me metía por corredores que me llevaban a nuevas escaleras y escaleras que me llevaban a nuevas puertas cerradas, oscuras, silenciosas. No sé cuánto tiempo estuve dando vueltas, sin poder pararme a descansar, sin atreverme a encender un fósforo (¿de qué me habría servido, de todos modos? (138).

Las observaciones ante esta circunstancia se sostienen en una experiencia incomprensible. Tal como en los distintos pasajes de la novela señalados antes, nada en esa atmósfera de ensueño le proporciona una referencia al narrador para la construcción de un discurso armonioso. Y cuando aflora esa remota esperanza de continuidad, solo atina a interpelarse a sí mismo con creciente desconfianza.

## 4. CONCLUSIÓN

*La ciudad* es una novela que se erige como un fresco de expresiones posmodernas. Las voces antagónicas gestan su fórmula con precisión. El carácter polifónico permite la exteriorización de las huellas de la esquizofrenia. El entramado dialógico-posmoderno representa una compleja urdimbre en la que el autor disemina sus antagonismos ideológicos, es decir, el contrapunto entre el deber y el deseo. Esto no debe traducirse como una falta de unidad en el relato, sino al contrario. Lo que aparece al principio como fragmentación excéntrica termina constituyéndose en un relato de genuina heterogeneidad. Y aunque el carácter polifónico puede confundir y exasperar al lector, no lo disloca, sino que lo posiciona de manera estratégica dentro del fascinante universo narrativo de Levvero.



## Bibliografía

Bajtín, Mijail

2012 *Problemas de la poética de Dostoevski*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Jameson, Frederic

1998 «Posmodernismo y sociedad de consumo». En *La posmodernidad* de Hal Foster (comp.). Barcelona: Editorial Kairos. pp. 165-186.

Kohan, Martín

2013 «La idea misma de ciudad». En *La máquina de pensar en Mario*. Ensayos sobre la obra de Levvero de Ezequiel Rosso (comp.). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. pp. 113-126.

Levvero, Mario

2010 *La ciudad*. Barcelona: Debolsillo.