

## La concepción hostil de la ciudad en la narrativa de Mario Levrero

Alba DIZ VILLANUEVA

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General  
Universidad Complutense de Madrid  
albadiz@ucm.es

Recibido: 29/02/2016

Modificado: 11/07/2016

Aceptado: 15/07/2016

### Resumen

Este artículo analiza la imagen de la ciudad en la narrativa de Mario Levrero, caracterizada principalmente por la hostilidad, que procede tanto de factores externos (aparición, configuración arquitectónica...) como de las relaciones que se establecen en su interior y que dan lugar a tensiones y miedos, conflictos, violencia, etc. Pese a los cambios que experimentan sus textos a lo largo de su trayectoria, la concepción hostil permanece y se impone como rasgo inherente al espacio urbano.

**Palabras clave:** espacio urbano, hostilidad, violencia, laberinto.

**Title:** The Conception of the Hostile City in Mario Levrero's Narrative

### Abstract

This paper analyzes the image of the city in Mario Levrero's narrative, mainly characterized by hostility, which comes from external factors (appearance, architectural configuration...) and the relationships established within, that give rise to tensions and fears, conflicts, violence, etc. Despite the changes in his texts throughout his career, hostility remains as an inherent feature of urban space.

**Keywords:** urban space, hostility, violence, labyrinth.

La ciudad es un componente nuclear y constante en la narrativa del autor uruguayo Jorge Mario Varlotta Levrero, no tanto porque sea el escenario predilecto de sus ficciones y diarios, sino, sobre todo, porque es un personaje más, muy implicado en la trama, que determina en alto grado el comportamiento de los protagonistas. Desde las primeras novelas y sus ambientes asfixiantes y opresores, hasta los lugares de la vida cotidiana (la casa, el café, el supermercado, la librería o la calle) que vemos en obras de carácter autoficcional, el espacio urbano se muestra como el más proclive para generar conflictos y enfrentarlos al individuo, aun cuando unos y otro guardan una estrecha relación. Este trabajo pretende analizar la concepción de la ciudad como entorno inherentemente hostil en la

narrativa levreriana, a través de algunas de sus producciones "urbanas" más significativas, atendiendo a las causas que la generan y a sus consecuencias.

Es frecuente encontrar, en las novelas y relatos del uruguayo, personajes en continuo tránsito, en busca de un lugar habitable capaz de cobijar y de ofrecer sosiego. Sin embargo, esto nunca sucede, ya que las ciudades territorio de búsqueda carecen de estas características; más aún, son espacios peligrosos, en los que impera la violencia, de todo signo e intensidad. Sirva como ejemplo el París caótico, deshumanizado y deshumanizante, que Levrero recrea en la novela homónima. En la capital gala los taxistas mueren de improviso y son sustituidos por otros que apartan sus cuerpos del vehículo y los arrojan en plena calzada, sin la menor turbación ni consideración; la necrofilia se asume naturalmente y tiene cabida en los medios de comunicación; y, para mayor perplejidad del protagonista, la Segunda Guerra Mundial –que creía pasada e incluso remota– está en pleno auge: las tropas hitlerianas invaden la ciudad, los tanques desfilan por sus calles, las bombas y las metralletas atentan contra sus habitantes...

La ciudad es un lugar eminentemente hostil para los protagonistas, tanto por su configuración externa, que causa desconcierto e incluso desagrado, como por las actividades que tienen lugar en su interior. Las urbes levrerianas, especialmente en la narrativa más temprana, están dominadas por poderes represivos que suponen una amenaza para la libertad y la integridad física de los habitantes. Estas organizaciones, misteriosas y anónimas, se manifiestan a través del uso aparentemente injustificado e indiscriminado de la violencia por parte de los agentes encargados de mantener el *statu quo*.

En *El lugar*, la ciudad de origen del protagonista no es como la recordaba. Idealizada durante el período de reclusión en ese extraño espacio de túneles y habitaciones sin fin aparente, la urbe que el protagonista encuentra a su regreso es radicalmente opuesta, controlada por hombres que obligan a los actos más atroces. Se impone entonces una sensación de ajenidad que convierte al protagonista en extranjero en su propio territorio, en su propia casa. La luz, el ruido, la música metálica, la aglomeración de sus habitantes y, sobre todo, los tiroteos, las explosiones, los intentos de violación y demás agresiones acrecientan la hostilidad de la urbe, que alcanza así su máximo nivel.

Este tipo de violencia, la institucional, inherente según Benjamin (2001) a la constitución de cualquier Estado, genera un ambiente asfixiante, de libertades y derechos coartados, de intranquilidad y de miedo que afecta a los individuos tanto como los daños físicos. La ciudad, inclemente, participa de esa violencia

desplegando sus mecanismos opresores, que llevan a los personajes a situaciones de extrema desesperación. En *El lugar* uno de los personajes acaba por suicidarse al no poder adaptarse al espacio en que permanece confinado sin saber por qué ni por quién, mientras que el protagonista de *La ciudad* inflige una brutal paliza a Giménez, secuaz de la empresa y defensor a ultranza de su reglamento, cuando este trataba de hacer valer sus normas mediante el castigo físico. Sea cual sea la forma que revista la violencia, la urbe no es solo el marco que la contiene: también contribuye a generarla.

Las parodias del género policíaco<sup>1</sup> (*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* y *La Banda del Ciempiés*), de argumento disparatado y lógica imprevisible (Echevarría 2012), llevan hasta el ridículo la trama y se valen de la violencia para resultar, mediante su exageración, cómicas al lector. En este sentido cabe interpretar la muñeca hinchable rellena de ácido destinada a cercenar el miembro al detective Carter o el encarnizado enfrentamiento entre los gobiernos chino y estadounidense, que incluye violaciones, licuado de cadáveres, cambios forzados de sexo o implantes de bombas en el cerebro entre las autoridades de ambos países en *La Banda del Ciempiés*. Sin embargo, los personajes inmersos en esos espacios, donde confluyen bandas criminales, fuerzas del orden inoperantes e instituciones corruptas, perciben la adversidad y peligrosidad que los caracterizan, como muestran las palabras de uno de los múltiples yoes en que se desdobra Nick Carter: "allí se respira violencia. Violencia oculta, contenida; violencia que en cualquier momento puede desencadenarse contra nosotros, bajo cualquier forma; y se siente que cuanto más tiempo tarde en estallar, con tanta mayor fuerza lo hará [...]" (Levrero 2012a: 45).

La hostilidad de la ciudad es a menudo directa, es decir, procede de su configuración externa, de su estructura arquitectónica y urbanística (Popeanga Chelaru 2015: 34). Las urbes levrerianas son auténticos laberintos, que desorientan y atrapan a quien se interna en ellos. Así sucede al protagonista de *El lugar*, con esa sucesión aparentemente interminable de habitaciones por las que solo se puede avanzar, nunca retroceder, y esos otros espacios abiertos que lo rodean de los que tampoco se puede huir sin poner la vida en riesgo; o al de *La ciudad*, quien, tras perderse en su propia urbe, acaba en otra remota y aislada, de la que solo logra salir tras varios intentos frustrados, gracias a su tenacidad en sobreponerse y escapar

---

<sup>1</sup> La parodia resulta, entre otros factores, de la transgresión de las convenciones del género policíaco: anulación del suspense (al adelantarse precipitadamente la solución de un misterio o al dejarlo irresoluto), incorporación del mundo onírico, la parapsicología y la hipnosis como vías para resolver los casos, desdoblamiento del protagonista, creación de enemigos a partir de proyecciones del inconsciente, ridiculización de autoridades policiales e instituciones, etc.

a sus disparatadas formas:

Sin darme cuenta, me encontré dando vueltas a la manzana ocupada por la estación de nafta. 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). (Levrero 2010: 107)

Bautizada con el nombre de "Penurias" en razón de su aridez física y espiritual, la ciudad de *Dejen todo en mis manos*, novela de trama detectivesca, presenta un clima intempestivo, un aspecto desolado y unas infraestructuras pobres: zonas mal iluminadas; librerías sin libros; un hotel misteriosamente desierto, con humedad, goteras, hormigas y cortes de agua; etc. La monotonía y el aburrimiento marcan la vida de unos habitantes recelosos ante el recién llegado y un tanto hoscos. Pero, por encima de cualquier otro rasgo negativo de la urbe, destaca el ser espacio de desorientación y pérdida. El protagonista, un forastero, se pierde varias veces, debido más a las características de la ciudad que a su desconocimiento:

No podía encontrar el camino. Cada calleja me llevaba otra vez a los bucólicos suburbios. Se me había borrado toda referencia, cruzaba una y otra vez mi rastro invisible, trazaba círculos como perdido en la nieve [...].

Todo estaba quieto y desierto. Cada tanto veía a alguien, pero a lo lejos, en la proximidad de algún farol; siempre a lo lejos. Cuando intentaba acercarme, encontraba todo desierto nuevamente.

Comencé a ponerme nervioso [...]. (Levrero 2012a: 320)

Aunque muestra una cara más amable en ciertas ocasiones, la urbe resulta adversa al protagonista<sup>2</sup>, que decide abandonarla

---

<sup>2</sup> En su voluntad de parodiar el género policíaco, Levrero exagera la ligazón entre el espacio exterior y el estado anímico del protagonista. Si en situaciones adversas una tormenta "minuciosamente preparada" (Levrero 2012a: 306) cae sobre Penurias para mojarlo solo a él, en momentos de felicidad –por ejemplo, tras un muy satisfactorio encuentro sexual– la ciudad experimenta un profundo cambio, rayano en lo inverosímil: "Habían afirmado las veredas y asfaltado las calles, los pájaros cantaban quintetos de Mozart aunque ya dominaba por completo la oscuridad, y los peatones se habían vuelto amables y cordiales. Me sonreían tiernamente al pasar. Los perros meneaban la cola y los elefantes se quitaban el sombrero y me hacían reverencias. El cielo estaba surcado por fuegos artificiales y por un enorme arco iris brillante; al pie de un extremo, un grupo de enanitos de Walt Disney enterraba apresuradamente una olla repleta de monedas de oro" (Levrero 2012a: 292).

dejando inconclusa su investigación ante el temor de que esta lo atrape. Porque, como le indica un viejo "penuriense", la ciudad, espacio mítico, ha abandonado su función primera de protección para convertirse en una auténtica telaraña; "al principio, sueño de hombre" (Levrero 2012a: 327), se vuelve ahora contra su creador, apresándolo, como a un insecto, en su propia trampa.

El continuo desafío a la lógica espacio-temporal –como ese París, donde conviven tropas hitlerianas y Carlos Gardel, al que arriba el protagonista tras un viaje de trescientos años–, así como el cuestionamiento de las fronteras entre realidad y sueño o alucinación –especialmente presente en la *Trilogía involuntaria* pero también, por ejemplo, en el *Diario de la beca*– contribuyen a crear estos efectos de extrañamiento y desorientación tan frecuentes en los protagonistas del escritor uruguayo.

Así, el espacio urbano resulta generalmente incomprensible para los personajes levrerianos, que se muestran superados bien por las normas que lo rigen, bien por la ausencia total de las mismas y aun de cualquier coherencia. A la falta de un código lógico común se suma la de un código lingüístico compartido con otros individuos que permita la comunicación, lo que agrava el desconcierto, el aislamiento y la angustia. Si al protagonista de *París* le "asusta el hecho de ignorar una serie de pautas dentro de las cuales moverme, de estar a la expectativa ante lo desconocido [...]" (Levrero 2010: 56), el de *La ciudad* se desespera ante la extraña empresa que la domina, que dicta unas reglas tan inextricables como el idioma que emplea. Ambos, al final de sendas novelas, estallan en una risa frenética, desquiciada, que evidencia la frustración de intentar someter a la razón unos espacios que la contradicen. Por su parte, el de *El lugar* no encuentra en el interior del peculiar laberinto ninguna explicación satisfactoria a tal coyuntura ni puede siquiera paliar su soledad con quienes encuentra a su paso, pues las lenguas que unos y otro manejan son ininteligibles entre sí.

En novelas como *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* y *La Banda del Ciempiés*, su carácter paródico no es impedimento para la concepción de la ciudad como entorno adverso. Muy al contrario, los elementos del entramado urbano contribuyen a crear los efectos humorísticos, poniendo en dificultades a los supuestos héroes o anulándolos por completo. En *La Banda del Ciempiés*, las calles del núcleo urbano, atestadas de tráfico, impiden a Carmody Trailer auxiliar a su clienta, que ha sido secuestrada y retenida en uno de los suburbios más pobres de la ciudad, de aspecto desamparado, casi ruinoso. Con unas fuerzas del orden que sucumben ante el menor obstáculo, la seguridad en las calles es prácticamente nula y los habitantes son víctimas de secuestros, explotación, torturas, asesinatos, atropellos o violaciones.

También en *Nick Carter...* encontramos espacios dentro de la ciudad que obstaculizan la investigación y la persecución del enemigo. A pesar de saltar con total facilidad al asiento de su coche desde el séptimo piso en que se encuentra su despacho y de salir ileso de todos los accidentes de tráfico que provoca por no respetar los semáforos, el protagonista no puede atrapar al villano Watson aun cuando consigue sorprenderlo en su guarida, pues esta conecta con unos pasadizos subterráneos en los que se pierde, haciéndose vulnerable ante las monstruosas criaturas que los habitan:

Enciendo mi linterna y comienzo a descender infinidad de escalones, a toda velocidad; espero atrapar a Watson antes de que llegue a una salida. Pero hay túneles que se bifurcan y pronto pierdo la esperanza de hallarlo. Es más: pronto pierdo la esperanza de alcanzar yo mismo una salida. Intento retroceder hasta el baúl, pero no he tenido la precaución de hacer marcas en las paredes. No tengo más remedio que moverme al azar. Estoy perdido.

Hay túneles infectos, nauseabundos, llenos de despojos humanos. Las víctimas de los monstruos del mar. Me recorre un frío por la espalda al pensar que en cualquier momento puedo toparme con alguno de ellos.

Las pilas de mi linterna se están agotando y pronto quedará a oscuras. [...] Me muevo, entonces, en la oscuridad [...]. Así, mi exploración de los túneles es lenta y penosa. El aire se enrarece. (Levrero 2012a: 55)

Buena parte de los rasgos de hostilidad urbana que hemos ido viendo trascienden la esfera pública y alcanzan los lugares destinados a la vivienda, ya se trate de un asilo, de una residencia o de la casa, que, además de perder valores como la seguridad, el confort o la intimidad que normalmente portan (Bachelard 1975; Gullón 1980), se tornan claustrofóbicos y hasta carcelarios. En ellos, los habitantes ven violada su privacidad, cuando no es su propia supervivencia la que está en juego.

La casa donde el protagonista de *La ciudad* se hospeda durante su estancia en tan extraña población dificulta la salida, tanto por su complejidad arquitectónica (con numerosos pasillos, corredores y bifurcaciones, con subidas y bajadas, con conexiones con otros edificios y una total disparidad entre sus dimensiones externas y las internas) como por la insistencia y el control ejercidos por su regente, Giménez. Esta vivienda, que atrapa, se complementa con aquella del inicio de la novela, inhabitable a causa del frío, la humedad y la carencia de suministros, que expulsa. Por su parte, el "asilo de menesterosos" de *París*, lejos de cumplir la función que su nombre designa, se asimila a una prisión, pues es custodiado por unos guardias que disparan a quien osa abandonarlo, registran y

desvalijan las habitaciones de sus huéspedes-presos y los fuerzan a cumplir sus normas, por más violentas que sean. Ni paredes ni puertas pueden guarecer: tras ellas los personajes están tanto o más expuestos que en plena calle. Ni siquiera el añorado apartamento al que regresa el protagonista de *El lugar* tras un largo período de pérdida y encierro ofrece una excepción. El que había sido su hogar, ahora –vacío tras la marcha de su pareja, revuelto por extraños– resulta del todo ajeno, como su propio rostro, que ya no reconoce, y, sobre todo, como la ciudad que lo envuelve y lo amenaza.

La hostilidad de los espacios privados no es una característica exclusiva de la *Trilogía involuntaria*. También en *Desplazamientos* la casa paterna, escenario de su infancia, ahora alquilada a terceros, resulta problemática. En ella, el propietario no es ya sino un intruso que, sin embargo, tiene que hacer frente a sentimientos que el lugar concita, así como a las sombras que lo habitan, relacionadas con el padre y su reciente muerte. Este lugar, donde convive el presente con el pasado, alberga fuerzas en constante disputa: amor y rencores, instinto y contención, pertenencia y rechazo, presencias y ausencia:

La casa tiene un típico olor a frituras y hacinamiento, una constante en estas recorridas de principios de mes. Aquí me resisto a golpear la puerta o pulsar el timbre; utilizo mi llave. Es, después de todo, la casa de mi infancia, mi casa, y todavía conserva muchas cosas mías. Pero ese gesto no me resulta fácil; sé que estoy invadiendo un territorio que ahora es ajeno [...]. Me muevo con cierto envaramiento, con algo de sospechosa cautela, por ése y otros motivos –como el deseo insolente, insidioso, casi morboso por una de las pensionistas; o las formas complejas de odio, porque está casi en ruinas, hacia esta misma casa que amo, y hacia mi padre, porque se murió y me dejó esta herencia de sus eternos recorridos de principios de mes, de su avaricia y de su rol de avaro; y hacia mí mismo por representar este papel o por mis inútiles rebeldías: el viejo se murió de golpe y me enfrentó a mi propia cobarde impotencia [...]. (Levrero 2012b: 141-142)

La casa, cada vez más inquietante, amenazadora y angustiosa, se convierte en un espacio de enajenación, en "un resguardo de transitoriedad dolorosa, un territorio conflictivo que impone una despersonalización y un trastocamiento perturbador del yo" (Verani 1996b: 47) que derivan en acciones drásticas, como la violación de una inquilina, en una de las posibles realidades que ofrece el relato.

La protección no acompaña siquiera a las viviendas de los agentes de la ley, quienes precisamente por ostentar sus cargos son el objetivo de organizaciones criminales, como la banda del ciempiés en la novela a la que da título. Estos espacios son tanto más

peligrosos cuanto que en ellos los personajes son más vulnerables. Así, el jefe de policía local es sorprendido en su cuarto, en pleno sueño, y lanzado a la calle a través de los cristales de la ventana. Las precauciones tomadas (un complejo sistema de alarmas y refuerzo policial), si bien evitan su muerte, se vuelven en su contra, pues son las propias autoridades que acuden al edificio las que despedazan a sus hijos y violan y matan a su mujer.

En los textos autoficcionales, la ciudad es también un espacio conflictivo y adverso para el yo que la habita. Aunque en menor grado, la mayor parte de los elementos de hostilidad urbana de las obras de ficción que hemos visto hasta ahora se puede encontrar también en los escenarios vitales del autor (fundamentalmente Montevideo, pero también Buenos Aires o Colonia del Sacramento) que incorpora en *Diario de la beca* incluido en *La novela luminosa* o en *El discurso vacío*.

La visión negativa de su ciudad natal, Montevideo, procede en buena medida de los elementos arquitectónicos o urbanísticos que la conforman: a menudo el narrador arremete contra la Intendencia, responsable de las reformas acometidas que, además de carecer de todo sentido estético y funcionalidad, anticipan un "nuevo terrorismo de Estado" (Levrero 2008: 350). Además, confieren a la ciudad un aire carnavalesco y ridículo, que se acrecienta con las multitudes concentradas en determinados puntos de la geografía urbana, con la invasión publicitaria característica de los nuevos tiempos y el ruido "estupidizante" (Levrero 2008: 350) de los parlantes y los músicos ambulantes, de la gente, del tráfico o de ciertos dispositivos como los molestos e insistentes pitidos electrónicos de los semáforos que perturban la mente de los viandantes. En sus salidas al exterior, cada vez menos frecuentes, el narrador muestra una ciudad espectáculo (Amendola 2000: 158) que exhibe, en su esfera pública, lo que en su opinión debería permanecer restringido a la privada. El discurso de la ciudad (Barthes 2003), tan disuasorio como sus formas, se impone de manera agresiva a sus habitantes<sup>3</sup>:

En una plaza había un parlante con publicidad. En otra plaza, un conjunto que tocaba música latinoamericana [...]. Tocan bastante

---

<sup>3</sup> Muchos de estos elementos de hostilidad trascienden a la esfera privada, a través de los medios de comunicación o internet. Así, por ejemplo, la publicidad, como denuncia Levrero en *Diario de la beca*, invade de modo agresivo la casa, a través de la televisión y la radio, como lo hacen también la violencia y la abyección a través de estos y otros medios. Si la red brinda las formas más depravadas de pornografía, a través de las pantallas de los televisores se hacen visibles los conflictos y desgracias del mundo exterior. Esta "violencia virtual" o "violencia de la imagen" proyecta la violencia real, "primaria", representa la miseria y la obscenidad humanas, y las explota con fines políticos, comerciales o publicitarios (Baudrillard 2010: 45-48).



bien y lo que hacen es menos ofensivo que esas otras cosas que se oyen, pero de todos modos no sé por qué tendremos que soportarlos. Para algo están los teatros y otros lugares cerrados. Las calles no tienen por qué transformarse en lugares de tortura psíquica; la gente está obligada a caminar por ellas, y si no quiere oír determinado tipo de música, o publicidad, se tiene que aguantar y pasar el mal rato. El ruido, en esta ciudad, alcanza niveles intolerables. Lo mismo que el mal gusto. (Levrero 2008: 322)

Todo ello, junto con otros factores externos como el calor sofocante, coadyuva a la imagen pesadillesca de la capital uruguaya. Pero son sobre todo la violencia y la inseguridad las que hacen que los espacios públicos pierdan progresivamente su habitabilidad y su función socializadora. La urbe deviene entonces un "medio salvaje" que despliega sus "mecanismos fóbicos" (Levrero 2008: 216) sobre los habitantes, víctimas de atracos, agresiones, persecuciones y hasta tiroteos, tanto en zonas suburbanas como en pleno centro, en el transporte público<sup>4</sup> como en las principales plazas, de noche o a plena luz del día. En el *Diario de la beca*, el escritor critica duramente al Estado por su incapacidad para defender a los ciudadanos y hacer frente a la violencia. Este fenómeno, característico no ya de la narrativa de Levrero sino, como señala Reguillo-Cruz (2002: 55), de la realidad latinoamericana en general, es comparado con la violencia institucional propia de la dictadura militar: consentir la violencia supone para Levrero poco menos que ejercerla. Esta idea apunta en la misma dirección que la expresada en *Dejen todo en mis manos*: la democracia y la dictadura militar son dos caras de la misma moneda (Levrero 2012a: 253).

Si bien a Levrero no le interesó retratar la dictadura, su narrativa, de carácter introspectivo, que se aleja por completo de la denominada literatura comprometida<sup>5</sup>, no está exenta de algunas referencias a dicho período, que el autor, al contrario que otros escritores connacionales exiliados (Onetti, Galeano o Peri Rossi, por

---

<sup>4</sup> En *El alma de Gardel*, afirma a propósito del transporte urbano: "La gente tiene miedo en los ómnibus [...]. En los subtes de las grandes ciudades es peor, el miedo es mucho más perceptible, más palpable [...]" (Levrero 2012c: 42-43).

<sup>5</sup> Para Levrero (1992: 1176), en los textos así catalogados hay más compromiso que literatura, y más voluntad comercial que intención comunicativa, artística. El protagonista de *Dejen todo en mis manos*, trasunto de Levrero, es un escritor que no logra conquistar el mercado editorial, al contrario del desconocido Juan Pérez al que debe encontrar, autor de una novela aún inédita pero ya exitosa. Su buena acogida reside precisamente en aquello de lo que él se desvincula: el retrato de la historia uruguaya, desde la lucha armada hasta la democracia, pasando por la dictadura y la reflexión sobre el "progresivo derrumbe de nuestras instituciones, nuestros valores, nuestra economía y nuestra cultura" (Levrero 2012a: 252). Pese a reconocer la calidad de la novela, afirma: "No era la novela que yo había escrito, hubiera escrito o hubiera querido escribir [...]" (2012a: 253).

ejemplo), vivió desde dentro y que le afectó de distintas maneras y en todos los órdenes de su vida, como confesó en una entrevista a Hugo Verani (1996a: 10)<sup>6</sup>. En *El discurso vacío* le dedica estas palabras a la ciudad, escenario de ese aciago pasado pero también víctima y agente: "esta ciudad que me oprimió, esta ciudad que he visto destruirse en los años de la dictadura, este apartamento donde viví, sufrí y amé [...]" (Levrero 2007: 58). En *La novela luminosa* hay afirmaciones similares que evidencian, mediante un vaivén de sentimientos contrapuestos, una relación compleja con la capital, propia de quien ha sufrido las consecuencias de permanecer en ella:

Cómo llegué a odiar también esta ciudad, que se iba cayendo a pedazos, que nos iba enterrando entre paredes cada vez más altas y cascotes y polvo y ruido y silencio y oprobio.

Pero también en aquel tiempo odiaba, a menudo, la ciudad, y era, aunque no supiera explicarlo, otra clase de odio. Tal vez, el odio o el rencor del que ama y no es amado; la ciudad no tenía un lugar para mí, era hermosa y ajena. No era esta ciudad que, hasta hace poco, nos iba acorralando como una fiera desesperada, cubierta de heridas y desgarrones, azuzada y destrozada por fuerzas maléficas, no esta ciudad de hoy, que miramos con la ternura con que se mira a una mujer enferma, a una mujer herida [...]. (Levrero 2008: 501)

Como apunta Reguillo-Cruz (2002: 54), quienes viven el exilio (interior) en la propia ciudad la perciben como "un territorio poblado por demonios que amenazan diferentes órdenes de la vida social, desde la vulnerabilidad física hasta los temores morales, pasando por la desconfianza generalizada ante las instituciones. La ciudad asume el rostro de la inevitabilidad de la violencia".

Para concluir este análisis por los diferentes elementos hostiles que, con mayor o menor incidencia y de forma más o menos directa, entran en juego en el espacio urbano, hay que señalar que en no pocas ocasiones la negatividad con que se vive y percibe la ciudad depende no tanto de dichos factores externos como del sujeto que convive con ellos. A menudo los protagonistas levrerianos siembran la duda acerca de cuál es el foco de la adversidad: ¿procede de la configuración de la ciudad y/o de las actividades de tipo social, económico, político... que se producen en su seno o, por el contrario, son ellos quienes la generan? Tanto en las primeras novelas como en los diarios, los protagonistas apuntan hacia sí mismos como posible causa. *El lugar*, y con él la trilogía entera, cuyos espacios laberínticos

---

<sup>6</sup> Una de esas consecuencias fue la "autocensura paranoica" (Verani 1996a: 11), que, según Bello Rodríguez (2014), podría haber provocado un cambio en su narrativa, un alejamiento de esos ambientes opresores de sus primeras novelas y cuentos, hacia otros que difícilmente pudieran dar pie a interpretaciones en clave de crítica o denuncia.

y turbulentos son, en opinión de Corbellini (1996), una metáfora del inconsciente y, en la de Montoya Juárez (2013), reflejo de la interioridad del sujeto, se cierra con una afirmación del protagonista –"El extraño soy yo" (Levrero 2010: 158)–, similar a otra de *Nick Carter...* –"El enigma eres tú, Nick Carter" (Levrero 2012a: 71)–, que supeditan la complejidad espacial y los misterios de la trama a los conflictos identitarios de los personajes<sup>7</sup>.

En la última etapa, se observa una creciente fobia a los espacios abiertos por parte del escritor, que permanece por lo común recluido en el espacio privado. En el *Diario de la beca* describe los efectos dañinos, físicos y mentales, que le provocan sus escasas salidas a la calle (destinadas casi exclusivamente a abastecerse de comida, libros o muebles), y que son consecuencia a partes iguales de "todo ese mundillo ciudadano del nuevo milenio" (Levrero 2008: 350) y de sus miedos, sus manías y su cada vez más reducida movilidad por la edad y los achaques. El propio Levrero, viejo y cansado, se reconoce como obstáculo para una relación satisfactoria con la ciudad de los nuevos tiempos, un entorno "muy parecido al infierno" (Levrero 2008: 350) con el que es incompatible. En palabras de Hugo Verani (1996a: 54), "la deshumanización urbana se plantea como la representación simbólica de una aventura interior que se resuelve en un devenir siempre recommenzado, imprevisible y aberrante".

Se puede concluir, a la luz de estas reflexiones, que la concepción de la urbe como entorno hostil es un camino de doble vía. Por un lado, presenta características que arrinconan, repelen o desorientan a los personajes que viven, trabajan o derivan misteriosa o azarosamente en ella; por otro, estos vierten sobre el espacio muchos de sus miedos, frustraciones o inseguridades, atribuyendo al escenario unas propiedades que en principio no le pertenecen. Porque la ciudad es también, además de espacio vital y relacional, un espacio de cuestionamiento, donde el individuo, parte integrante de ella, tiene que enfrentarse a sí mismo. Para Levrero, independientemente de cuáles sean las causas concretas y de cuál sea el sentido en esa relación conflictiva bidireccional que establece con sus habitantes, la ciudad, la ficticia y la real, es siempre hostil: "[...] tal vez lo pesadillesco sea una característica común e inevitable de toda

---

<sup>7</sup> Profundizando en esta misma idea, algunas de sus novelas ponen en tela de juicio los límites entre una realidad exterior y una realidad interior, plantean la continuidad entre estos dos espacios, imposibles de separar. En *El lugar*, por ejemplo, dice el protagonista: "desde hace tiempo me obsesiona la idea de estar demasiado ligado al mundo exterior; de que, en realidad, todo mi ser forma parte del mundo exterior; no puedo precisar los límites: hasta aquí el mundo exterior, aquí empiezo yo [...]. A veces pienso si no somos otra cosa que cortes de situaciones exteriores..." (Levrero 2010: 23-24).

ciudad; la idea misma de ciudad" (Levrero 2008: 309). La hostilidad es, por tanto, un rasgo definitorio e inevitable del espacio urbano.

### **Bibliografía**

- AMENDOLA, Giandomenico (2000): *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.
- BACHELARD, Gaston (1975): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (2003): "Semiología y urbanismo", en *La aventura semiológica*, pp. 257-266. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (2010): "Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen", en *La agonía del poder*, pp. 43-67. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- BELLO RODRÍGUEZ, Carlos (2014): "Libertinaje y desborde: el exilio interior de Mario Levrero". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, pp. 87-100.
- BENJAMIN, Walter (2001): "Para una crítica de la violencia", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, pp. 23-46. Madrid: Santillana.
- CORBELLINI, H. (1996): "Mario Levrero: las tradiciones del soñante". *Nuevo texto crítico*, vol. LII, núm. 16/17, pp. 19-34.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2012): "Prólogo", en Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo y otras novelas*, pp. 7-15. Barcelona: DeBolsillo.
- GULLÓN, Ricardo (1980): *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- LEVRERO, Mario (1992): "Entrevista imaginaria con Mario Levrero". *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 160-161, pp. 1167-1177.
- LEVRERO, Mario (2007): *El discurso vacío*. Madrid: Caballo de Troya.
- LEVRERO, Mario (2008): *La novela luminosa*. Barcelona: Mondadori.
- LEVRERO, Mario (2010): *Trilogía Involuntaria (vol. I. La ciudad; vol. II. París, vol. III. El lugar)*. Barcelona: DeBolsillo.
- LEVRERO, Mario (2012a): *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo y otras novelas (La Banda del Ciempiés, Dejen todo en mis manos)*. Barcelona: DeBolsillo.
- LEVRERO, Mario (2012b): *Fauna. Desplazamientos*. Buenos Aires: Mondadori.
- LEVRERO, Mario (2012c): *El alma de Gardel*. Buenos Aires: Mondadori.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013): *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (2015): "De la ciudad hostil a la ciudad sin atributos", en Alba Diz Villanueva, Edmundo Garrido

DIZ VILLANUEVA, Alba (2016): "La concepción hostil de la ciudad en la narrativa de Mario Levrero". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 8, núm. 1-2, pp. 69-81. ISSN: 1989-4015.  
[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANRE.2016.v8.n1.53348](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2016.v8.n1.53348)

---

- Alarcón y Javier Rivero Grandoso (eds.), *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, pp. 31-45. Madrid: Síntesis.
- REGUILLO-CRUZ, Rossana (2002): "¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas", en Mabel Moraña (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, pp. 51-67. Pittsburgh: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana.
- VERANI, Hugo J. (1996a): "Conversación con Mario Levrero". *Nuevo texto crítico*, vol. III, núm. 16/17, pp. 7-17.
- VERANI, Hugo J. (1996b): "Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento". *Nuevo texto crítico*, vol. III, núm. 16/17, pp. 45-58.