

# Levrero y la representación de la peripecia creativa

*Sandra D'Agnese*

## Del mito a la novela

Mircea Eliade ha señalado cómo la novela ha sustituido el lugar que ocupaba la recitación de los mitos y los cuentos populares en las sociedades tradicionales (1968: 209). Esta sustitución ha sido posible no solo porque el mito es normativo respecto a la estructura de la epopeya y de la novela, sino por la apelación a una dimensión simbólica y a arquetipos que se constituyen en una forma de acceso a estructuras psicológicas más profundas. Gran parte de la efectividad estética de la trilogía de Mario Levrero, constituida por las novelas *La ciudad*, *El lugar* y *París*, descansa en el aprovechamiento de esos recursos que lo acercan al ámbito de lo onírico, del mito y del cuento popular. Entiendo por efectividad estética la capacidad que tiene una obra de generar en el receptor la sensación de no poder agotar la comprensión del discurso apelando a una decodificación meramente racional y única, sino que este se siente interpelado y convocado a recurrir a mecanismos de aprehensión que lo comprometen más integralmente.

Jung (1985:271) plantea que la proyección de formas arquetípicas es propia de todas las elaboraciones de la fantasía —mitos, fábulas, sueños, visiones— así como de la teoría de la alquimia, aspecto del que nos ocuparemos más adelante. El héroe —o en este caso el antihéroe, siempre sujeto al fracaso—, proyección simbólica de la libido e innominado en tanto representación del ánima como del individuo consciente que hace lo que el sujeto podría o desearía hacer y no hace, se desarrolla en lo inconsciente y por

### Sandra D'Agnese

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores "Artigas". Ha cursado estudios en la Facultad de Humanidades y en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Actualmente se desempeña como docente en la enseñanza media, tanto en el área pública como privada. Ha publicado algunos trabajos en revistas culturales como *Graffiti*, *Cuadernos de Marcha* y *Hermes Criollo*. Su última colaboración ha sido en el libro coordinado por Rómulo Cosse: *Mario Benedetti: papeles críticos*.



ende en figuras proyectadas, lo que demuestra el carácter compensatorio de estas narraciones. Sirvan como paradigmas las figuras de Eneas, Ulises, Dante o Fausto. Todas estas obras, tributarias de la estructura del mito del héroe, podrían sintetizarse como la organización de sintagmas disyuncionales —una partida y una llegada o encuentro del tesoro— y sintagmas de desempeño y contractuales —pasaje por una serie de pruebas y restablecimiento y ruptura de contratos—. El destino mítico del héroe se inscribe dentro de tres grandes estructuras solidarias (Gilbert Durand, 1993: 197). La primera consiste en el anuncio del destino excepcional a través de todos los prodigios del nacimiento heroico y las fantasías de reduplicación que con sus repeticiones refuerzan el valor del héroe. La segunda corresponde a los trabajos del héroe y a su victoria sobre múltiples peligros —sintagmas de desempeño—. La tercera señala el final de la búsqueda mediante la revelación del tesoro o del secreto guardado —la capacidad de vuelo que experimenta el protagonista de *París*—. Con respecto al nacimiento heroico cabe aludir al pasaje por espacios oscuros, fríos, húmedos, opresivos, que conducen a través de una abertura a la mujer —Ana, en el caso de *La ciudad*— o a un espacio abierto y soleado —en el caso de *El lugar*—, que pueden ser asimilados al renacimiento buscado. Un tercer ejemplo particularmente representativo lo hallamos en *París*:

El corredor se ablanda y adquiere un olor penetrante, las paredes son curvas y destilan una humedad gomosa; todo está iluminado por luces ocultas, rojizas, y el calor es insoportable; tuve que desnudarme por completo para poder seguir y descalzo me resultó menos penoso caminar sobre esa superficie resbalosa y húmeda, aunque debo avanzar muy lentamente porque el piso se hunde, no como pantano sino como carne.

El corredor se amplía bruscamente, transformado en una caverna pequeña de paredes blandas, curvas y chorreantes, una forma casi esférica y sin salida (...)

En medio del mareo y la náusea soy arrojado por una contracción más impaciente y violenta y mis brazos rodean la formación carnosa y me pareció

que el hacerlo la transformaba, le daba la forma de mujer de ojos verdes que había estado persiguiendo y puedo verle la cara y el pelo y la sonrisa y los ojos verdes, y los brazos me aferran la espalda y me aprietan a ella. (Levrero, 1971: 26-27)

La ciudad aparece como una imagen unificadora de la trilogía y así como templos, casas, castillos, recoge el simbolismo del centro, de la conciencia posibilitadora del yo verdadero y por lo tanto vía de acceso al espacio sacro. Según esta acepción aquí la ciudad participaría de un sentido simbólico, análogo al castillo de la obra homónima de Kafka, a Itaca en *La Odisea* o a la rosa celestial en *La Divina Comedia*, casos en los cuales la llegada a un espacio constituye el proyecto narrativo del protagonista y simboliza el acceso a un estado de conciencia superior. Jung (1952: 221) ha realizado reiteradas alusiones a la ciudad como símbolo materno, ya no como referencia retrospectiva a los comienzos, sino a lo inconsciente como matriz creadora. El penetrar en la madre significa entonces establecer una relación entre el yo y el inconsciente, y es por lo tanto una forma de renacer. Para llegar a ese centro representado por la ciudad, el héroe debe atravesar un umbral precedido por el recorrido de un laberinto. Recordemos que el recorrido que Giménez le indica al protagonista para llegar hasta Ana tiene esa estructura y cuando este llega al lugar y tiene que cruzar una cuneta la asimila con el foso que rodea a un castillo.

El viaje, que tiene un sentido primario de búsqueda, se convierte también en un elemento unificador y estructurante —característica que comparte con el mitologema del héroe—, y los espacios opresivos por los que transcurre —sobre todo en *El lugar*— hacia un destino cuyas inmensas dimensiones son indicativas de la intensidad de la experiencia. Dicho viaje es además simbólico de la dialéctica que a nivel de lo imaginario se establece en todo individuo entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones que emanan del ambiente social —lo que Durand ha llamado “trayecto antropológico” (Garagalza, 1990: 56)—. Dichas pulsiones subjetivas están representadas fundamentalmente por las figuras femeninas, mientras que las intimaciones que emanan del ambiente social, la aprehensión del entorno, están representados por personajes masculinos que se hacen portavoces de reglamentos, sucesivas prohibiciones que condicionan el persistente extrañamiento del protagonista —Giménez, Bermúdez, el cura-portero que lo recibe en el “Asilo para menesterosos”, etc.—. El sueño que el protagonista de *La ciudad* tiene en el camión que lo aleja

de la casa parece presentar en su contenido latente la necesidad del proceso de individuación que ese viaje representa: “Soñaba que estaba en la casa pero era mucho más grande y tenía infinitudes 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.” (Levrero, 1983: 15). Dicha necesidad también está sugerida en el plano de la vigilia por la manifiesta ajenez con respecto al orden establecido en la casa: “(...) el interior estaba en orden, aunque adecuado al gusto y las necesidades de los anteriores habitantes, equivalente, para mí, a un desorden.” (Levrero, 1983: 11).

### La trilogía como relectura del mito de Hermes

Este sentido de la peripecia del protagonista nos acerca a la figura mítica de Hermes, o su paralelo en la mitología romana: Mercurio, vinculado al fuego, al lumen natural —segunda fuente del conocimiento místico—, con lo que se pone de manifiesto el antiguo papel de Hermes como dios de la revelación. Durand (1993: 271) plantea la tesis del quiebre de la actualización del mito de Prometeo a través del titanismo propio del siglo XIX y ve en Baudelaire a uno de los primeros restauradores del mito hermetista. Es posible transferir a la trilogía que nos ocupa los mitemas que Durand aprecia en la problemática baudelariana y que lo alejan del mito prometeico propio del Romanticismo y lo acercan a Hermes. El primero es el mitema de la alteridad, de la dualidad. Mercurio, sustancia que personifica el inconsciente, es de naturaleza paradójicamente doble. Al respecto son muy ilustrativas las palabras del protagonista de *París*: “Se me ocurre que puedo terminar con esta dualidad que me incomoda demasiado buscando una coincidencia con el yo del sueño.” (Levrero, 1971: 82). La presencia del alter ego que nos evidencia al héroe como dualidad se personifica en *La ciudad* en la figura de Giménez. Él mismo señala las coincidencias cuando se presenta: “—Me llamo Giménez —dijo, cuando me aproximé. Y agregó, mientras nos dábamos la mano: —Hace rato que lo veo dar vueltas, como perdido —sonrió con amplitud, dejando brillar un diente de oro. —También yo, un día.” (Levrero, 1971: 30). También Ana cuenta una historia que repite la del protagonista: “No; el camionero me recogió un rato antes que a ti; yo había salido a hacer una compra en el almacén y me perdí en la oscuridad, luego (...)” (1971: 23). En *El lugar* los elementos identificatorios con el primer alter ego son destacados por el narrador-protagonista al denominarlo “mi predecesor” y agrega: “(...) parecía un ejemplo de lo que habría de ser yo mismo en pocas

horas”. El francés retomará luego en la novela la función de alteridad.

El segundo mitema corresponde a la transposición de esta dualidad en una encarnación modelo. Los personajes femeninos de la trilogía constituyen un ejemplo de esta dualidad en tanto impulsoras de la búsqueda o incluso guías —Ana, Mabel, Alicia— y a la vez trampas.

La necesidad de interiorización de esa dualidad que constituye el tercer mitema aparece representada en la obra de Levrero por los diversos simbolismos del centro, espacio arquetípico de la creación, del hallazgo de lo real por excelencia. El principal de estos símbolos es la ciudad, pero aparece también representado oníricamente a través de la imagen del árbol en *París*. Él se sueña en un bosque —ámbito de lo inconsciente y de los sucesos maravillosos en los cuentos de hadas— persiguiendo a un hombre que funciona como su alter ego, al punto de que él mismo dirá luego: “(...) este hombre es una imagen de mí mismo.” (Levrero, 1971: 78). Se detiene luego en un árbol, elemento que Jung destaca como la propia integración del yo, símbolo del origen y del fin del proceso de individuación (Jung: 231). El protagonista narra de esta manera el final del sueño: “Debo acercarme siempre lentamente, porque cuanto más me acerco más sé de él, como si fuera absorbiendo toda su memoria, incorporando todo su pasado. Por fin logró ser él mismo, ocupar su mismo lugar contra la pared y saber que para él yo había sido simplemente el actor de sus sueños. Ahora somos

una sola persona.” (Levrero, 1971: 12). Por otra parte la visión que se da de la estación de ferrocarril a la llegada a París puede asociarse con un mandala por la serie de diagramas geométricos cuadrangulares que repiten la totalidad y resuelven en una forma circular —“(...) pensaba en una estación de ferrocarril vista al microscopio, y en que quizás una estación de ferrocarril vista desde muy lejos pudiera parecerse a cristales de nieve o a una flor exótica.”— (Levrero, 1971: 10). Según Cirlot el mandala es una imagen sintética del dualismo entre diferenciación y unificación, variedad y unidad, diversidad y concentración. Podemos asociar esto con el estilo de fractura que caracteriza a la obra de Levrero y que podría reconocerse como postmodernista, signado por la multiplicidad de puntos de vista, la distancia emocional entre narrador-personaje, la metatextualidad donde la escritura misma se transforma en el referente del discurso. Todo esto es revelador de un sujeto fragmentado, imposibilitado de establecer una imagen unívoca de la realidad y de sí mismo. La imposibilidad del salto al vacío con que culmina *París*, momento representativo de la asunción de sus límites humanos, implica la inaccesibilidad del cuarto mitema: la operación hermetista salvadora, la gran obra.

### Sintagmas de desempeño

Ese viaje místico hacia un estado de revelación aparece lleno de obstáculos. Los espacios laberínticos —muy presentes en mitos y cuentos de hadas— representan los umbrales que los héroes deben atravesar antes de enfrentarse a la prueba. El rol de oponente está ocupado por personajes que, como en los sueños según Jung, se convierten en proyecciones de aspectos del héroe que le impiden la consecución de su objetivo. También como en los cuentos de hadas, ancianos que ocupan el actante de ayudante constituyen proyecciones del espíritu del protagonista, como el anciano que le proporciona la bicicleta para que pueda llegar a la estación. La dialéctica entre el discurso perfectamente racional, analítico, del protagonista de *La ciudad* cuando intenta comprender lo sucedido en el interior del camión, y el de Ana, irracional y absurdo, también representa la necesidad de superar la oposición entre los ejes de la ciencia y de lo imaginario para llegar a la imaginación simbólica. En este caso es el protagonista el que está representando a su propio oponente.

El desenlace de *París* acerca al protagonista más al ámbito del absurdo que a la alada figura de Mercurio. El protagonista llega al comienzo de la novela al mismo punto de donde había partido trescientos siglos antes, encontrándola exactamente “como demostración de la inutilidad del viaje”, inutilidad paralela a la de Sísifo en

su reiterado intento de transportar su carga a la cima de la montaña. David Galloway caracteriza al héroe del absurdo como marcado por la ausencia de Dios y el conflicto ante el contraste entre la rutina de la vida y la crisis de estar perdido, solo y condenado, angustiado ante el quiebre de la realidad y la búsqueda de la vida auténtica, lo que nos permite la identificación con el protagonista de las novelas que integran la trilogía. Este volverá al asilo, encontrando la salida del laberinto, pero para asumir la imposibilidad del vuelo y la libertad creadora que este representa, y resignarse a ese último salto hecho a la medida humana.

### La peripezia como proceso alquímico

Los alquimistas han simbolizado a través del oro el tesoro difícilmente alcanzable, presuntamente oculto en la prima materia, el acceso a la quintaesencia. Hay significativos paralelismos entre el comienzo de la trilogía y el comienzo del proceso alquímico que ratificarían la posibilidad de la asociación. *La nigredo* y el *aurum philosophum*, comienzo y fin de la transmutación, aparecen representadas en la obra de Levrero a través de la materia en descomposición que contiene el camión o en la reiterada referencia al gris en el comienzo de *París* y a través del oro que este toma conciencia de poseer bajo la apariencia de ladrillos al final de *París*. La casa donde el héroe comienza el proceso se presenta como el ámbito pautado por la existencia automatizada, inauténtica, de la que busca salir. Lo negativo de esa realidad parece concentrarse simbólicamente en la reiterada referencia a la humedad, condición que en el plano espiritual corresponde al predominio del agua, elemento pasivo y de disolución. Es en la cocina —representación del inconsciente— donde el protagonista de *La ciudad* decide salir en busca del fuego, parte de la casa que puede considerarse, en tanto espacio donde se transforman los alimentos, como el lugar o el momento de una transformación psíquica. El fuego, elemento activo, masculino, asociado con la génesis del héroe y de resistencia a la prohibición social, representativo del ardor de la inspiración creadora (Bachelard, 1966: 23), se opone aquí al elemento agua — recordemos que todo comienzo del proceso alquímico aparece dominado por la lucha de opuestos—. Lo cuadrangular, arquetipo del estado pluralista del hombre que no ha alcanzado la unidad interior según Jung, domina el comienzo de cada una de las novelas que integran la trilogía y está especialmente destacado en *París* a través de la minuciosa descripción de las baldosas de la estación. En lo temporal se alude en la novela a la barba de cuatro días y es también al cuarto día cuando el protagonista de *La ciudad* inicia el viaje en tren. Dentro de la simbología alquimista la cuaternidad

aparece representada a través de la presencia de los cuatro elementos en la vasija hermética, presentes también al comienzo de *La ciudad*. Las propias palabras de Levrero en una autoentrevista publicada en el libro *El Portero y el otro* promueven la vinculación entre el proceso alquímico y el creativo:

Podríamos probar con eso de los mecanismos de creación —Puede ser, aunque es una expresión bastante desafortunada. Tal vez debí decir: “la alquimia de la creación”. —De acuerdo. —¿Cómo sería, pues, en tu caso, este proceso alquímico? —Bueno, por definición son procedimientos secretos, ocultos. En realidad yo no trato de ocultar nada pero no tengo acceso directo a ellos. Es como la digestión, yo hago la digestión de los alimentos pero no sé cómo.

Recordemos que el protagonista se aleja de la casa al comenzar la trilogía movilizándolo por el hambre que lo lleva a querer cocinar. Considerando que en *El lugar* el narrador cuenta que el protagonista cuenta que escribe unas anotaciones, podríamos interpretar la anécdota de la novela como metáfora del proceso creativo —o alquimia de la creación, como la llama Levrero—.

### Bibliografía

- BACHELARD, Gastón (1966): *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.
- CIRLOT, J. E. (1979): *Diccionario de símbolos*. España: Labor.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*. México: Anthropos.
- ELIADE, Mircea (1968): *Mito y realidad*. Madrid: Ed. Guadarrama.
- GARAGALZA, Luis (1990): *Interpretación de los símbolos*. España: Anthropos.
- JUNG, Carl (1952): *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- (1985): *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Editorial Planeta.
- LEVRERO, Mario (1971): *París*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- (1983): *La ciudad*. Montevideo: Banda Oriental.

