



LA EXCUSA DEL VIAJE POSMODERNO EN *PARÍS* DE MARIO LEVRERO

PAULA MEISS

UNIVERSITAT DE BARCELONA

1.- Introducción

Dentro de los estudios sobre literatura latinoamericana es bien conocida la clasificación del crítico Ángel Rama, que establece la existencia de un subgrupo de escritores a quienes apoda “los raros” de la tradición literaria uruguaya. Se debe esta calificación a que estos escritores:

muestran una desconfianza de las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de este mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles, adquiriendo un estado fluido propio de inminentes cambios, rehusándose a cristalizaciones en estructuras firmes. (Rama, 1972: 238)

Dentro de este subgrupo encontramos a Mario Levrero, difícil de incluir en muchos tipos de clasificaciones, pero que sí cabe en una categoría tan amplia, al fin y al cabo, como la de la rareza. Si bien la categorización de Rama no se basa exclusivamente en cuestiones literarias para establecer que un autor pertenece o no a “los raros” — también considera aspectos de la vida del autor— los principales criterios para determinarlo siguen residiendo en las formas de circulación de los textos y la recepción de los mismos. En el caso de Levrero, la inclusión está justificada por motivos tanto literarios como paraliterarios.

Como no se trata en este caso de hacer crítica biográfica, nos centraremos en los aspectos de su narrativa que permiten dar respaldo a esa inclusión en la categoría de los raros, a partir de su conocimiento y subversión de los recursos literarios disponibles

para narrar un relato de viajes. Analizaremos, para ello, su novela *París*, novela corta publicada en 1980, aunque escrita diez años antes. Actualmente, se considera esta novela la tercera parte de lo que se conoce como “la trilogía involuntaria” de Levrero, que incluye *La ciudad* (1966) y *El lugar* (1969), ambas novelas cortas también. Con esta trilogía, Levrero dice haber descubierto, una vez acabada, que exploraba a través de los recorridos por los espacios que dan título a las novelas un mismo interrogante sobre la búsqueda y el viaje. Ahora bien, analizaremos de qué manera Levrero hace uso de la tradición del relato de viajes para representar esta búsqueda de la propia subjetividad. Entre las estrategias narrativas que utiliza es posible identificar una amplia variedad de recursos que se pueden leer como ejercicios de intertextualidad. Así, determinaremos de qué manera se subvierte una tradición, para que la representación obtenida implique una concepción de la subjetividad que es posmoderna.

Tomaremos como síntesis de los numerosísimos ensayos acerca de la posmodernidad, y el enlace entre esta y una nueva concepción de la subjetividad, el certero artículo de Roca Sierra (2005), que define una serie de procesos que se desarrollan desde finales de la modernidad y que en su conjunto acaban haciendo emerger una nueva subjetividad. Los procesos mencionados son: el vaciamiento del espacio y del tiempo que poseían poder identitario y vinculante en ciertas categorías simbólicas; la mediatización de la experiencia, como consecuencia de una inversión de la realidad, que desemboca en una textualización del sujeto; la sustitución de una metafísica de la presencia por un principio dialógico de interacción con la alteridad; una creciente reflexividad como mecanismo constructor de la identidad; y por último, una nueva centralidad del sujeto, que en términos narrativos implica ligar el valor de una historia al hecho de que haya sido vivida por un sujeto (Roca Sierra, 2005: 334-342). Podremos ir estableciendo conexiones entre estos procesos y los elementos de la narrativa de viajes que analizaremos en la obra. Estos son la relación con el recuerdo y el pasado, los cambios de escala como cambios de perspectiva y la distinción entre sueño y vigilia que se vuelve cada vez más borrosa.

El tono de la narración es marcadamente irónico desde la perspectiva del lector, porque a nivel del narrador, que es el protagonista, el padecimiento y la autopercepción tienden más hacia la angustia o la nostalgia. Desde el principio de la narración, entonces, es posible detectar esa ironía: Levrero pide disculpas a la ciudad mediante el

epígrafe “A la ciudad de París, con las disculpas pertinentes”, que no hace más que predisponer al lector para el encuentro con una versión de la ciudad de París que amerita un pedido de disculpas, ya sea por la irreverencia, ya sea por la inverosimilitud. Sin ánimo de inmiscuirnos en los vericuetos de las definiciones de la autoficción, ateniéndose a las declaraciones del autor, la primera de las posibles relaciones paratextuales que este relato de viaje no cumple es que el autor efectivamente haya visitado la ciudad, es decir, que la referencialidad del texto obedezca al orden del testimonio de lo vivido. En una entrevista realizada por Enrique Estrázulas y publicada en el diario *El Día*, 26 de marzo de 1977, Levero afirma que:

-Escribí sobre París antes de conocer esa ciudad donde viví menos de un mes. París aparecía con frecuencia en mis sueños, etc. Eran símbolos subconscientes.

-¿Y que sucedió después de conocer la Ciudad Luz?

-Que París no tenía nada que ver con mis sueños. Vi que era una hermosa ciudad, tal vez la más atrapante que he visto, pero no era el París de mis sueños y de mis pesadillas. Sin duda alguna, me quedo con el verdadero París: es mucho más rico y luminoso que mis fantasías. (2009: 350)

El pacto de lectura¹ que se establece desde los elementos paratextuales ya viene cargado de ironía antes de comenzar la narración en sentido estricto, en tanto que el autor no conoce la ciudad donde transcurre el relato que ha decidido narrar en primera persona, pero hace uso de un cierto lugar común latinoamericano como es la ciudad de París. Así, se da inicio al relato *in medias res*, con un viaje de trescientos siglos que llega a su fin. Lo inverosímil de esa duración, sin embargo, no afecta en ningún momento al modo realista que dominará todo el relato. Se establece entonces una relación con el espacio-tiempo que apunta a una percepción diferente de la realidad. El narrador-protagonista procede a enunciar el fin del viaje con forma de desilusión y desesperación. Había salido de París y a París vuelve, y su subjetividad se ha visto modificada por el transcurso del viaje, como corresponde a la tradición del relato de viajes; si no fuera así, ¿qué sentido tendría viajar? Aún así, el regreso, al permitir “encontrarla [a la ciudad de París] exactamente igual a sí misma” (Levero, 1980: 21), confirma la “demostración de la inutilidad del viaje”, como si la ciudad, y no el viajero, fuera la que debe verse afectada por el desplazamiento.

¹ Seguimos para la definición de “pacto de lectura” a Lejeune (1975: 28), que entiende como tal la clase de pacto pragmático de lectura que se establece entre el lector y la obra. La posibilidad de identificar qué pacto propone un texto determinado viene dada principalmente por el paratexto.

Ahora bien, el narrador acaba de mencionar que existió un “impulso inicial” para salir de viaje y que la llegada a término del viaje “había devuelto fragmentos de ese impulso” (Levrero, 1980: 21). Sin embargo, el hecho de que origen y final del viaje sean el mismo lugar, la misma estación y el mismo banco, y sobre todo que “nada haya cambiado en mi interior, salvo la cuota de cansancio, la cuota de olvido, y la opaca idea de desesperación que se va abriendo paso” (Levrero, 1980: 21) presenta y anula en una misma reflexión uno de los requisitos de la tradición de relatos de viaje. Según este elemento recurrente, la llegada a término, el regreso, posibilita e inicia la evaluación y valoración de los cambios que la subjetividad del viajero ha sufrido en el transcurso del viaje. Esta doble y contradictoria posibilidad inicia para el protagonista-narrador una serie de representaciones de su subjetividad que el resto del relato multiplicará a través de diferentes estrategias. Siempre estará presente la imposibilidad de lo unívoco en la representación de esa subjetividad, rasgo que ayuda a distinguir entre los viajes modernos y los posmodernos.

Hemos identificado al menos tres estrategias que Levrero utiliza para construir y simultáneamente deconstruir la ciudad que recorre. Una es la doble relación del relato con la memoria y el recuerdo, que postula de manera ambivalente desde el comienzo. Otra, la necesidad de un cambio de escala visual que será la forma de reconstruir la experiencia de viaje. Por último, la doble articulación de sueño y vigilia en un mismo discurso impedirá la distinción entre suceso e imaginación, bloqueando entonces la relación clásica con la realidad. De esta doble articulación surge la inauguración del espacio posmoderno de conformación de la identidad subjetiva.

Así, establece desde el comienzo que el viaje constituye un trasunto de la interioridad del personaje: nada cambia, fuera ni dentro. La clase de subjetividad que podría establecerse entonces, a partir de un viaje de trescientos siglos, exigirá una configuración del modo realista muy particular. Existen estudios que se acercan a esta novela como relato fantástico.² Creemos que es posible y productivo continuar por el camino que intentará dilucidar cómo se construye y representa una identidad posmoderna en clave realista, pero subvirtiendo las convenciones. Es entonces posible

² *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*, tesis doctoral de Jorge Ernesto Olivera Olivera (UCM), 2009. También dedica un apartado a este autor Jesús Montoya Suárez en su tesis doctoral *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata* (UGr), 2008.

señalar los elementos que, dentro de la tradición del viaje moderno, añaden una dimensión extra de significado para volverse típicamente posmodernos.

2.- Una memoria poco fidedigna

El narrador hace uso de la memoria como artificio plástico del cual no es posible fiarse a la manera clásica. Durante los primeros momentos en París, la idea del *déjà-vu* serviría para explicar lo que experimenta el personaje: “La memoria se me presenta como un fenómeno curioso, que me hace recordar las cosas apenas las veo o tal vez un instante antes de verlas, aunque hacia el final del viaje de siglos en ferrocarril no había podido reconstruir en esa misma memoria ninguna imagen de París” (Levrero, 1980: 25). Esta imposibilidad de confiar en la memoria dificulta su función como creadora de subjetividad, una característica que el relato de viaje moderno manifestaba, y que se ve alterada por el acercamiento que propone Levrero. Aquí no es posible utilizarla como base que establece unas coordenadas desde donde ubicarse como individualidad. Esa indefinición le hace sospechar de su mente, así como no querrá sospechar de lo que había leído en los libros, y dudar de si alguna vez ya estuvo en París. Entonces, un viaje que al principio ya era inverosímil por su duración, añade ahora que ni siquiera es posible saber si es el regreso de un viaje, o una nueva aventura. La ciudad a la que se llega activa una serie de *déjà-vus* incontrastables. Ahora bien, la piedra de toque que ubica al narrador, y le permite creer durante un tiempo que ya había estado aquí, es el encuentro con un conocido:

(...) incluso él está allí, ese individuo cuyo nombre no puedo recordar. Me sonrío con cansancio, y el bigotito acompaña a los labios que se curvan hacia abajo.

–¡Marcel! – Recordé súbitamente su nombre –. ¿Cómo va todo?

Es un hombre pequeño, con guardapolvo castaño claro. Los párpados caen sobre la mitad de los ojos, dándole un aspecto soñador, o estúpido, aunque se trata en realidad de un vividor inteligente. (Levrero, 1980: 25)

Cualquier lector familiarizado con la narrativa autobiográfica, la tradición modernista, y la ciudad de París identificará inmediatamente un referente real en un universo inverosímil. “Marcel” se describe en gran consonancia con una imagen casi

iconográfica de Marcel Proust. Este personaje, que ahora parece ordenar el universo del viaje, reaparecerá hacia el final para poner fin a un momento de felicidad incipiente, durante el cual el narrador considera la posibilidad de quedarse en París, y no abandonarlo como venía planeando. No se explota mucho esta referencia extra-textual, ya que este Marcel se asemeja al otro sólo en apariencia física. No obstante, dadas las disquisiciones que seguirán acerca de los recuerdos, la memoria y los límites del mundo exterior y el interior, podría funcionar como un guiño a *A la recherche*. Así:

Mi comportamiento es el de quien regresa después de mucho tiempo, más que el de quien llega a un lugar desconocido (con excepción de las baldosas de la estación de ferrocarril, que me resultaron nuevas). Pienso que Marcel me había reconocido, y quizá sea este el único dato concreto y cierto en que apoyarme. ¿O tal vez me había confundido con otra persona? (Levrero, 1980: 35)

La construcción de la memoria del narrador funciona entonces a través de recuerdos que reaparecen disparados por el contacto con los espacios recorridos. El conflicto sucede porque si bien la existencia de Marcel concede que esto es en realidad un regreso, cuando finalmente es posible para el narrador recorrer a pie la ciudad, le resulta imposible desentrañar recuerdos propios de París. París existe en la memoria del narrador, pero no sabe si ésta es una memoria verdadera, “pienso en París, y de inmediato surgió la comparación entre el París actual, que yo estaba conociendo o reconociendo, y el que de alguna manera yacía latente en mi memoria” (Levrero, 1980: 35), o un rejunte de imágenes de otros: “Trato de imaginar el París nocturno que seguramente he conocido alguna vez, pero sólo aparecen en mi mente las descripciones o las chillonas y burdas fotografías en colores de los folletos de las agencias de viajes; ningún recuerdo verdadero, nada mío” (Levrero, 1980: 55). ¿Se trata entonces de una memoria falsa, o es otra clase de memoria? Una memoria puede estar compuesta de recuerdos leídos u observados. Lo que sucede entonces al personaje es que cambia lo que llama una actitud turística, que buscaba conocer, por una actitud rememorativa:

comprendo que durante el viaje me dirigía a París con una actitud, si no turística, un tanto novelera; como si viajara a París para conocerlo; ahora me imagino a mí mismo, durante ese viaje sin memoria, haciendo conjeturas y fantaseando en torno a la ciudad, en torno a lo que esperaba ver y descubrir allí; luego, una vez en la estación, comencé a vivir las cosas de otra manera, a *recordar*. (Levrero, 1980: 35)

Sin embargo, estos recuerdos que comienzan a aparecer vienen sobrecargados de detalle: “[E]ran demasiado precisos, demasiado fieles, y en demasiada cantidad; sabía así todo con respecto a cada una de las construcciones, y de las personas que las

habitaban actualmente, y de las que las habían habitado, incluyendo nombres y ocupaciones” (Levrero, 1980: 29), y esta característica no se corresponde con una memoria “verdadera”, sino que sugiere un acercamiento, irónico tal vez, al acto de recordar. Una memoria funciona por selección y combinación, podríamos decir, y “tal cantidad de información que me llegaba a torrentes y que, además, me resultaba por completo inútil” (Levrero, 1980: 29) no se corresponde con una memoria humana, sino con la imaginación, o la fantasía. La permanente puesta en duda de la memoria en su función esperable, y la consecuente adscripción de nuevas significaciones a lo que podía señalarse como “recuerdo” configuran un rasgo de posmodernidad del texto. No se sabe si la memoria rescata recuerdos, si la fantasía complementa los recuerdos, o si en realidad no había ningún recuerdo para empezar.

Lo primero que hace el narrador al llegar a la ciudad es *cerrar los ojos* al sentarse en un banco, y reflexionar que “encontrarme en esa misma estación desde donde había partido, trescientos siglos antes, y encontrarla exactamente igual a sí misma como demostración de la inutilidad del viaje” (Levrero, 1980: 21) abre paso a la desesperación. Sin embargo, recibe consejo de un personaje que pasa por allí: “[N]o me parece insensato emprender un viaje para darse cuenta de su inutilidad. Si usted cambia esa naciente desesperación por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan” (Levrero, 1980: 22). Desde esa calmada desesperanza, decide: “Ahora –me digo burlonamente–, a conquistar París” (Levrero, 1980: 22). Es entonces que aparece la primera escena donde la mirada comienza a poner en relación, a la vez que pone en duda, su igualdad o no con los recuerdos de la memoria, y su diferencia o no con ese trasunto de la memoria que es la escritura, el documento escrito:

Me distraigo, en cambio, prestando atención a las baldosas; en los folletos de las agencias de turismo, y en casi todos los libros que se han escrito sobre París, figuran estas baldosas como una curiosidad especial, como una de las principales atracciones turísticas. Esta fama se debe, según los textos, a que en cada una de ellas se reproduce la imagen de la propia estación, no sólo en el aspecto externo, sino también en todos los detalles interiores –incluyendo las mismas baldosas– (...) Yo imaginaba, al leer los textos (que jamás reproducen la imagen de estas baldosas), que cada una tendría un dibujo muy complejo, en el cual apenas se distinguirían algunas líneas; y más complejo aún el conjunto de las baldosas, que unidas perfectamente unas con otras –según se dice– también representa la totalidad de la estación y cada una de sus partes; pero estos dibujos son simples y yo veo en ellos más bien flores, tanto en el detalle de cada baldosa como en el conjunto, hasta donde me es dado abarcar con la vista. Es cierto que no son flores simples; pero para mí son flores, y no otra cosa; quizá, con mucho, puedan ser cristales de nieve vistos al microscopio.

No quise creer que los textos mintieran (...), pensaba en una estación de ferrocarril vista al microscopio, y en que quizá una estación de ferrocarril vista desde muy lejos pudiera parecerse a cristales de nieve, o a una flor exótica. (Levrero, 1980: 22-23)

El narrador recuerda sus lecturas, que imaginamos heterogéneas, de folletos de turismo y libros sobre París, al observar esas baldosas. Ahora bien, el proceso que se sigue es de contraste entre la descripción recordada, puramente verbal ya que no se reproducían imágenes, la imaginada recreación de esa descripción, y lo que efectivamente se está viendo. Hay al menos dos grados de separación entre la mirada actual y el objeto baldosas, dos mediaciones que interrumpen la experiencia de la mirada para modificarla profundamente. Una ciudad textualizada como París no puede menos de sí. El narrador prefiere creer que los textos, y no su propia experiencia de mirada, dicen la verdad y para ello formula un interesante cambio de escala, más allá de lo humanamente posible, un recurso a la tecnología del microscopio que tal vez pudiera explicar el desfase entre lo que se leyó, lo que se imaginó al leer y lo que se está viendo.

3.- Cambiar la escala

En su intento de salvar la letra, el narrador desarrolla una explicación que implica un cambio de escala, como si de ello dependiera cualquier afirmación acerca de la realidad. Esta estrategia puede relacionarse con el primero de los procesos que señala Roca Sierra: los parámetros espaciales también pasan por el tamiz de la interiorización, y acaban determinado la subjetividad del personaje (2005:335). Las alternativas para cambiar la escala de representación a las que recurre son la microscopía y la macroscopía. Primero se presenta la reducción: “[P]ensaba en una estación de ferrocarril vista al microscopio, y en que quizá una estación de ferrocarril vista desde muy lejos pudiera parecerse a cristales de nieve, o a una flor exótica” (Levrero, 1980: 23), esto es, exactamente lo que el narrador había visto en las baldosas. Repite la idea de observar al microscopio, pero esta vez con los pelos de su barba, y la relación con las papilas táctiles de sus dedos al tocar esos pelos como árboles. Le vale el ejercicio para reflexionar acerca de la conciencia de sí y la angustia: “Si estas papilas fueran individuos con una conciencia de sí independiente, y quizá lo sean, qué angustia deberán sentir ante esta agresión injustificada, injusta...” (Levrero, 1980: 24).

Introduce, así, a través de una analogía muy microscópica y risible, la idea de angustia que recorre toda la narración de este viajero.

Además, añade una similitud entre unas papilas táctiles y la subjetividad individual que sufre angustia. El hecho de que se introduzca de esta manera el tema de la angustia, con esta imagen tan banal, le resta importancia en términos de la relevancia con que el narrador se tomará las vicisitudes de su propia subjetividad. En este sentido trae directamente a colación el último de los rasgos señalados por Roca, ya que pone de manifiesto por la vía de la exageración la magnificación de la “experiencia subjetiva” como recurso narrativo posmoderno (2005: 342).

Ese mismo cambio de escala, que descarta el error de los textos en favor de una mayor distancia respecto de la realidad, se transfigura en las escenas de vuelo que protagoniza el narrador. Cuando al narrador le brotan unas alas, aprovecha para recorrer París desde un lugar inhabitual para la narrativa de viajes: el cielo. Entonces, revisita la archicitada red textual en que se ha constituido la ciudad de París, pero con la perspectiva macroscópica del vuelo de pájaro. Por eso, los paisajes que se describen no son la Torre Eiffel, el Arco de Triunfo, o los Champs Élysées, sino todo lo contrario:

Los impulsos me llevaban preferentemente hacia zonas oscuras y periféricas, incluso los bosques lejanos; (...) apenas pasé alguna vez, fugazmente, por el resplandor de la zona céntrica; y, la verdad, que mirando hacia allá abajo no encontraba ningún atractivo –como imaginaba que lo encontraría al mirar el resplandor desde la ventana del Asilo, o desde la azotea- en aquellos luminosos parpadeantes ni en el minúsculo ir y venir humano por las calles principales. (Levrero, 1980: 61)

Así, la Torre Eiffel ni siquiera merece comparación con un cielo estrellado: “La torre, vista de cerca, era un feo y antiguo masacote, carente de todo atractivo; opté por el espectáculo de las estrellas” (Levrero, 1980: 61). El cambio de escala cancela entonces el tópico descriptivo de la ciudad de París, la torre Eiffel. El objeto de contemplación, el paisaje, deviene otro:

la tierra, abajo, adquiriría una nueva dimensión; quizá un tanto menor en cuanto a volumen e importancia, pero, sin saber por qué, sentía que adquiriría para mí una importancia mayor en calidad humana (no me refiero a la gente que la habita, sino a la humanidad propia de la tierra, algo vivo en sí mismo). (Levrero: 1980: 61).

La calidad humana del planeta es un elemento para el que la descripción de la ciudad de París no resulta necesaria. De cualquier forma, el espacio del cielo no volverá a ser recorrido, y el narrador se encontrará más adelante intentando regresar mentalmente a

ese estado de contemplación que alcanzó al volar, y que le permitió comprender la Tierra como un ser viviente.

4.- Sueño y vigilia

La indefinición de la separación entre vigilia y sueño también comienza a desarrollarse apenas llega el narrador a París. El principal juego narrativo lo establece en este caso a través del uso irregular de los tiempos verbales: el presente de indicativo se alterna con el pretérito perfecto simple de manera indistinta, incluso en la misma frase. Con este efecto, la narración se enrarece, y remeda la mezcla de tiempos verbales con que suelen contarse los sueños al despertar: “–Será un gran número –digo, sin convicción, y me atacó la náusea (...)” (Levrero, 1980: 28). Utiliza esta misma mezcla de tiempos verbales cuando narra sus sueños propiamente dichos, que comenzarán a mezclarse con la realidad narrada de forma tal que él mismo reconoce: “no había una clara diferenciación entre el yo espectador y el actor, como si mi conciencia se hubiese tragado íntegra al actor”, y “me llevó algunos minutos recobrar la totalidad de la conciencia de vigilia y desalojar de la habitación las imágenes soñadas” (Levrero, 1980: 40). Levrero, además, intensifica esta condición al incorporar el espacio onírico al de la vigilia rememorativa. El problema de sus sueños es que se superponen al estado de vigilia y coexisten paralelamente hasta la indefinición más grande:

Tampoco me atreví a aventurarme en otro sueño; incluso trataba de mantenerme alerta para no ser sorprendido de nuevo. Tenía la oscura seguridad de que la próxima vez no volvería a salir de él. «Aunque -pensé- no veo que haya mucha diferencia con la vigilia.» Pero no era el sueño en sí mismo, el no poder salir de él, lo que me asustaba, sino la dualidad tan curiosa que se había dado hacía un rato, el hecho de estar viviendo al mismo tiempo dos realidades palpables y completamente distintas. (Levrero, 1980: 81)

De esta forma, la doble dimensión que comienza a entreverarse y confundirse, añade un grado más al estado general de indefinición interioridad-exterioridad que manifiesta el narrador. El narrador va deshaciendo los límites entre su yo y el exterior, tanto de manera literal como figurada. Esta subjetividad, como señala él mismo:

[M]e 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; de que no puedo cambiar mientras todo permanece inmutable alrededor, o cambia lentamente y en una dirección desgraciada. (Levrero, 1980: 23)

Si este viaje se caracteriza por la extrañeza desde el primer momento, no resulta sorprendente que el mismo narrador ponga en cuestionamiento su integridad:

[E]l desajuste, estuviera o no en el tiempo, estaba también en mí; y ahora veo que el factor tiempo no es quizá el más importante: hay un raro comportamiento de las cosas físicas, incluyendo la gente, y a mí mismo; y tuve la certeza de que algo que estaba sucediendo con mi memoria tenía que ver en forma preponderante con todo aquello (Levrero, 1980: 41).

Es la memoria la que “tiene que ver con todo aquello”, ya que todo relato de viaje constituye un intento de transformación de la memoria de viaje en escritura. El uso que hace Levrero de esta clase de narrativa le permite jugar con la tradición para así constituir una novedad: el viaje es realista y fantástico a la vez, y no es posible definir una subjetividad clásica a partir de esta dicotomía. Por ello, “me impongo la idea de aceptar este caos mental como un hecho irreversible, propio, necesario y querido; como si se tratara de un rasgo físico, natural e intransferible, incambiable, que debe ser aceptado porque no cabe otra posibilidad” (Levrero, 1980: 36), es decir, el narrador abandona rápidamente la necesidad de comprender lo que sucede de acuerdo con una idea estable y precisa de su propia identidad. Las propias acciones se perciben como ajenas, pero con conciencia de la distancia. Entendemos que la concepción de la identidad que se sugiere a partir de estas representaciones, en cambio, otorga mayor relevancia a la plasticidad de la que puede ser objeto el yo que narra, siempre a partir de la duda y la indefinición.

5.- Algunas conclusiones

Encontramos que la conformación de identidad del narrador-protagonista depende siempre de una relación con una memoria endeble, que requiere un esfuerzo por parte del individuo para llegar a otorgar significados a lo que se encuentra en el recorrido del viaje. Una de las formas de este esfuerzo está en el cambio de perspectiva, la modificación de las coordenadas que ordenan la realidad para analizarla desde otro lugar. Así sea con el microscopio o el macroscopio de la visión de pájaro, el individuo y la realidad se pondrán en contacto de una manera alejada del modo realista decimonónico. Así sucede también con los sueños que invaden, solapan, se superponen a la vigilia y compiten por el lugar en la conciencia, hasta alcanzar a manifestarse los unos en la otra.

A pesar de la incertidumbre que domina la narración, tanto respecto del viaje en sí, sea como regreso o como primera vez, de los recuerdos propios o de los apropiados, del estatus de lo vivido en tanto vigilia o sueño, el protagonista intenta buscar una certeza sobre el objetivo de su viaje. Por ello, afirma:

aunque mi memoria no arroja ninguna luz que la confirme o la niegue, me ocupo en desarrollar esta teoría que algo, en mi interior, me impulsa a tomar como cierta; la razón de mi viaje de trescientos siglos en ferrocarril había sido encontrarme en París esta noche, en el momento en que los seres voladores surcaran el cielo, para unirme a ellos. (Levrero, 1980: 120)

Sin embargo, no lo hace: es incapaz de unirse a esos individuos. Por el contrario, desarrolla la teoría a posteriori, para intentar justificar un viaje del que ya se ha perdido todo. Por ello, cuando la desesperación se intensifica por la ausencia de la mujer deseada, y el robo de su maleta, en realidad se utiliza la situación como nueva oportunidad: “Ahora que no tengo la valija, se me ocurre que puedo viajar utilizando las alas. Ahora que no hay nada que me ate a ningún sitio. En cualquier parte estaré igualmente desprovisto –desprovisto, casi, hasta de mí mismo” (Levrero, 1980: 80), ya que la maleta constituía un trasunto de su identidad, mucho más que su cerebro, su cuerpo o su memoria: “como si la valija fuese la única cosa que me mantenía ligado a mí mismo” (Levrero, 1980: 80).

El final del relato tampoco es concluyente. La necesidad de volver a volar se ve coartada por el miedo a saltar para que las alas se desplieguen. El deseo de salir de París sólo se ve superado por “el miedo a otros lugares, y la falta de confianza en mí mismo” (Levrero, 1980: 150), y aún así intenta dar el salto. Fracasa, y la escena final es de amargura: “[M]e lastimé las rodillas, y me quedé allí, acurrucado en el suelo, riéndome de mí mismo, llorando” (Levrero, 1980: 154).

De esta forma, Levrero utiliza elementos de la narrativa de viajes moderna para subvertir con una vuelta de tuerca algunas de las convenciones más arraigadas. En el caso de *París*, además, se vale de una ciudad atravesada por los discursos, y que facilita el juego con la memoria y los falsos recuerdos. El entramado final, que mezcla capas oníricas con amaneceres y la potente imagen del llanto que se ríe de sí mismo, cierra entonces un discurso imposible de clausurar, ya que reside en un espacio intermedio que caracteriza en gran medida a la posmodernidad. Tal y como sintetizaba González Rey,

Los presupuestos más generales compartidos por estos autores [Lyotard, Foucault, Derrida están el antiesencialismo, el rechazo a los metarrelatos, el reconocimiento del valor de las prácticas contextualmente situadas, el rechazo a la filosofía de la conciencia y el énfasis en el lenguaje y el discurso. (2007: 10)

Podríamos aventurar que en la narración de viajes a París ya no es posible limitarse al universo de lo real, sino que por agotamiento requiere de lo onírico para continuar describiéndose. En este caso en particular, el tratamiento de los sueños viene a intensificar la indefinición de esa memoria que está recorriendo la ciudad, ya que al entremezclarse con la vigilia contamina la diferenciación exterior-interior para acabar borrando sus límites. En ese acto, entonces, la subjetividad del narrador se ve seriamente comprometida y el estado general del final del relato es de desasosiego ante la imposibilidad de acabar o continuar el viaje.

El elemento posmoderno de este texto, finalmente, creemos encontrarlo en la doble articulación de una revisión de la tradición del relato de viaje, por un lado, y la estructura inconclusa que se hace, no solo de la narración misma, sino también de los aspectos temáticos abiertos a lo largo de la novela (la memoria, la mirada, el sueño, la vigilia). Si por una parte se postula la indeterminación de la propia subjetividad sustentada en la memoria y el recuerdo, por otro lado la narración acompaña esa indeterminación, al hacer confluír los sueños y la vigilia, como dos modos narrativos contrapuestos originalmente. Si por un lado se niegan los parámetros realistas del modo narrativo, por el otro se incorpora siempre una reflexión al respecto, como si no pudiera darse por sentado la autoridad de la voz narrativa, aunque es lo único que tenemos para conocer la historia. Así se va construyendo un relato que impide la fijación del significado, hasta el final abierto que no concluye ninguno de los acontecimientos previos. En este sentido, si lo posmoderno es un modo narrativo, *París* de Mario Levrero participa de varias características que permiten considerarlo un texto posmoderno. Si la posmodernidad es un período de la historia literaria, este texto participa del mismo plenamente. Si sumamos a esto la apropiación y tergiversación de diversos subgéneros literarios, como el relato de viaje, la novela policíaca, o el relato fantástico, tendremos un texto cruzado por significaciones variadas, pero no regido por ninguna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÉRTOLO, Constantino (2008): “Prólogo”, en *París*, Mario Levero, Barcelona, deBolsillo, pp. 3-8.

GONZÁLEZ REY, Fernando (2007): “Posmodernidad y subjetividad: distorsiones y mitos”, *Revista de Ciencias Humanas*, 37, pp. 7-20.

LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.

LEVERO, Mario, (2008): *París*, Barcelona, deBolsillo.

OLIVERA OLIVERA, Jorge Ernesto (2009): “Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero”, tesis doctoral dirigida por las doctoras Enriqueta Morillas Ventura y Teresita Mauro Castellarín, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009. Disponible en línea: <http://eprints.ucm.es/8631/1/T30796.pdf> (12/11/2012).

RAMA, Ángel (1972): *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Editorial Arca.

ROCA SIERRA, Marcos (2005): “La subjetividad narrativa posmoderna: procesos determinantes”, *Revista de Literatura*, LXVII, 134, pp. 333-348.