

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

EL RELATO POLICIAL: JUEGOS PARÓDICOS EN LA NARRATIVA DE
MARIO LEVRERO

Tesis para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica

Alumna: Camila Fernández Vives

Profesor: Raúl Rodríguez Freire

Viña del Mar, junio 2017

Esta tesis se realiza en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación, número 11150405, titulado "Ficciones académicas. Representaciones del trabajo universitario en la literatura hispanoamericana del siglo XXI" y dirigido por Raúl Rodríguez Freire.

ÍNDICE

1. Introducción	5
1.1. Mario Levrero (1940-2004): la extrañeza desde lo cotidiano	5
1.2. La novela policial y Levrero, criterios de selección	7
1.3. Objetivos de la investigación	8
1.4. Hipótesis	9
1.5. Resumen	9
2. Evolución del Policial	11
2.1. Surgimiento e historia del género policial	11
2.1.1. Tipos de policial	12
2.1.2. El policial en Levrero	15
2.2. El detective	19
2.2.1. Detective como lector moderno	20
2.2.2. Detective en la sociedad	22
2.2.3. Detective en Levrero	23
2.2.3.1. Nick Carter	23
2.2.3.2. Carmody Trailler y Angus McCoy	26
2.2.3.3. El detective lector	29
3. El lector del policial	31
3.1. Implicación del lector en el género policial	31
3.2. El juego y sus reglas	32
3.3. Lector y detective	34

3.3.1. Lector clásico	35
3.3.2. Lector y sociedad	36
3.3.3. Lector del policial en Levrero	37
3.3.3.1. La muerte del lector	38
3.3.3.2. El lector burlado	40
3.3.3.3. Lector, autor y detective en el narrador	41
4. La parodia del género policial	44
4.1. La parodia y su definición actual	44
4.2. La parodia del policial en Levrero	47
4.2.1. Nick Carter y la superposición de antagonismos	48
4.2.2. <i>La banda del ciempiés</i> : el crimen perfecto	51
4.2.3. La estructura del policial desplazada en <i>Dejen todo en mis manos</i>	53
5. Conclusiones	56
6. Bibliografía	59

1. Introducción

1.1. Mario Levrero (1940-2004): la extrañeza desde lo cotidiano

Jorge Mario Varlotta Levrero –a veces Jorge Varlotta, otras (en su mayoría) Mario Levrero– fue un escritor uruguayo que comenzó a publicar sus obras hacia mediados de los años sesenta, momento en el cual dominaba la literatura llamada “realista” en su país, Uruguay. Por ello, a su literatura en particular, se la llamó alternativa o marginal (ya que se alejaba del canon establecido) y también, porque, al menos durante un primer periodo, fue publicada mayoritariamente a través de revistas literarias y periódicos o semanarios, lo cual contribuyó a que fuese poco conocido a nivel editorial. Se le asocia, además, con los “raros” de la literatura uruguaya, gracias a la antología publicada por Ángel Rama en 1966 –el mismo año de su debut literario– titulada *Aquí. Cien años de raros*.

A pesar de que existiría un claro desfase temporal entre los autores reunidos por el crítico uruguayo –de los cuales, los más recientes pertenecían a la generación de los años cuarenta o a los nacidos hacia principios del siglo XX, como Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti– y Levrero, quien recién comenzaba su camino como escritor en aquel momento, existe una clara asociación con las características de la literatura de este grupo de escritores, que no siendo abiertamente fantástica, transgrede de alguna forma la realidad.

¿Por qué Levrero es un raro? Porque es heredero directo de esa tradición oculta con la que se engarza en varios aspectos: el intento de explicación profunda de la realidad a través del ingreso parsimonioso de lo extraño en lo cotidiano, lo trivial, lo excepcional, la exasperación de lo mórbido, la acumulación vertiginosa de imágenes

y las distorsiones geográficas y temporales. (“Levrero, el relato asimétrico”, Fuentes, 29)

Entre las influencias, que él mismo reconoce en su escritura, están, además de los autores ya mencionados, Lewis Carroll y Franz Kafka. Este último resulta fundamental como modelo de escritura para sus primeras novelas, que conforman su *Trilogía involuntaria*: *La ciudad* (1970), *París* (1979) y *El lugar* (1982), novelas en las cuales confiesa que quería imitarlo abiertamente. Además de ello, también se asume a sí mismo como un escritor influenciado por todo tipo de “géneros menores”, como los folletines, las revistas de comics y las *nouvelles* policiales.

Suelen citarse fuentes más o menos innobles de mi literatura, la novela policial entre ellas. También se ha citado la pornografía, aunque es un error: detesto la pornografía. Otro error es buscar fuentes exclusivamente literarias para la literatura, como si un fabricante de quesos tuviera que alimentarse exclusivamente de quesos. (“Entrevista imaginaria con Mario Levrero” 1175)

Además de estas influencias populares, Levrero también se dedicó a otros subgéneros u oficios que tienen que ver con la cultura de masas. Fue guionista de comics, humorista, columnista y editor de revistas de juegos de ingenio y crucigramas. Así también, fue dueño de una librería de libros usados, donde adquirió su gusto por las *dime novels* y folletines de detectives o aventuras. Todo ello contribuyó en que desarrollara un estilo propio muy característico, poblado de un lenguaje cotidiano, cruzado por el humor, que resulta muy sencillo y directo, pero que a la vez es herramienta para narrar de manera original y compleja, desde la subjetividad de un narrador que, de este modo, resulta familiar para el lector: “Un yo que está involucrado, casi a su pesar, en la trama y que refleja estupor

y extrañamiento, con la consiguiente despersonalización por lo que sucede, aunque nunca demasiado asombro” (“Levrero, el relato asimétrico”, 30).

Durante sus últimas dos décadas de vida fue profesor de diversos talleres literarios, tanto en Argentina como en Uruguay, lo cual también le influenció para desarrollar su propia visión de lo que es el arte o la literatura y también su propia reflexión acerca de la labor del escritor, cuestión que fue plasmando de diversas maneras en sus escritos. En ello destacan sus novelas ulteriores, relatadas a modo de diarios de vida de un narrador-escritor en primera persona, de las cuales la más famosa, y por la que es mayormente conocido fuera del ámbito rioplatense, es su novela póstuma *La novela luminosa* (2005).

1.2. La novela policial y Levrero, criterios de selección.

Mario Levrero es un autor muy poco conocido y estudiado fuera de los países en los cuales circuló (nunca de forma masiva) su obra en vida: Argentina y Uruguay. Sin embargo, y desde su muerte en el año 2004, ha ido adquiriendo cada vez mayor fama e interés entre lectores de otros países, sobre todo de habla hispana. A pesar de su relativo desconocimiento, formó parte de una interesante corriente de autores experimentales y tiene una amplia trayectoria. Se considera muy original en la forma de las temáticas tratadas y en la inclusión de elementos cotidianos en relatos complejos. Por ello, parece pertinente estudiar su obra, no solo por el potencial de investigación sino porque su estilo propio de tratar la escritura, cruzada siempre por el humor y en el umbral entre lo cotidiano y lo fantástico permite abarcar otros enfoques.

En cuanto al género policial, tal vez del mismo modo que el autor, resulta a la vez familiar y desconocido. Familiar, porque todo lector ha tenido alguna aproximación o

nociones de él, a pesar de que muchas veces ha sido considerado un género gastado o, incluso muerto. Mayormente, se le ha tildado como “literatura menor”, principalmente gracias a las novelas cortas masivas con las que se extendió el género de manera popular. Otro factor que influye en la familiaridad de sus tópicos y personajes, ha sido el desarrollo del *suspense* y del *thriller* en medios masivos como la televisión o el cine, donde se han inmortalizado figuras como la del mítico Sherlock Holmes y personajes similares, que escapan y se distancian de la misma literatura que los formó. Por ello, el género policial, como literatura, resulta cada vez más ajeno, ante el prejuicio del lector, o bien, ante la divulgación de él en otros ámbitos, distintos del literario.

Sin embargo, los tópicos del policial, su estructura o su arquetipo, el detective, resultan recurrentes, de una u otra forma, en la escritura de diversos autores que han trabajado con ellos, acercándose de manera tangencial o más directa al género, como Borges y Casares o Bolaño. Esto demuestra que este, y otros géneros marginales, tiene la particularidad de crear textos profundos y complejos si se juega o se alteran sus reglas constitutivas, por lo que resulta fructífero experimentar con él. Desde allí, que resulte atractivo y novedoso trabajar desde la parodia planteada por Levrero en sus novelas, que invierten el policial o cuestionan sus elementos, generando otro tipo de textos.

1.3. Objetivos de la investigación

Objetivo general:

Determinar cómo opera el género policial en Levrero y cuál es su singularidad.

Objetivos específicos:

- Establecer la forma en que el género policial es subvertido o parodiado en las novelas negras de Levrero.
- Analizar la relación entre detective y lector en el género policial y su especificidad en las novelas policiales de Levrero.
- Identificar y establecer la función de los juegos paródicos dentro de las novelas policiales de Levrero.

1.4. Hipótesis

Las novelas policiales de Mario Levrero plantean parodias al género policial desde sus distintas manifestaciones –policial clásico, novela negra– mediante diversos juegos paródicos, tanto a nivel textual como extratextual, involucrando al lector en ellos, incluyendo metatextos o rompiendo la unidad narrativa, como formas de problematizar al género, romper sus reglas y establecer nuevas formas de representación del enigma y de la figura del detective, quien actúa como reflejo del lector. De esta forma, yendo más allá de los límites del género, plantea una nueva forma de configurarlo y leerlo.

1.5. Resumen

La investigación se centra en las tres novelas policiales escritas por Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *La banda del ciempiés* (1989) y *Dejen todo en mis manos* (1994), y se articula en los tres ejes principales

desde los cuales se pretende abordar el estudio y que son los que sostienen la singularidad con que el autor trabaja el género: la novela policial, la parodia y la figura del lector.

En un primer capítulo, dedicado al género, se establece la evolución del policial, como una forma de emplazarlo históricamente y caracterizar sus principales manifestaciones –la novela enigma o clásica inglesa, y la novela negra norteamericana – para luego singularizar las obras de Mario Levrero antes mencionadas desde la influencia que tienen las configuraciones prototípicas del género. Del mismo modo y con la misma función, se estudia la figura fundante del género: el detective. Se analizan sus cambios de acuerdo a la tipología planteada y su desarrollo en las novelas del autor.

A continuación, en el apartado sobre la parodia, esta se caracteriza y se distingue de otras manifestaciones con las que se suele confundir como la sátira y el pastiche, y se analiza el tropo de la ironía en ella. Una vez establecida su diferenciación, se comparan las obras del autor con sus elementos y funciones, para luego estudiar cada una de las novelas de manera más profunda, desde la parodia, con los elementos del policial que son subvertidos o trabajados de manera particular por el autor.

Finalmente, se presenta un apartado dedicado al lector, caracterizando al lector propio del género policial, desde sus reglas de funcionamiento, las exigencias y el grado de compromiso que lo distinguen, haciendo un paralelo con Levrero como lector de él y con sus personajes lectores dentro sus parodias del policial. Además, se estudia la relación particular que se da entre lector y detective en este género en particular y las consideraciones que se deben tener desde el lector de la parodia, para finalmente, caracterizar cada uno de los lectores planteados por Levrero y de qué manera funcionan ellos en sus novelas.

2. Evolución del policial

2.1. Surgimiento e historia del género policial

Tal como afirma Jorge Luis Borges en su ensayo “El cuento policial”, hablar de este es hablar de Edgar Allan Poe. Ello debido a que el género como tal nace en el año 1841, cuando Poe publica su cuento *Los crímenes de la calle Morgue* y crea con él un nuevo personaje que será replicado posteriormente, como uno de los principales constituyentes del relato policial: el detective. Este personaje clave -que será analizado en mayor profundidad- cuyo nombre en este y otros cuentos policiales del autor es Auguste Dupin, será replicado con posterioridad por otros autores del policial e irá sufriendo modificaciones junto al género, pero se mantendrá como una constante necesaria para la resolución de los distintos crímenes o enigmas, los cuales constituyen un segundo elemento clave del género.

Como antecedente histórico de este primer tipo de relato policial, el cual cambiará posteriormente en su adaptación (la más importante de ellas, en Estados Unidos), es importante señalar el surgimiento de las policías estatales, como la londinense Scotland Yard en el año 1829, y junto a ellas, los primeros cambios en las formas de investigación. Un primer intento de racionalidad y objetividad en los procedimientos derivará luego en la ciencia criminal o criminalística, pero también cimentará el camino para el nacimiento y desarrollo del género policial en la literatura del siglo XIX.

Otro antecedente importante puede encontrarse en el desarrollo que tuvo la prensa escrita en la temática criminal, durante el siglo XIX, con la llamada *crónica roja*. En este

espacio –que en ocasiones se limita a una nota, pero en otras, a un periódico completo- se narran detalladamente diversos tipos de crímenes que se han suscitado, sin dejar de lado el sensacionalismo y el morbo. Sin embargo, y a pesar de que la maquinaria periodística ha ido evolucionando y sufriendo cambios que muchas veces cuestionan la veracidad de los hechos en pos del efectismo, es importante destacar que la información que allí se encuentra resulta confiable para quien lee y que esta se supone, ante todo, objetiva y veraz. Es decir, la verdad periodística es válida e incuestionable tanto o más que la verdad policial para el lector, al punto de que solo ella basta para resolver un crimen, tal como sucede con Dupin, quien llega a la resolución de los primeros crímenes del género, leyendo los testimonios y el relato periodístico de los asesinatos en el periódico. En este sentido, la crónica roja es también un puente entre el crimen y la ficción detectivesca, que tomará forma en el relato inaugural de Poe.

2.1.1. Tipos de policial

El primer tipo de policial es el que nace entonces de la mano de Poe mediante sus cuatro cuentos dedicados al crimen y a su investigación –tres de ellos protagonizados por el detective Auguste Dupin- y que fueron escritos en los primeros años de la década de 1840. Esta forma de relato, llamada *policial clásico*, encuentra su eco en Inglaterra, donde autores como Arthur Conan Doyle, con su mítico Sherlock Holmes o Agatha Christie con Hércules Poirot o Mrs. Marple, recrearon una y otra vez la narración policial de acuerdo a las reglas fundadas por el escritor estadounidense.

Se trata ante todo de una doble narración, en dos tiempos, cuya bisagra es el crimen mismo. El primer relato, en el presente, se desarrolla luego de la concreción del crimen y en

él el detective va acumulando deducciones a través de indicios y pistas, que lo llevarán a la resolución del caso. El segundo, en tanto, es un relato desde el crimen hacia el pasado, y va siendo descubierto poco a poco, de acuerdo a los avances investigativos del detective. Es el relato de las causas, los hechos y las circunstancias que motivaron la realización del crimen, es decir, su justificación lógica.

Esta justificación o explicación desde la lógica resulta particularmente importante, ya que el relato policial clásico, y su masificación en la novela policial inglesa, es ante todo un relato intelectual. La clave de la resolución del caso y el desenlace de la historia es el raciocinio del detective y, a veces, se requiere de justificaciones artificiosas o explicaciones un tanto inverosímiles para que el puzle que logra armar el investigador desde su método deductivo tenga sentido. Tal como expresa Borges, no se requiere que el relato sea excesivamente verosímil o realista, sino que el ojo está puesto en la capacidad intelectual superior del detective y en el procedimiento mental que permite resolver lógicamente algo que parece no tener sentido en un primer momento: “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia”(“El cuento policial” 72).

Como género intelectual, el policial clásico o inglés procura mantener su foco en el crimen y en su resolución. Su trama se organiza alrededor de él y avanza de acuerdo a las pistas que se van develando poco a poco –gracias a la figura del detective– y deja de lado los aspectos circunstanciales que pudieran haber motivado que se cometiera el crimen.

La policial inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón. Las

relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma (Piglia, “Lo negro del policial” 79).

Un segundo tipo de policial fue el que nació durante la década de 1920 en Estados Unidos con la llamada *novela negra* que recibe su nombre gracias a la revista *Black Mask*, en la que se comenzaron a publicar por primera vez relatos de este tipo en el año 1926. Los grandes autores reconocidos del género, como Raymond Chandler y Dashiell Hammett, iniciaron su carrera literaria escribiendo en dicha revista y posteriormente las colecciones de sus novelas policiales, junto a la de otros autores del género, se publicaron bajo el nombre de *serie negra*.

Este tipo de policial se diferencia del clásico inaugurado por Poe, en cuanto viene a ser una suerte de primera inversión de él. El enigma se desplaza y deja de ser el centro del relato. La sociedad y las probables motivaciones que surgen desde ella para la concreción de los crímenes ya no es dejada de lado, sino que comienza a tener un rol protagónico dentro de la trama, ya que el género negro es también una crítica a la corrupción de la sociedad capitalista y neo liberal estadounidense en la que nace. En él tienen cabida, por primera vez en el género, las bandas delictuales, las mafias, los poderes corrompidos y el bajo mundo. El detective también sufre cambios y ya no es una figura intelectual que resuelve crímenes por el placer que le genera el desafío a nivel mental, sino que, de alguna forma, es parte de ese bajo mundo descrito y convive con él. La resolución de los crímenes o el desbaratamiento de los grupos antisociales son parte de su trabajo y, generalmente, se inmiscuye a tal punto que su accionar cae dentro de la cadena de violencia: “[...] el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los

acontecimientos y su investigación produce fatalmente, nuevos crímenes” (Piglia, “Lo negro del policial” 80).

Por otra parte, la forma en que se presenta la causalidad de los crímenes también se desvía. En el policial clásico, los personajes más sospechosos, quienes tienen mayores razones o quienes lógicamente deberían ser los perpetradores del crimen, nunca son los culpables. De esta forma se mantiene la intriga y el enigma se complejiza, para dar paso a una verdad reveladora a la cual solo ha sido capaz de llegar el detective mediante sus capacidades que rayan en lo sobrenatural. Sin embargo, en la serie negra, no hay ningún misterio de este tipo, puesto que la corrupción está a la vista y en todo tipo de relaciones sociales dentro de la ciudad.

Cabe destacar que este tipo de relato se popularizó entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, gracias a las *dime novels*. Tal como su nombre lo indica, éstas eran pequeñas novelas impresas en rústica, de bajo costo (diez centavos o *dime*) y, por tanto, asequible para todo público. Debido a ello, estaban enfocadas en las clases sociales más bajas y populares, sin un desarrollo complejo de trama o de personajes, sino que más bien, basándose en una seguidilla de acciones que mantenían el suspenso. A pesar de que este tipo de novelas no trataban exclusivamente la temática policial, el género negro encontró en ellas un espacio de desarrollo importante y posibilitó el establecimiento de un subgénero del mismo, conocido en Estados Unidos como *hard-boiled*, el cual exagera las características de la novela negra, mostrando violencia extrema, alto contenido erótico y crímenes de forma más cruenta.

2.1.2. El policial en Levrero

Dentro de la prosa de Mario Levrero, existen tres novelas que refieren al género policial y todas ellas funcionan como parodia de este, de distintas maneras e incluyendo distintos guiños a las novelas clásicas del policial y a sus formas. A pesar de que fueron publicadas de distintas maneras y espaciadas en un periodo de casi dos décadas, en el año 2014 la editorial *Debolsillo* decidió hacer una edición especial que incluye a estas tres novelas en un solo tomo, debido a que son las únicas de este género escritas por el autor, aunque también existen algunos cuentos que abordan la temática policial, sobre todo al inicio de su carrera.

Sin embargo, y a pesar de que en las tres novelas se reconoce al género, la forma en que éste se encuentra tratado en ellas, dista de ser tradicional y en ellas se da –en menor o mayor grado– un final abierto: una perpetuación de los enigmas por su irresolución, una cierta circularidad o el inicio de una nueva narración. Tal como se desprende de la “Entrevista imaginaria con Mario Levrero” (1992), donde el mismo autor se hace y se contesta preguntas, estos finales abiertos responden a la problemática central del género y son una vuelta de tuerca del mismo autor, ante su pregunta –reflexión- acerca de si las novelas policiales lo decepcionan:

El problema insoluble de la novela policial es que debe ser necesariamente una novela ‘cerrada’; los enigmas planteados deben quedar perfectamente resueltos, porque si no la novela fracasa y produce ira, o un sentimiento de estafa, o ambas cosas. Y una novela "cerrada" deja una sensación de vacío, porque no tiene la menor capacidad de movilizar al lector. Te angustia, y te saca la angustia que te creó; no te deja una angustia libre que puedas aprovechar para modificar tu vida como sucede con la verdadera literatura (1175).

De esto se desprende la búsqueda del autor por escribir novelas policiales abiertas, como otro tipo de literatura y desde su propio estilo, creando algo nuevo. Tal como afirma Ezequiel De Rosso, Levrero escribe en el género policial, pero no novelas policiales y por ello es pertinente hablar de parodia, ante los objetos aparentemente contradictorios que nacen como fruto de este cruce entre género y estilo propio.

La primera de estas novelas policiales abiertas es *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) y su primera edición se hizo bajo el verdadero nombre del autor, Jorge Varlotta. Por ello, no fue incluida dentro de su obra, hasta ediciones posteriores. En ella, el detective Nick Carter se ve enfrentado a múltiples peripecias, exageradas y cruzadas por humor negro, como una suerte de pastiche de las *dime novels* más populares de principios del siglo XX. Además hace constantes alusiones a novelas policiales clásicas, a nombres de personajes icónicos e incluso ironiza sobre el cuento fundador del género *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe, al presentar un intrincado caso de “cuarto cerrado” como el descrito en dicho cuento, pero que en este caso, resulta inverosímil: “-No me interesa- dijo la Marquesa fríamente-. Y toda tu historia me parece estúpida y traída de los cabellos. Creo que he perdido mi tiempo. Es la peor historia policial que he escuchado en mi vida.” (67). Sin embargo, detrás de toda la crítica que se puede desprender de la novela, hay también un marcado homenaje a este tipo de literatura, de la cual Levrero se confiesa fanático. Con todo, el verdadero nudo de la narración está asociado a las figuras del detective, el narrador .que se intercala entre la primera y tercera persona, en una suerte de desdoblamiento- y el lector de ella, al cual se interpela directamente, tal como se puede desprender del título.

Luego, publica *La banda del ciempiés* (1989), la cual apareció originalmente en pequeños apartados semanales dentro del periódico *Página/12* de Uruguay, de la misma

forma en que eran publicadas muchas nouvelles o *dime novels* del género negro a principios del siglo XX. Esta no fue unificada como novela y publicada en formato libro hasta el año 2010, seis años después de la muerte de su autor y, por lo mismo, tiende a ser la menos conocida de él. Si *Nick Carter* es una parodia de los personajes, y sobre todo del detective, generando una caricatura de él, *La banda del ciempiés* (1989) es una parodia de la estructura del género y, en este sentido, es la que explora de manera más radical la forma de final abierto para el policial. La trama se diluye a medida que avanza la narración, en múltiples enigmas que van quedando inconclusos, las figuras estereotípicas propias del género, como el detective, el jefe de policía, la *femme fatale*, etc. se deforman al tiempo que se abren nuevos misterios y el final inesperado consiste en un metarrelato donde el narrador plantea la paradoja del final abierto y su verosimilitud dentro del juego del policial.

Finalmente, la última de las novelas que puede encasillarse dentro del género policial en Levrero, aunque al mismo tiempo, la más alejada de él de las tres, por tratarse de un detective amateur y porque su trama se aleja del crimen, para caer directamente en la resolución de un misterio, es *Dejen todo en mis manos* (1994). En ella, un narrador-escritor, similar en muchos aspectos al mismo Levrero, debe encontrar al autor de una novela brillante que ha llegado a la editorial en la que publica y del cual solo se conoce su seudónimo. De esta manera, un escritor que se transforma a la vez en detective, se enfrasca en la resolución de distintos obstáculos y otras veces se desvía de su investigación, solucionando sus propias historias inconclusas, manteniendo el enigma hasta el final de la novela.

En estas tres obras se repite el esquema de final abierto. Sus cambios estilísticos, los juegos establecidos con el lector, sus referencias constantes a otros autores y sus personajes, y sus formas paródicas, sobre todo de la novela negra, son distintas formas en

que Levrero busca soluciones para el problema de final cerrado que exige la novela policial, modificando al detective y con él, el método de resolución de los casos y las tramas.

2.2. El Detective

Silencioso, procede a acumular cantidad de observaciones y deducciones. Quizá sus compañeros hacen lo mismo, y la mayor o menor proporción de informaciones así obtenidas no reside tanto en la validez de la deducción como en la calidad de la observación.

Poe, "Los crímenes de la calle Morgue".

El surgimiento del detective como personaje arquetípico del género policial tiene su antecedente en el *flâneur* francés, figura que nace en el siglo XVI y que va tomando una forma más definida junto a la conformación de la ciudad moderna. En 1840, solo un año antes de la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue*, Poe lo toma como personaje en su cuento *El hombre de la multitud* aunque sin etiquetarlo bajo el nombre de *flâneur*.

Dejé de prestar atención a lo que sucedía en el interior del hotel para absorberme de lleno en la contemplación del exterior. Al principio mis observaciones adoptaron un cariz abstracto y general. Miraba a los transeúntes en masa y pensaba en ellos como formando una unidad amalgamada por sus características comunes. Pronto, sin embargo, descendí a los detalles y observé con minucioso interés las innumerables variedades de tipos, vestidos, aires, portes, aspectos y fisonomías (Poe, 1).

A pesar de que su existencia precede al género, son sus características principales las que posteriormente serán tomadas por el autor en este cuento y en la ulterior descripción de Dupin, el primer detective, quien gusta de pasear en silencio por las calles de París. El *flâneur* es ante todo un hombre que participa de su sociedad moderna mediante la observación de ella y a través de su deambular por las calles de la ciudad. Gracias al anonimato que le brinda la masa, puede pasar desapercibido e incluso seguir a los individuos que llaman su atención o aquellos que le parecen sospechosos porque -de acuerdo a su intuición- guardan algún misterio indescifrable, el cual es inadvertido para quien no sabe observar. Es decir, desde su agudeza mental y ante todo, desde su anonimato permitido por su inserción total en la masa, puede descubrir a un potencial criminal.

Este tipo literario, no solo se trabaja desde el género policial y de hecho, cobra relevancia como fenómeno moderno en su configuración como espectador urbano, siendo trabajado por muchos otros autores –principalmente por Baudelaire, en *El pintor de la vida moderna* (1863)– y analizado con posterioridad, sin necesariamente relacionarlo con la literatura de corte policial. Sin embargo, sus características resultan claves en la conformación del género y trascienden a sus distintas transformaciones, principalmente porque es un tipo que sabe ver lo que otros no ven. Es decir, es un personaje que sabe leer a su propia sociedad, tal como más tarde lo hará el detective.

2.2.1. Detective como lector moderno

La figura del detective que nace de la mano de Poe y que será replicada y reelaborada en el desarrollo de la novela policial clásica o también llamada, novela de enigma, no solo resulta clave para la constitución del género, sino que además representa la figura del lector que surge con la modernidad: el hombre culto, el hombre de letras, pero

que no observa al mundo desde su lugar privilegiado de antaño, sino que es capaz de leer desde el lugar que ocupa en medio de la ciudad.

En resumen, la clave del género es la construcción de una figura literaria nueva, que hemos visto nacer y que veremos transformarse: Dupin, el detective privado, el gran lector, el hombre culto que entra en el mundo del crimen. La prehistoria de la figura clásica del intelectual, su antecedente, y a la vez el que define su historia paralela, invisible. En Dupin, en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido (Piglia, *El último lector* 86).

De esta forma, el detective configura al personaje que es capaz de leer, en el mundo moderno, a su propia sociedad, a la multitud anónima, pero también al criminal, al mal que se confunde y escapa en este anonimato, en lo ilegible de la masa. Está comprometido, pues, no solo en la resolución del crimen, sino que en poner al servicio de los demás, su capacidad de lectura, constituyéndose como héroe gracias a su cualidad de descifrar e interpretar de manera excepcional.

Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Este hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda (Borges, 72).

Sin embargo, a pesar de que el detective es el único que sabe leer a su sociedad, no parece formar parte activa en ella. El detective clásico es, por lo general, un personaje aristócrata o acomodado y, si no lo es, resulta mantenido económicamente por un tercero,

como en el caso de Dupin, cuyo amigo y narrador es el encargado de las cuentas. Leer, descifrar, resolver, no son para el detective un trabajo, sino que una forma de entretenimiento, de ocio o, en último término, una necesidad intelectual. Además, no participa de las instituciones de su sociedad, casi no posee familia, no está casado ni tiene hijos y es, más bien, asocial y solitario, por lo que puede mantenerse a cierta distancia de la emoción y en absoluta libertad. En esto último, radica una cierta tensión advertida por Piglia en *El último lector*, entre la autonomía y el compromiso donde se mueve el detective, situándose como una suerte de bisagra entre el hombre de letras y el hombre de acción, que será desarrollado en la novela negra. El detective clásico escruta a su propia sociedad de masas, pero aún no es parte de ella de manera activa.

2.2.2. Detective en la sociedad

El detective de la novela negra, a diferencia del anterior, no es reconocido por sus dotes intelectuales sobresalientes y es porque, en el fondo, no las necesita. La novela negra no requiere de un personaje que descubra al culpable de un crimen, básicamente, porque desde un principio se sabe quiénes están detrás de los hechos. La sociedad entera está corrompida, las redes mafiosas llegan incluso a las figuras de autoridad y a las instituciones policiales o políticas, y las bandas delictuales tienen integrantes con nombre y apellido conocidos.

Este detective tampoco resuelve casos por gusto, sino que por necesidad económica. Por ello, requiere de un pago para poder llevar adelante su investigación, ya que está absolutamente imbuido por una sociedad capitalista. “[...] –Mi actividad es de índole privada –respondió el famoso detective–; carezco de las atribuciones de los

servidores públicos. Y la ley me exige actuar en nombre de un cliente. [...]

Simplemente con que alguien me pagara un dólar, yo estaría en condiciones legales de entrar en acción” (Levrero, *La banda* 14-15).

Además de su necesidad de trabajar para subsistir como marca de su inmersión social, también forma parte del bajo mundo; sabe cómo moverse entre los barrios peligrosos, trata con prostitutas y vagabundos y no duda en ejercer violencia, porque conoce los códigos y fórmulas de la calle.

Sin embargo, el detective necesita algo que lo distinga del resto de su sociedad, una marca de incorruptibilidad: “¿Habría que decir que la integridad sustituye a la razón como marca del héroe?” (Piglia, *El último lector* 98) La moral del detective viene a ser la característica que lo salva de formar parte de la masa enajenada y que lo hace ir contra su completa corrupción. A pesar de venir, conocer y moverse dentro de los lugares más viciados y pervertidos de la ciudad y formar parte de ellos, el detective se distingue por no caer en los juegos de corrupción, sobre todo, económica.

2.2.3. Detective en Levrero

La figura del detective está siempre presente en la novela policial del Levrero, pero sufre constantes mutaciones, tanto entre las novelas del género publicadas por el autor como dentro de una misma narración. El detective de Levrero es un personaje que se va adaptando al relato de manera constante y fluctúa entre el detective clásico y el de la novela negra, como héroe o antihéroe, pero manteniendo, de alguna forma, su incorruptibilidad como marca del personaje.

2.2.3.1. Nick Carter

El primero de los detectives de Levrero, Nick Carter, no es un personaje creado por él y, de hecho, es protagonista de una gran cantidad de *dime novels*, comics, radioteatros e incluso películas, durante la primera mitad del siglo XX. Nick Carter es un personaje icónico y de dominio público entre los autores del género negro, y probablemente sea su fama entre los asiduos al policial, la que hace funcionar mejor la intertextualidad en la novela, al tiempo que le da profundidad y un enorme pasado al detective protagonista.

‘Ahí viene Nick Carter, el detective más famoso del mundo, a resolver un enigma’.

Pero en el fondo de tu almita sabes que no es cierto. El enigma eres tú, Nick Carter, el único enigma verdadero que nunca has podido resolver, el enigma de tu vida vacía, de tu verdadera identidad (110).

El Nick Carter de Levrero es el mismo Nick Carter que ha protagonizado todas las aventuras que se despliegan en las policiales negras clásicas de principios de siglo XX. Es un hombre ya viejo, experimentado y que no goza de la fama con la que alguna vez brillo. Durante toda la novela, esta problemática está plasmada a través de un desdoblamiento consciente del personaje; se ve a sí mismo en su propia y antigua serie de televisión y en los espejos ve su reflejo, pero actuando de maneras extrañas y en cierta forma corrompido: “Pero comencé a preocuparme por mi imagen en el espejo: se había levantado del sillón y salía de la pieza. Traté de que el Lord no advirtiera mi preocupación, pero no podía menos que estar pendiente de lo que sucedía en el espejo.” (13). En este sentido, desde el comienzo de la novela, el detective comienza a reflexionar sobre sí mismo y sobre el personaje que ha creado como alter ego, una especie de superhéroe policial.

En la misma línea de lo anterior, un narrador desdoblado también, aparece alternado entre la primera y tercera persona. Lo exhorta a seguir siendo quien es hasta el final de sus

aventuras, pero también le hace reflexionar sobre su vida vacía y sin sentido, toda vez que el personaje está desfasado temporalmente en su propio género: Ya nadie se asombra de sus espectaculares apariciones e irrupciones en escena; sus imposibles e intrincados casos resueltos con maestría ya no sorprenden, y sus antiguos trucos y disfraces son motivo de burla ante su poca efectividad.

Y allí sales, Nick Carter, andrajo humano. ¿A quién crees que podrás engañar con tu burdo disfraz de jardinero? Allí vas, arrastrándote como un gusano, sin querer admitir el vacío perverso de tu vida. ¿Qué son las aventuras acumuladas? ¿De qué te han servido? ¿A quién han servido? Ve, hacia la estación de ferrocarril, llevando al asesino, el perverso Watson-Tinker en tu bolso de mano. Crees tener el triunfo seguro sabiéndolo todo de antemano. Pero te engañas, Carter, despojo humano. Te engañas como te has engañado siempre (109).

Otro elemento problematizado y desdoblado es el personaje ayudante del detective. Tinker (nombre del ayudante de Sexton Blake, otro detective popular de las *dime novels*, pero en Inglaterra) es su ayudante a quien puede plegar y meter dentro de su bolso de manos, utilizándolo solo cuando es necesario y guardándolo como una herramienta u objeto, cuando no lo es. Pero el mismo ayudante resulta ser el criminal de la novela, Watson (nombre del ayudante de Sherlock Holmes, detective icónico del policial clásico inglés.).

Como afirma De Rosso en “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”, estos personajes son intercambiables, porque ambos, Tinker y Watson, cumplen la misma función de ayudantes del detective dentro de las novelas policiales a las que pertenecen, y afirma que este y otros elementos posibilitan que la novela entera funcione como una *máquina metatextual* del policial.

De esta manera, la narración completa gira en torno a la figura clásica del detective de la novela negra, problematizándola y cuestionando la validez de su existencia y, por extensión, la validez de la existencia de un género utilizado siempre bajo la misma estructura, con los mismos trucos y aventuras, que ya parece gastado en sus formas. Pero al mismo tiempo, surge una narración nueva desde los elementos clásicos del género policial, al construirse bajo otras reglas, entre la parodia y el homenaje a la novela negra.

2.2.3.2. Carmody Trailler y Angus McCoy

Los detectives en *La banda del ciempiés* (1989) poseen nombres que también hacen referencias a autores o personajes clásicos del género. Carmody Trailler, el detective privado con agencia propia en la novela, debe su nombre a Carmady, el primer personaje detective del afamado autor estadounidense de novelas negras, Raymond Chandler –y que más tarde será reemplazado por su icónico detective, Marlowe–. Su apellido, Trailler, hace referencia a *thriller*, palabra con que se conoce al subgénero de suspenso, dentro de la novela negra. Por otra parte, McCoy, su ayudante, debe su apellido a Horace McCoy, escritor de novelas negras *hard-boiled*, estadounidense.

“Carmody –pensó la aterrorizada niña–, sólo Carmody podría salvarme. ¿Por qué no vienes, Carmody Trailler?” (34). A diferencia del detective anterior, Nick Carter, Carmody Trailler aún es un afamado, heroico y joven detective, dentro de su ficción. La masa clama por su ayuda al reconocer en él al único capaz de resolver los crímenes y enigmas, confiando en su figura por sobre la del jefe de policía. Sin embargo, y a pesar de constituirse como una suerte de superhéroe urbano, existe un rápido desdoblamiento del personaje, al modo de Nick Carter, cuando se ve a sí mismo en la televisión, dando una

entrevista. “El programa televisivo había sido grabado horas antes, y ahora él acababa de contemplarlo en su propio aparato de televisión, el que apagó al escuchar el sonido de la campanilla del teléfono” (16).

A partir de ese momento, la ficción dentro de la ficción del detective como superhéroe se rompe, para dar paso a la persona detrás de la figura mítica. Carmody, a pesar de conservar siempre sus dotes y su constitución como héroe, cae preso de elementos cotidianos; queda atascado en el tráfico, imposibilitado de poder socorrer a quienes claman por su ayuda, ya no es reconocido por la masa que antes lo aclamaba, y es obligado a permanecer en medio de ella, anónimo e inútil.

Carmody intentó discutir y exhibir su documentación de detective privado, pero la multitud no quería saber nada; a golpes de puño y a pesar de sus denodados esfuerzos, fue conducido nuevamente hasta su automóvil, mientras gritaba “¡la niña!, ¡la niña!”. Pero tuvo que resignarse a permanecer, maltrecho y con la nariz y los labios sangrantes, en el asiento de su coche (43).

Desde allí, Carmody es la figura del héroe que ha vuelto a su humanidad. El detective deja de ser reconocido por su cualidad que le hace sobresalir y distinguirse de la masa, como el detective inglés gracias a su intelecto, o el de la novela negra gracias a su incorruptibilidad y vuelve a ser una persona anónima más. De esta forma, se da una especie de muerte del detective clásico, la cual da paso a un nuevo protagonista, quien fuera su ayudante, Angus McCoy.

Por ello, no resulta extraño que Carmody se desligue de la trama principal, y viva una aventura propia, al margen de los acontecimientos centrales, siendo secuestrado por el

servicio de inteligencia británico, donde literalmente se le pide que “se tome vacaciones”, es decir, se aleje de la aventura y, por extensión, de su propio género:

–Comprendo, señor –dijo, y advirtió que los labios de sir W. esbozaban una sonrisa-. ¿Qué debemos hacer, entonces?

–Nada. Ése es precisamente el punto, Mr. Trailler; [...] la única manera podría decir, de que usted colabore con nosotros, es no haciendo absolutamente nada. Si usted está de acuerdo, nosotros por nuestra parte estaremos dispuestos a solventarle unas magníficas vacaciones aquí en Londres [...] (163).

De este modo, el detective privado de la novela negra ha sido relegado de la acción, y también ha sido desplazado por un nuevo detective, McCoy, quien ha seguido toda la investigación en su ausencia. Si bien este último mantiene la incorruptibilidad característica del detective privado de la serie negra y es, ante todo, discípulo del anterior, carece de la experticia necesaria para resolver los enigmas y, finalmente, al verse sobrepasado, huye de su rol como detective y de su rol dentro de la sociedad (tiene profesión, está casado) transformándose en un nuevo *flâneur*, como una vuelta al origen del personaje clave del policial:

[...] no es que estuviera imaginando un cambio radical de aspecto como para esconderse completamente del mundo, pero quería pasar lo más inadvertido posible, moverse por ahí sin el temor de tener que dar explicaciones a eventuales conocidos o, incluso a su propia esposa. Quería, en suma, seguir disfrutando de un tiempo que fuera exclusivamente para sí mismo, aunque fuese para perderlo; de todos modos, el

tiempo dedicado a los demás también era posible de ser computado como tiempo perdido (137).

Finalmente, el personaje decide escapar por una ventana del hotel donde se hospedaba para esconderse y poder pasear en paz, sin ser reconocido, desapareciendo abruptamente de la narración y transformándose, a su vez, en un nuevo enigma dentro de la novela.

2.2.3.3. El detective escritor

En *Dejen todo en mis manos* (1994), el detective no es ni un profesional ni un aficionado, sino que es un escritor que, por una necesidad económica –tal como funciona la labor del detective de la serie negra estadounidense–, se ve en la obligación de investigar un misterio. A diferencia de los protagonistas de las novelas anteriores no tiene nombre, pero comparte con el autor algunos datos biográficos, lo que lleva al presupuesto de que quien se desdobra esta vez como detective, es el mismo Levrero. En este sentido, la novela –al igual que las otras dos novelas policiales del autor- es también un relato metaliterario, pero no solo toca al género negro, mediante varias alusiones, sino que también a la propia obra del narrador:

Podía habérmelo imaginado, porque sé desde hace unos cuantos años que mis novelas pertenecen a esa clase; buenas, pero... los críticos se esfuerzan por clasificar mi literatura como perteneciente a tal o cual categoría, pero los editores son más realistas, y unánimes; hay una sola categoría posible para mi literatura: buena, pero... (11).

El relato, entonces, es el de un escritor buscando a otro escritor, que resulta mejor que él para ser publicado por sus editores. A pesar de que no es un detective profesional, el personaje se esfuerza por llevar a cabo el método detectivesco –yendo al lugar de los hechos, buscando pistas y realizando una serie de entrevistas–, a fin de descubrir la verdadera identidad, no del sospechoso de un crimen, sino del autor de una novela excepcional. En este proceso, se reconoce a sí mismo como un investigador amateur al decir en más de una ocasión que él “no es Philip Marlowe”, principal detective de Raymond Chandler, uno de los más afamados autores del género negro.

Pero incluso en ese auto reconocimiento de inexperiencia como limitante para la investigación, la utilización del método tradicional es llevada a cabo solamente por este personaje en toda la literatura policial de Levrero. Los otros detectives utilizan formas propias o incluso caricaturizan el método deductivo, como en el caso de Nick Carter. De esta forma, resulta ser que *Dejen todo en mis manos* es la novela más fiel al canon aun cuando no utiliza a un detective tradicional.

Siguiendo con lo anterior, para poder encontrar al responsable de aquella novela que lo lleva a investigar, el detective amateur debe –sobre todo– saber leerla, pues en ella encontrará las principales directrices de su investigación. Esta característica es la que lo convierte, finalmente, en un verdadero detective, pues como factor común, desde la génesis del personaje, el detective es el que sabe leer, en la masa citadina, en los periódicos y en los libros, aquello que pasa inadvertido para el hombre común.

3. El lector del policial

Muéstrame un hombre o una mujer que no pueda soportar las obras policiales
y me mostrarás a un tonto, un tonto inteligente quizá, pero tonto al fin.

Raymond Chandler, "Apuntes sobre la novela policial"

3.1. Implicación del lector en el género policial

El hecho de que el relato policial posea una estructura más o menos estable, con reglas que hacen funcionar la narración en torno a un misterio o a un enigma, configura también un tipo de lector particular, distinto del que requiere la, así llamada por Brecht, novela psicológica. Para el autor, la novela policial funciona de una manera bastante similar a los juegos de ingenio o juegos intelectuales, como puzles y crucigramas y, por tanto, exigirá un tipo de lector lúdico, que tenga una forma lógica de pensar y que tenga un cierto nivel de bagaje cultural.

Este último punto, si bien será una característica requerida en el policial clásico inglés, donde las estrategias intertextuales muchas veces cooperan en la solución de los misterios, se irá difuminando en la novela negra norteamericana, donde el foco estará puesto más bien en una actitud social crítica por parte del lector y, finalmente decantará en el lector más bien lego, el lector de novelas *hard-boiled* o *thrillers*.

En este sentido, existe una especie de escala de valoración de los subgéneros que se pueden hallar dentro del policial, por parte de los lectores más experimentados del género, como el mismo Levrero: “yo tengo un gusto perverso por la novela policial, y leo casi cualquier tipo de novela policial, pero sé distinguir entre Chandler, Nicholas Blake, etc., y aquellos cuyos nombres ni siquiera recuerdo.” (*Conversaciones*, 56)

Sin embargo, a pesar de que el lector pueda reconocer distintos tipos de policiales, de acuerdo a las complejidades o exigencias que a él mismo puedan hacerse desde el texto y en cuyos requerimientos el lector se verá más o menos involucrado en la trama, existe una forma particular o, en palabras del mismo Levrero, una vivencia distinta asociada a la lectura de policiales, que no necesariamente se relaciona con la resolución de un crimen o enigma: “Yo leo una y otra vez novelas policiales y no me acuerdo quién es el asesino, pero me quedan climas, un sabor de experiencia vivida, que es personal [...]” (*Conversaciones*, 154).

De acuerdo a lo anterior, existe una conciencia particular por parte del lector al enfrentarse a la novela policial, así como también una expectativa específica y distinta de la que pueda tenerse con otro tipo de novelas, que tiene que ver con la estructura con que se arma el relato, con la atmósfera, con el misterio, pero también con la implicación del lector –de una forma más directa– en la problemática central de la narración.

3.2. El juego y sus reglas

En sus “Apuntes sobre la novela policial”, uno de los grandes exponentes de la novela negra norteamericana, Raymond Chandler, propone una suerte de listado de los elementos que, bajo su propia consideración y experiencia, conforman un buen relato policiaco.

Dentro de ellos, el lector es considerado a través de varios aspectos, que señalan su importancia para que el relato se complete.

En primer lugar, resulta clave entender que el lector no es solamente quien, junto al detective, resuelve el enigma central. Si bien esta es la principal razón de la existencia del lector en el policial, este no debe ser inscrito en esa única función. El lector debe entrar en el juego de verosimilitud del relato, a través de una historia sólida, con personajes y situaciones creíbles, donde la resolución de los casos y el método utilizado tanto por el asesino como por el detective, no sean forzosos ni tramposos, en el sentido de no seguir una lógica creíble.

Pero al mismo tiempo, el lector debe poder y querer ser engañado –hasta cierto punto – como una forma de complejizar la trama y evitar la obviedad en la resolución de un enigma en el que desde un principio pudiera deducirse el quién y el cómo se hizo. “La novela policial se le debe escapar al lector razonablemente inteligente. Este, y el problema de la honestidad, son los dos elementos más desconcertantes de la creación de obras policiales” (58).

La honestidad de la que habla Chandler, está muy emparentada con la lógica subyacente a los relatos policiales, que permite la aplicación del método deductivo, tanto por parte del lector como del detective y que es la que llevará –finalmente– a la resolución o esclarecimiento del enigma, y tiene que ver con la necesidad, o más bien, exigencia, de exponer los hechos de forma clara para que este proceso se lleve a cabo.

También será necesaria la honestidad en el engaño al lector. Aunque en principio parezca contraproducente, esto hace referencia al hecho de que se puede intentar desviar la atención del lector, o revelar la verdad solo parcialmente, en pos de un mejor desenlace,

pero que ello debe hacerse dentro de límites de realidad creíbles, buscando la sorpresa pero no la perplejidad de él.

No se deben ocultar al lector las claves más importantes, ni ninguna otra; pero, además, no se las debe distorsionar por medio de falsos énfasis. No hay que presentar hechos sin importancia de manera de hacerlos prodigiosos. Las inferencias a partir de hechos son moneda corriente de un detective, pero deben revelar lo bastante de su pensamiento como para mantener al lector pensando con él. (Chandler, “Apunte sobre la novela policial” (59).

Sin embargo, a partir de lo anterior, también sobreviene una crisis con respecto al lector, cuando se ponen en la balanza la honestidad y el engaño, como una dualidad que necesariamente requiere equilibrio. Un lector asiduo al policial, estará ávido de ser engañado, pero también exigirá las cartas sobre la mesa, y cada vez será más difícil engañarlo en cuanto manejará mejor las tretas utilizadas por el autor, manteniendo la honestidad como parte del juego.

Finalmente, existe un acuerdo de honestidad tácito entre lector y detective. Este último, que por definición es quien busca la verdad o la justicia dentro de la novela, no debe traicionar al lector bajo ningún aspecto, por ejemplo, transformándose sorpresivamente en el asesino. La información, las observaciones y las deducciones hechas por el detective, siempre serán expuestas imparcialmente al lector, aunque sea tardíamente, pues de lo contrario la relación directa entre ambos se tensará o romperá.

3.3. Lector y detective

La pregunta ‘qué es un lector’ es, en definitiva, la pregunta de la literatura. [...]

Y su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato:
inquietante, singular y siempre distinto.

Ricardo Piglia, *El último lector*.

El lector y el detective están unidos de manera directa en el género policial, en una relación de alteridad o dualidad, en su función de ser quien descifra una historia precedente, que ha culminado en un crimen. El detective tiene mucho de lector también, y ello desde su inicio mismo; el *flâneur*, que ve en el mundo un lugar para descifrar o desentrañar, a través de su ojo particular y desde la soledad, es un protodetective, pero también un protolector del policial, pues, al decir de Piglia “reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo.” (*Último lector* 12) Del mismo modo, el detective prefigurado por el género es reflejo también del lector que este postula, por lo que sus características serán compartidas y variarán con él, en cada cambio que vaya sufriendo con la evolución del género.

3.3.1 Lector clásico

El lector de la novela policial clásica o inglesa, no solo ha de ser un intelectual –tal como se espera del detective– que entienda y sepa unir los eslabones en la cadena de deducción. De hecho, el lector de este tipo de policial es un reflejo de un lector moderno, que nace casi a la par del género. “Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial. Y no me refiero”, dice Piglia, “a la lectura en sentido alegórico [...], sino al acto de leer palabras impresas y descifrar signos escritos en el papel. (*Último lector* 77)

Este lector de libros, de papeles, al igual que el detective, goza con el razonamiento puro, en un juego contra sí mismo y su capacidad mental de desciframiento. Pero si el

detective por excelencia es un ser antisocial o incluso, anti institucional, el lector no necesita aislarse, salvo en el acto mismo de leer, el cual requiere de intimidad, soledad y concentración en un universo ficcional donde no basta con leer esos *signos escritos en el papel* de los que habla Piglia, sino también, leer cada posible pista, acción y personaje, en busca de una verdad.

Si se vuelve a la génesis del género, aquel donde surge el detective Dupin, nace allí también el lector del policial, y bajo los mismos términos. Ambos representan a quien “sabe leer lo que es necesario interpretar, el gran lector que descifra lo que no se puede controlar” (*Último lector* 82) y que es sobre todo, un lector lúcido.

3.3.2. Lector y sociedad

En el policial clásico, existe una tensión constante entre el enigma y el monstruo en la ciudad, donde el anonimato y la multitud, cobijan y esconden al criminal, figura de lo desconocido. En la novela policial norteamericana, también existe una tensión con la ciudad, pero el enigma se aleja o se transforma: “Así podemos empezar a analizar esos relatos por lo que no son: no son narraciones policiales clásicas, con enigma, y si se los lee desde esa óptica [como hace, por ejemplo, Jorge Luis Borges] son malas novelas policiales.” (Piglia, “Lo negro del policial” 79) Por lo tanto, lo que se requiere para hacer funcionar esta nueva novela policial, es un nuevo lector, distinto del que postula el relato clásico.

Este lector, se aleja de la figura del intelectual y hombre de letras, en cuanto no es el juego de razonamiento lógico el que lo mueve a leer este tipo de novelas. Sin embargo prevalece un cierto sentido de justicia que se traduce en que, finalmente, el criminal pague de alguna u otra forma. Esto último va más allá del desenmascaramiento, la resolución del

misterio o la explicación lógica de los hechos que llevaron al cometimiento del crimen. Si para el lector anterior la lectura cobra sentido en el desciframiento, este nuevo lector exige una suerte de restablecimiento de la equidad social, aunque sea momentánea y a través de chivos expiatorios.

Además, esta primera transformación importante del género, toma en cuenta la ciudad y el momento social en el que nace. Se introducen nuevas temáticas y por tanto, se espera un lector que de algún modo comulgue con eso. Un lector en cuya conciencia social y conocimiento de las problemáticas generadas por la corrupción asociada al poder y al dinero, funciona la verosimilitud del relato realista del que habla Chandler y desde donde, al mismo tiempo, se genera la empatía con el detective como héroe urbano.

3.3.3. Lector del policial en Levrero

En las tres novelas policiales publicadas por Levrero, se configura un lector particular, a través de la trama de la narración. Estos lectores, distintos en cada una de ellas, son una transformación del lector clásico o prototípico del género policial, al igual que cada uno de los relatos desbaratan la estructura clásica de él y del detective protagonista.

Sucede que, en la trasgresión del policial, a través de la parodia, el autor genera una narración abierta, donde el foco no está necesariamente en el desciframiento del crimen o en el prevalecimiento de la justicia. En este sentido, amplía el género, permitiendo nuevas formas o llevándolo a límites donde el relato casi se desprende por completo de su cualidad de narración policial, aunque aún se ciñe a su estructura.

Siguiendo con lo anterior, y habiendo ahondado en el nexo que requiere la narración policial con su lector, para hacer funcionar el juego donde se devela un enigma particular,

parece lógico que, existiendo una mutación o desplazamiento en el relato, también lo haya en el lector.

En el caso de Levrero y sus transformaciones del policial, los lectores por él configurados, son además apelados en forma directa, a través de metarrelatos o alusiones dentro de la narración, que no solo cumplen la función de hacer visible a esta nueva figura, sino que además completan las metamorfosis del género con las que juega el autor, haciéndolas patentes también.

3.3.3.1. La muerte del lector

Ya en el título de la novela publicada en 1975, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, queda de manifiesto la implicancia directa del lector en la obra. Pero dicho lector, no solo forma parte de la novela, en forma literal, sino que además –detalle no menor– es asesinado.

Este juego paródico donde la transgresión consiste, en un primer momento, en el asesinato de la figura aparentemente intocable pero siempre implicada del lector en la novela policial, va más allá del hecho de que el asesinato de él (y la agonía del narrador) pasará a ser un nuevo enigma en la novela, enigma que jamás será revelado: “Todavía no ha nacido el detective que investigue tu muerte, lector. Nunca serás vengado, anónimo gusano.” (111). Sino que también es un primer gesto del autor por desautomatizar el género policial, a través de una de sus principales figuras.

Si la estrecha relación entre el detective y el lector del género policial se enmarca en un desdoblamiento del primero en la figura del segundo, en cuanto ambos tienen la misma función dentro del relato, si bien desde distintas perspectivas, resulta lógico entonces pensar que al problematizar la imagen del detective, también se problematice la del lector.

Y tú lector, que te apiadas del vacío de Nick Carter, ¿qué me puedes decir de ti mismo? De tu enigma, de tu identidad. ¿No te has dado cuenta de que también a ti te han asesinado? A ti también te han clavado un cuchillo en la espalda el día mismo en que naciste. Pero en tu ceguera le llamas vida a tu vida, a eso que arrastras, como tantos lectores, infectando el mundo. (111)

El narrador apela directamente al lector universal de novelas policiales, quien, al igual que el detective estereotípico personificado en Nick Carter, resulta un personaje ya gastado, que ha caído en el sin sentido o vacío de su existencia, porque el mismo género policial y su eterna repetición se ha transformado en una especie de círculo vicioso donde se replican una y otra vez, los mismos subterfugios, los mismos motivos y los mismos personajes. Le ha sido clavado un cuchillo desde el día en que nació, puesto que se configura a través de las reglas y estructuras que fijan al género, las cuales son las mismas que lo condenan a su muerte a través del desgaste.

De acuerdo con lo anterior, la novela misma tiene un giro, partiendo como un folletín, o una parodia del género, para transformarse en otra cosa, en otro tipo de narración, que requiere –necesariamente– otro tipo de lector. Así, uno de sus más conocidos alumnos en Uruguay, Pablo Silva Olázabal, autor de *Conversaciones con Mario Levrero* (2008), le expresa al mismo Levrero su impresión al leer por primera vez *Nick Carter* – como un lector habitual de novelas policiales–, haciendo notar que existió para él un quiebre importante en la lectura:

[...] el tema, la intriga, se va derruyendo por el propio “buceo interior”. Esto cuando lo leí por primera vez me produjo una desilusión, porque el texto pierde ese aire liviano, extremadamente inteligente, y se ahonda en otras intenciones que, como no eran las que yo tenía, me dejaron, en aquel tiempo, fuera del juego -o sin ganas de

jugarlo –y me hicieron sentir que el texto se desbarrancaba en el ‘todo vale’ o ‘todo pasa porque sí’– (40).

Por lo tanto, el lector tradicional del género policial, habituado a su funcionamiento y estructura, requiere generar ciertos cambios en su forma de lectura para hacer funcionar la novela, ya que se han transgredido ciertas leyes, como la secuencia lógica de hechos en el “todo pasa porque sí”, que no puede entenderse sino desde el intento por ir más allá en la parodia presentada por Levrero. Es en este sentido que ocurre la muerte del lector, puesto que aquel que se implicaba en el relato policial clásico o en la novela negra, ya no funciona en la narración torcida del autor.

3.3.3.2. El lector burlado

Ahora bien, si en *Nick Carter* el lector de la novela policial ha muerto para dar paso al surgimiento de otro tipo de lector, en *La banda del ciempiés*, el lector es transformado, al igual que el detective, y burlado a través de la replicación de los enigmas y el final absolutamente abierto, que nuevamente, desestabiliza la estructura del género: “Pero lo que el lector no podrá perdonar jamás, es el hecho de que no se diga una sola palabra acerca del enigma de la Banda del Ciempiés.” (187). De este modo reflexiona el mismo narrador de la novela a través de un metarrelato incluido en el último capítulo de ella, la cual termina abruptamente sin haber llegado a resolver el enigma principal o ninguno de los enigmas en los que se va fugando la trama.

Si se retorna a la figura del detective presentado en la novela, donde encuentra asidero la representación de la figura del lector del relato, este parte siendo un personaje estereotípico de lo que pudiera esperarse para una novela negra, según la clave en la que

está escrita la obra. Del mismo modo, durante las primeras páginas, el lector habitual del género, funciona fácilmente, puesto que no hay quiebre alguno en la estructura.

La problemática surge al perderse la lógica del hilo conductor y en la fuga de las funciones de los personajes típicos de este tipo de relatos, como la *femme fatale*, el criminal, el jefe de policía y finalmente, el mismo detective. Este personaje, literalmente, termina transformándose en otro, perdiendo su propia identidad y con ello su función: “Mañana, seguramente, tendrá su documentación en regla, bajo otro nombre desde luego, y con algún retoque de sus rasgos faciales podrá trasladarse al hotel que desee.” (165)

Esta transformación del detective, no tiene que ver con un camuflaje necesario para la investigación in situ de algún crimen o el desbaratamiento de la banda, sino que se refiere al cese total de su función de detective, donde es obligado a adquirir una nueva vida, como otra persona, dentro de la novela.

Lo anterior cobra sentido desde la perpetuación del enigma planteada por el autor. Si no hay forma de hacer justicia o no se puede resolver ningún misterio, resulta absurda la figura del detective y su función y, desde allí, también es inútil el lector policial como es conocido. Todo ello, se reafirma en el metarretrato final, donde uno de los personajes –el único que podría destrabar el enigma y conducir hacia un cierre adecuado para un policial– se niega a revelar la información y cuestiona la necesidad de saber la verdad, tanto para él y para el investigador-narrador como para el lector: “¿qué te hace pensar que a mí me hace bien saber lo que sé, y que al lector también le haría bien saberlo?”.(188)

Con ello pone en tela de juicio la existencia misma del género o al menos la función que tradicionalmente éste ha tenido y al lector particular de él, así como la necesidad de develar lo oculto para completar las novelas del género. Esto cobra sentido en las palabras del autor quien afirma que la importancia de los relatos para el lector no debería radicar en

la solución de enigmas: “si vamos a la esencia, aquello que encanta y engancha al lector y lo mantiene leyendo, es el argumento contado a través de imágenes.” (*Conversaciones*, 125)

3.3.3.3. Lector, autor y detective en el narrador

Finalmente, la tercera novela de estructura policial publicada por Levrero, *Dejen todo en mis manos*, si bien se aleja de la temática criminal para permanecer centrada en el enigma, presenta una fusión, en un único personaje, del lector, el narrador, el autor y el detective. Este es el protagonista de la obra, quien escribe novelas –aunque no se ahonda en qué tipo de novelas– y cuenta en primera persona su aventura como detective amateur para encontrar a otro autor de otra novela.

Lo interesante de ello es que no solo se presenta al detective que lee o descifra, sino que el misterio es, precisamente, un libro. Por tanto, se configura una forma particular de leer, la de un escritor que lee, y que lo hace porque cree que en su lectura, encontrará pistas sobre el autor. Es decir, se configura al “culpable” desde la lectura:

Se me ocurrió que tal vez Juan Pérez se había ocultado precisamente por la prudencia ante esa democracia un tanto engañosa denunciada en su libro. Creí entender esa actitud. [...] No era la novela que yo había escrito, hubiera escrito o hubiera querido escribir, pero sin duda Juan Pérez era mejor escritor y mejor persona que yo. (20)

Pero rápidamente, el detective lector descubre que no basta con lo encontrado en el texto. De hecho, reflexiona en el hecho de que ha leído, descifrado, de una manera errónea, pero aun así insiste en dar características a su sospechoso, solo por haber leído su obra:

-Es letra de mujer- dijo, y su tono tenía la certeza de un perito caligráfico o grafológico, o de cualquier idiota que hubiera hecho lo que yo no había hecho: mirar atentamente aquella copia.

[...] La vi, la vi ante mis ojos, parecida a esa funcionaria, tal vez más alta, con una voz más gruesa y un bigotito esbozado sobre el labio superior, el pelo recogido en un moño, o bien cortado muy cortito... La vi llevando un traje de corte masculino... (34).

Desde allí que, el nuevo tipo de lector del género, planteado desde esta novela, es un lector que debe ir más allá de lo leído, o si se quiere, más allá de las pistas que pueda descifrar del texto, para encontrar una verdad. Pero también existe una crítica al lector-detective amateur, por cuanto dicha verdad encontrada, al no tener asidero más que en las impresiones del lector, no necesariamente constituye una verdad real, sino que es ante todo, algo subjetivo:

-En realidad, la escribí yo, pero Juan Pérez, o sea mi abuelo, me la fue dictando en las vacaciones pasadas. Él es ciego.

Me fabriqué mentalmente un aparato para darse a sí mismo patadas en el culo. El 'milico' jubilado, ciego, que vivía en las afueras de Penurias; Juancito Fiore me había dado el dato, y yo lo había descartado sin una mínima investigación. Muy bien, Marlowe. (118)

El hecho de nombrar a uno de los más reconocidos detectives de la novela negra norteamericana, Marlowe, como algo que no se es, lleva a un distanciamiento inmediato entre detective y lector (o mal lector) del policial, haciendo a ese desdoblamiento entre ambas figuras, al que se aspira para hacer funcionar de una forma ideal al relato, una farsa.

En realidad, el lector del género nunca será equiparable al detective. Así, se reafirma la idea de que cuando no se es uno de los grandes, el producto del razonamiento que lleva a sacar conclusiones, es generalmente errado. El lector no puede compararse con el gran detective privado postulado por el género, y esto llevaría a un quiebre de la relación directa entre ambas figuras, requiriéndose de un nuevo tipo de lector, que forme otro tipo de alianza con el texto policial planteado por el autor.

Al mismo tiempo, plantea la apertura de la novela en el encuentro con lo que nace como un nuevo relato en potencia, una vez que se ha resuelto el enigma. Si la novela policial clásica funciona en dos tiempos, el pasado que lleva al crimen o sus circunstancias, y el presente donde se arma un camino inverso hacia la causalidad que es lo que resolverá el misterio, también sería válido ir más allá, hacia las consecuencias del relato presente. “Era evidente que para ella la aventura recién comenzaba. En cuanto a mí, sentía que la herida estaba todavía muy fresca” (120) sentencia el protagonista y con ello plantea un final que no está cerrado y aunque esto sea una especie de herida para el detective lector, es también la potencialidad de algo nuevo que puede surgir desde el relato policial.

4. La parodia del género policial

El autor –y por consiguiente el lector – realiza una especie de superposición estructural de textos, el encajamiento de lo viejo en lo nuevo.

Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática.”

4.1. La parodia y su definición actual

A pesar de que la parodia es un concepto griego, que ha sido considerado en la literatura desde la antigüedad, –aunque solo aparezca de manera tangencial en la *Poética* de Aristóteles y en obras de críticos clásicos que la consideran uno de los géneros menores a los cuales no puede aplicarse la mimesis–, ha continuado apareciendo de forma constante en diversas manifestaciones literarias, manteniéndose a través del tiempo. Pero, aun con esta constancia en su uso, el término ha sufrido cambios y acepciones, conforme a su propia evolución histórica.

De acuerdo con lo expresado en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, para Elzbieta Sklodowska existiría una suerte de bipolaridad de la parodia, marcada desde la diferenciación aristotélica entre alta y baja literatura, y mantenida en las concepciones que de ella se hacen hasta hoy. Por un lado, estaría la burla de tipo carnavalesca, popular, y por otro, la parodia moderna, de corte más intelectual, que complejizaría las nociones que de ella se tienen, conforme al desarrollo de la novela europea moderna, desde el *Quijote* en adelante.

Siguiendo lo anterior, la parodia ha llegado a un desarrollo actual, que no ha sido fácil de definir y diferenciar claramente, en cuanto se le suele asociar con otras manifestaciones como la sátira, y algunos subgéneros como el pastiche y el travestimiento. Por ello, se ha buscado su singularidad tanto en el origen del término como en sus características y particularidades en la literatura contemporánea.

Para la crítica canadiense Linda Hutcheon, el origen de la parodia y algunas consideraciones etimológicas, orientan su definición actual:

La raíz *odos* del término griego *parodia* significa “canto”; en el término estaría implícita una intención que apunta más a la forma estética que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significaciones casi contradictorias. Puede ser que por esta

razón una de ellas haya sido descuidada por la crítica. A partir de su sentido más común –aquel de *para* cómo, “de cara a” o “contra”– la parodia se define como “contracanto”, como oposición o contraste entre dos textos. [...] Sin embargo, en griego *para* quiere decir también “al lado de”, lo cual sugiere más un acuerdo, una intimidad y no un contraste.” (“Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática” 42).

Esta última acepción, a pesar de ser la menos utilizada, es la que encaja mejor con las novelas paródicas de Levrero. Si bien cada novela en particular tiene una forma diferente de relacionarse con el género policial como telón de fondo y, por tanto, distintos grados de parodización, se puede afirmar que como factor común en ellas se advierte una cierta imitación desde el homenaje más que desde una oposición al género.

Por otra parte, la afirmación que hace la autora de que la parodia es más estética que social, hace referencia a una de sus principales características, que a la vez, la separan de la sátira, género al que es más fácilmente asociada. Mientras la sátira está orientada a “corregir ciertos vicios e ineptitudes del comportamiento humano, ridiculizándolos” (42), es decir, sus referentes son extratextuales, la parodia siempre relacionará dos textos y por ello funcionará de manera intertextual. Sin embargo, esto no quita que la sátira se pueda valer de la parodia para su expresión literaria o, caso contrario, que una parodia pueda ser, en algún punto, satírica.

Es en este sentido que también se puede reafirmar que estas tres obras particulares de Levrero se asocian a la parodia más que a otras manifestaciones. La intertextualidad se repite, tomando como referentes a distintos autores, títulos o personajes, tomados todos ellos del género policial, aunque no por ello se deje de lado cierta crítica asociada, por ejemplo, a la constitución de un género cerrado, la forma de leer o la repetición de

fórmulas, que tendrían un cariz más satírico, aunque siempre existe un claro predominio paródico en cada uno de los relatos.

Finalmente, Hutcheon destaca que el tropo preferentemente utilizado, tanto por la parodia como por la sátira, es la ironía. Utilizada generalmente desde la burla o una consideración peyorativa, esta tiene otras implicancias desde su doble e inverso contenido semántico (lo que se quiere decir versus lo que se dice) y su evaluación pragmática, la cual tiene que ver con un juicio o cuestionamiento que viene desde el autor hacia el lector, en relación a su texto, y que debe ser inferida por este último. Desde allí, que la ironía sea el tropo más utilizado en la parodia, ya que comparten estructuras similares, aunque a diferentes niveles: una superposición de significados, en la ironía y una superposición de textos en la parodia. Por ello, afirma Hutcheon, “allí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural.” (43)

De esta manera, no es difícil encontrar en las novelas de Levrero ironías referentes, sobre todo, al género mismo, pero también a sus personajes, aunque no siempre de manera peyorativa, sino más bien desde la comicidad. En todo caso, muchas de ellas se encuentran tan ligadas a la parodia que conforman los relatos, que tienen un importante componente intertextual, por lo que es necesario, por parte del lector, tener algunas nociones sobre el policial para poder comprenderlas cabalmente. Otras, sin embargo, están enfocadas en características populares y son fácilmente identificables.

4.2. La parodia del policial en Levrero

Este género, trabajado en cuentos y novelas en Levrero, y presente desde sus inicios como escritor, es subvertido por él haciendo un cruce entre su propio estilo y las distintas manifestaciones históricas que ha tenido el policial. Este estilo, a pesar de trabajar distintas

problemáticas, temáticas o enfoques a lo largo del desarrollo de su escritura, siempre está marcado por ser un estilo abierto, que no tiene desenlaces lógicos o cerrados, sino que más bien tiende a disgregarse o a finalizar de manera súbita, sin necesariamente haberse resuelto todos los nudos.

Por otra parte, sus novelas policiales, trabajan la parodia, no solo desde los diálogos o los comentarios del narrador, sino que también a nivel de estructura, donde los enigmas siempre se desvían y las investigaciones centrales son dejadas de lado y reemplazadas por hechos o pequeñas aventuras absurdas o sin importancia, tanto de los personajes centrales como de algunos incidentales, banalizando las formas de los relatos, pero transformándolos en otra cosa:

Así, la desconfianza frente al universo de las representaciones [...] propio de la novela policial, la “profundidad” del policial, entra en relación con la “falta de profundidad” del estilo de Levrero. El resultado es una parodia, pero además un conjunto de textos excepcionales en los que la aparición de los rasgos del policial obliga a la escritura de Levrero a una serie de operaciones inéditas. (De Rosso, *La máquina de pensar en Mario* 153).

De esta forma, lo que hace que estas novelas tengan este carácter de “excepcional” es, precisamente, la conexión paródica permanente con el género policial, como un juego en el que la superposición es la que genera algo nuevo, desde un género ya muy conocido y trabajado. Es decir, transgrediendo desde los límites conocidos del policial, el autor juega a explorar con nuevas formas, no desde obras particulares, sino desde la estructura y las sensaciones que provoca el relato de enigma en el lector.

4.2.1. Nick Carter y la superposición de antagonismos

La primera novela de corte policial publicada por Levrero, está escrita al modo de los folletines en serie –*dime novels*– de finales del siglo XIX y principios del XX. Su personaje central, Nick Carter, era un detective privado famoso en el ámbito y ampliamente utilizado en este tipo de relatos, y es la primera figura parodiada por el autor.

Si Nick Carter representa, por antonomasia, a ese héroe urbano intachable característico del folletín policial, desde un principio se advierte su inversión, cuando el personaje se ve a sí mismo en un espejo cometiendo un acto ilícito y sancionable moralmente. “Mi imagen había regresado al espejo, acompañada de la hija menor de Lord Ponsonby. Ambas imágenes estaban desnudas y se acariciaban impudicamente. Mi imagen se había acercado todo lo posible a la superficie del espejo y exageraba sus obscenidades.” (14)

Además, si bien se advierte que hubo un tiempo pretérito, donde el personaje fue todo lo que se espera de un detective privado, exacerbando la astucia, la valentía, sus dotes de seducción, entre otras, ahora se lee un personaje gastado, que cae comúnmente en el ridículo por sobre-reaccionar, utilizando métodos inútiles: “He firmado con un seudónimo ingenioso, que estuve elaborando durante el largo viaje en ferrocarril: Cart Nicker.” (124) y exagerados: “A veces no puedo contener mi exhibicionismo” (12), creando disfraces evidentes: “¡Cómo no reconocerte! ¿Quién otro puede recurrir estúpidamente siempre al mismo truco de la leche fría?” (126), o teniendo que obligar a las mujeres a tener encuentros con él solo por su fama. “En el momento en que la mujer trata de encerrarse, Carter empuja violentamente la puerta y se cuelga en el retrete. La mujer chillaba. – ¡Alto! – exclama Carter [...] –Vea quién soy.” (112).

El héroe no solo carece de la gloria que le brindó alguna vez su juventud, sino que también, ha dejado de ser un personaje intachable, transformándose en una suerte de charlatán y que, sobre todo, no trabaja para ejercer la justicia por los demás, o no sigue la lógica de un contrato que lo obliga a seguir hasta las últimas consecuencias en pos de desbaratar una banda o solucionar un caso, sino que eso es postergado, en pos de sus propios intereses o simplemente por hastío:

–Pero, Carter... La cosa es grave, realmente grave. El criminal...

–Sí, ya sé –lo corto con fatiga–. El criminal está entre nosotros, ¿verdad? Siempre el criminal está entre nosotros. El criminal está entre nosotros, claro (140).

Sin embargo, la novela no solo es una crítica o una parodia satírica hacia el personaje, sino que también tiene como eje central el cuestionamiento existencial de un detective que no funciona de acuerdo a los mecanismos actuales, donde el resto de las personas ha salido de la ingenuidad y lo ve tal cual es, despojado de las ilusiones que lo transformaban en un ser excepcional, a través de una ficción auto construida, y a quien el tiempo ha desenmascarado como a un criminal más:

En la pantalla del televisor, aparece la imagen de un Nick Carter muy joven y sonriente; y luego se suceden los títulos: ‘LAS AVENTURAS DE NICK CARTER.’ ‘ESCRITAS y DIRIGIDAS POR NICK CARTER.’ ‘PRIMER ACTOR: NICK CARTER’ (50).

Por otro lado, en su estructura, *Nick Carter* resulta también una novela que se quiebra, dando paso a un relato particular. Esto sucede desde el constante desdoblamiento como mecánica de subversión de la estructura policial. El narrador, lejano e imparcial en un

comienzo, prontamente comienza a introducirse en la trama, alternando entre la primera y tercera persona, tomando la voz del mismo detective en algunas ocasiones y burlándose de él en otras. El detective también sufre constantes desdoblamientos, en los espejos, en los vidrios, en la televisión, transformándose también, si no en un criminal, en un personaje infame. Su ayudante, termina siendo el criminal que quiere acabar con él, al tiempo que desea desesperadamente ser cómo el detective y la *femme fatale* es, al mismo tiempo, antagonista, víctima y victimaria de Nick Carter, aunque a través de una trama exagerada, pero que lo revela a él como causa única para su transformación en delincuente:

–Espera –digo–. Me habías prometido revelar tu identidad. Y aún no lo has hecho totalmente, ni explicado el motivo de tu odio.

–Me dejaste embarazada. Quintillizos. Me vi obligada a dedicarme a la servidumbre y la prostitución. De todos modos mis hijos empezaron a morir. Tuve que iniciarme en la senda del crimen para salvar a los dos que quedaron. Y no sé para qué: se desarrollaron mal, y con terribles problemas psíquicos [...] (131).

Finalmente, el lector es burlado, no solo en una especie de retruécano constante de los personajes, sino también, en el mismo texto, al ser cuestionada su existencia y ser asesinado por un ente indefinido. A pesar de solucionarse los enigmas planteados, el trabajo para el que el detective es contratado, apenas es mencionado y cae en la obiedad, mientras que el real misterio a resolver por el lector es quién es el detective, porque su relación, que es la principal en el juego del policial, está rota desde un comienzo, y lejos de ser ayudantes o uno reflejo del otro, el detective resulta incluso antagonico para el lector.

4.2.2. *La banda del ciempiés: el crimen perfecto*

Esta segunda novela policial de Mario Levrero, está más enfocada en el relato policial norteamericano clásico, donde se desprende del relato una temática de corte social y político importante dentro de la trama, al modo de las novelas negras. Por ello, también cuenta con conspiraciones y personajes poderosos detrás de los principales crímenes o hechos inmorales, que incluyen embajadores, senadores y presidentes. Sin embargo, el proceder de ellos siempre es a través de acciones innecesariamente rebuscadas y complejas, caracterizadas siempre desde lo cómico o lo absurdo:

“Entre las variantes mencionadas, una de las principales fue una operación quirúrgica mediante la cual se realizó un cambio de sexo en el Embajador (...). Todo esto fue apoyado con un debido tratamiento hormonal, y cuando cicatrizaron las heridas de la operación el propio Presidente de la República se encargó en persona de desflorar su virginidad” (52).

Por otro lado, esta novela contiene una especie de crimen perfecto o indescifrable, en cuanto el proceder delictivo de la banda siempre es desde el azar, dañando y matando sin motivo y gratuitamente, a cualquier tipo de personas y en cualquier momento:

[...] se había formado una vez más el aterrador muñeco que aparecía a cualquier hora del día y de la noche con la única aparente finalidad de provocar el pánico, y tenía en jaque tanto a la policía como al resto de los ciudadanos. [...] Los hombres corrían, haciendo ondular el largo cuerpo del muñeco, y destruían lo que tocaban [...] (12).

Por ello, todos los esfuerzos del detective principal –y de otros detectives, así como también del jefe de policía– resultan inútiles. Esto no solo ridiculiza la función del personaje central, Carmody Trailler, sino que además quiebra la lógica del relato policial,

porque no existe ningún tipo de relación de causalidad en los eventos, razón por la cual, toda la investigación es inútil.

Por lo tanto, una vez más, el lector es burlado, ya que no existe una solución posible o creíble y el relato termina con un desenlace de tipo *deus ex machina*, que es parcial y que no explica las razones o la lógica detrás del asunto, porque simplemente no parece haberla.

La historia hasta aquí narrada se basa en una compleja investigación de documentos y recortes periodísticos, y en entrevistas con distintas personas que tuvieron relación con los hechos [...]

-Creo que la historia no está completa –dije.

-Creo que contiene todo lo que se sabe –respondió (186 -187).

Además, mediante este metarrelato incluido en el último capítulo, uno de los personajes incita al narrador-investigador a mentirle al lector, fabulando un final creíble para engañarlo y saciar de esa forma la necesidad de encontrar verdad que se presupone como acuerdo tácito entre lector y detective, y que es la función principal de este último. “Entonces, debes fabricarle un final literario, sin necesidad de apegarte mayormente a la realidad de los hechos” (188). De esta manera se tensionan los dos géneros superpuestos en la novela, como si el policial fuese más verdadero o real que otras ficciones, como la parodia que se desprende desde el relato, que a su vez serían más literarias.

4.2.3. La estructura del policial desplazada en *Dejen todo en mis manos*

Finalmente, *Dejen todo en mis manos* (1994) se distingue como la novela que más se acerca al homenaje y que, por tanto, se aleja un poco de la burla y la comicidad de las dos novelas anteriores, aunque sin dejar de estar escrita en una clave paródica que remite

más bien a la novela de enigma clásica. Sin embargo, el detective –que no es tal en rigor, sino que es un escritor que decide cumplir este rol como aficionado– se acerca a ratos al detective de la novela negra, aunque por sobre todo necesita de una experticia mental para intentar resolver el enigma central, al modo del detective inglés.

Por supuesto, al ser un detective amateur, el protagonista es bastante incompetente en su búsqueda, aunque paradójicamente, termina resolviendo el caso que le ha sido encomendado (aun cuando esto sea, mayormente, fruto del azar), a diferencia de los experimentados detectives de *La banda del ciempiés*. Ahora bien, esta incompetencia es la que permite el desarrollo del relato, que se va fugando constantemente en una serie de pequeñas aventuras del protagonista, que sin embargo no claudica en su esfuerzo por resolver el misterio, teniendo en su tenacidad la marca del héroe, a pesar del reproche interior:

‘Sos un fracaso’, dijo la voz interior que a menudo me fastidia con estas cosas. Según mi psicólogo, se trata del superyó. ‘En cuarenta y ocho horas no has logrado averiguar nada útil. Te enredaste con una prostituta y te dejaste marear por una vieja. Todo está mal. Tu deber es hacer algo bien, aunque sea una vez en la vida’ (77).

Además de ello, el hecho de que el protagonista sea un escritor, que comparte varias características con el autor, hace que se plantee un constante juego metaliterario en cuyo fondo se percibe contantemente el policial (por ejemplo, el protagonista sigue fielmente el método de entrevistas a posibles “sospechosos” o “testigos”) pero en cuya superficie hay una constante referencia a la labor del escritor: “De hecho, la trama de *Dejen todo en mis manos* es una aventura editorial: un escritor busca a otro escritor a partir de un original, con el fin de lograr su publicación” (De Rosso, 155).

La burla al lector, característica en estas tres novelas, se da en este caso como una transgresión aparente de las leyes del relato policial, que tiene que ver con la relación de honestidad entre ambos, ya que el detective decide caprichosamente no investigar a uno de los sospechosos de la autoría del libro que mueve la acción principal, y que finalmente – después de un gran rodeo– resulta ser el responsable.

–Hay un Juan Pérez –dijo, después de pensarlo un poco–. Vive en las afueras, en una quintita. Pero no creo que te sirva; andará por los setenta años, es un milico jubilado y hace algunos años que está ciego.

Moví la cabeza. No era mi Juan Pérez (56).

Este proceder, fruto del prejuicio (jugando, Levbrero, con un escritor ciego) y de sacar conclusiones desde sus propias fabulaciones y no siguiendo la deducción que permitiría descartar al sospechoso o, en este caso, solucionar el misterio, se encamina a ocultar la verdad o al menos a entorpecer su búsqueda.

Resulta, sin embargo, aparente la transgresión, porque –aunque existe una solución más o menos evidente desde muy temprano en el desarrollo de la novela– la ineptitud del detective es la que provoca que el engaño al lector, no sea una traición real por parte de él, sino que también es engañado este escritor, como detective, por su inexperiencia en la búsqueda y por dejarse llevar más por su propia imaginación y no por la realidad que se le ofrece.

Pero, desde otro punto de vista, la condición de aficionado del protagonista, que lo lleva a cometer errores y a desviarse una y otra vez de la investigación, aun con su propio esfuerzo por sacarla adelante, es la que logra que se desarrolle la novela. Por tanto, un mal

detective, crea un mal relato policial, pero no necesariamente una mala ficción, la cual nacerá del género, pero se anclará en otro tipo de estilo:

Y volví a darme patadas con la máquina: podía haberme ahorrado todos aquellos disgustos si en el viaje anterior hubiera continuado hablando con esa deliciosa criatura, a quien había descartado por inalcanzable. Pero, pensé también, me habría perdido a Juana, y a pesar del dolor pasado, y a pesar del dolor que sin duda volvería a sentir por su causa, conocerla no había sido tan mal negocio. [...] De pequeños detalles como este dependen a menudo grandes momentos de la vida (118-119).

5. Conclusiones

En síntesis, los juegos paródicos planteados por Mario Levrero en las tres novelas que pueden inscribirse –de distintas maneras –en el género policial, poseen como factor común el surgimiento de relatos originales que se centran en una doble búsqueda: por un lado, desde el centro de la estructura utilizada por el género, está la búsqueda de la verdad por parte del detective (amateur, heroico o corrompido) y por otro, una búsqueda externa al policial, nacida desde la parodia, por encontrar aquello que existiría más allá de los límites de él.

La primera de estas búsquedas, a primera vista infructuosa, termina, sin embargo, disolviéndose en aquello que se encuentra en la segunda: constantes quiebres en la novela que produce nuevas formas de relatar; multiplicación de enigmas que se pierden o que en su irresolución encuentran nuevas oportunidades de contar lo que todavía no ha sido

abarcado por el género y nuevas formas de relacionar al lector y al texto, a través de un detective que tuerce o cambia su función, porque su verdad y su realidad pueden ser cuestionadas.

Las proyecciones de la investigación, pueden separarse entre la obra del autor y otras singularidades que pueden estudiarse en ella y que aún no han sido abordadas fuera de su país natal, y algunas problemáticas que no han sido parte de este estudio, pero que se ramifican desde la parodización del género.

En cuanto a la obra de Levrero, existen múltiples ejes de estudio que aún no han sido abordados en su obra. Casi todas sus publicaciones se pueden aunar en trilogías temáticas, de acuerdo con los estudios que se han hecho de ella, pero fuera de la “Trilogía involuntaria” –bautizada así por el autor, ya que descubrió la semejanza entre ellas solo después de publicarlas y gracias a la crítica– no se han hecho investigaciones que aborden otras temáticas tratadas por él, siempre desde su particular estilo.

Incluso podría hacerse un estudio diacrónico en la evolución de la literatura de Levrero, ya que él mismo reconoce que desde sus primeras publicaciones, a mediados de los años sesenta, hasta su última novela, *La novela luminosa*, editada y publicada de manera póstuma en el año 2005, hay una suerte de viaje desde el inconsciente colectivo hasta la conciencia interior.

En cualquier caso, las aristas de investigación sobre la obra del autor, son muchas, ya que su obra ha comenzado a conocerse, fuera del ámbito trasandino, solo después de su muerte y, por ello, se ha ido posicionando lentamente, aunque cada vez con más fuerza, dentro de los estudios literarios tanto en España como en Latinoamérica.

En el segundo punto, resulta particularmente interesante que la utilización del policial como género de fondo en la obra de otros autores latinoamericanos, no ha sido inusual. Son muchos los autores, tanto en Chile como en el resto de los países hispanohablantes que desde mediados del siglo XX en adelante, han incluido de distintas maneras y a través de sus propios estilos, la estructura o los personajes típicos utilizados y creados por el género.

Por ello, parece pertinente analizar las causas de la reiteración del policial en esta narrativa, así como también los distintos grados de parodización que de él se han hecho, además de explorar las razones por las cuales el género ha influido de manera constante en los autores narrativos contemporáneos de Latinoamérica.

Por otro lado, en esta investigación en particular se ha ahondado en la figura del detective y su relación con el lector, puesto que es el personaje más icónico del policial. Sin embargo, existen otros personajes que surgen del género o sus sub géneros, que no han sido estudiados y cuya forma de articulación dentro de la trama se da de una forma particular.

A modo de ejemplo, la *femme fatale*, que funciona como una especie de bisagra en los relatos –en los cuales, a veces, ayuda al detective y otras lo lleva a la perdición – encarna una visión particular de los personajes femeninos en este tipo de obras. Incluso hay una relación de oposición en la forma en que se trabaja la mujer, que en el policial clásico es usualmente la víctima y que en el norteamericano pasa a ser victimaria. Desde allí pueden extrapolarse los distintos imaginarios o constructos sociales de la figura femenina en los contextos particulares de las obras y, sus incidencias en la literatura de masas.

Finalmente, tomando este último tópico, parece pertinente ahondar en las diferencias dentro de los relatos de un mismo subgénero, buscando cuáles son aquellos elementos que permiten que algunas novelas o cuentos policiales sean considerados baja o alta literatura, de acuerdo con una concepción maniqueísta surgida desde las nociones clásicas aristotélicas, con la que suele ser juzgado el género, de manera tal que puedan problematizarse las categorías con las que suele asociarse.

6. Bibliografía

1. Barthes, Roland. “Las unidades de la verdad”. ”. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 2003. 55-56. Impreso.
2. Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Borges, Oral*. Barcelona: Bruguera, 1980. 69-88. Impreso.
3. Brecht, Bertold. “Consumo, placer, lectura”. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 2003. 44-48. Impreso.

4. Chandler, Raymond. "Apunte sobre la novela policial". *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 2003. 56-62. Impreso.
5. De Rosso, Ezequiel. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. Impreso.
6. Hutcheon, Linda. "Ironía y parodia: estrategia y estructura". *Cuadernos de literatura* 39 (2001): 57- 70. Impreso.
7. - - -. "Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática" *Cuadernos de literatura* n°39 (2001): 37-56. Impreso.
8. Levrero, Mario. *Dejen todo en mis manos*. Barcelona: Caballo de Troya, Random House Mondadori, 2007. Impreso.
9. - - -. "Entrevista imaginaria con Mario Levrero" *Revista Iberoamericana* 160-161 (1992): 1165- 1177. Impreso.
10. - - -. *La banda del ciempiés*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2014. Impreso.
11. - - -. *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo)*. Buenos Aires: Mondadori, 2009. Impreso.
12. Link, Daniel, ed. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La Marca, 2003. Impreso.
13. Olivera, Jorge. "Cuando la literatura menor se hace mayor. Mario Levrero desembarca en España". *Revista Dossier* 3.16 (2009): 26-32. Impreso.
14. - - -. *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis Universidad Complutense de Madrid, 2008. Impreso.
15. Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.

16. - - -. “Lo negro del policial”. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 2003. 78-83.
Impreso.
17. Poe, Edgar A. “El hombre de la multitud”. *Revista bifurcaciones* 6 (2006): 1-6.
Impreso.
18. - - -. “Los crímenes de la calle Morgue”. *Narraciones extraordinarias*. Santiago: Lord Cochrane, 1987. Impreso.
19. Rama, Ángel. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.
Impreso.
20. Silva, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Conejos, 2016.
Impreso.
21. Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
Impreso.
22. Todorov, Tzvetan. “Tipología del relato policial”. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 2003. 63-71. Impreso.