



Del policial paródico al realismo raro: Mario Levrero y la opacidad de lo real

Jorge Olivera Olivera

Universidad Complutense de Madrid

jeolivera@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-9948-0483>

Recibido: 28/10/2025

Aceptado: 18/11/2025

Resumen: Este artículo analiza la relación entre el género policial y la poética de Mario Levrero a partir de tres novelas: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978), *La Banda del Ciempiés* (1988) y *Dejen todo en mis manos* (1991). Si bien la crítica ha leído estas obras en clave paródica, proponemos una relectura que las vincula con el concepto de realismo raro (Harman, 2020), entendido como una estética que revela la opacidad ontológica del mundo. A través del análisis de la configuración espacial, la función de los objetos y la estructura narrativa, mostramos cómo Levrero subvierte los códigos del policial para construir universos donde lo familiar se torna inquietante y el enigma se desplaza hacia la identidad. Este tránsito, que va del artificio neovanguardista a la introspección espiritual, inscribe la trilogía policial en una lógica que oscila entre la ironía posmoderna y una metafísica de lo cotidiano, abriendo nuevas vías para pensar la narrativa latinoamericana contemporánea.

Palabras clave: Mario Levrero; género policial; realismo raro; narrativa latinoamericana; parodia; metafísica de lo cotidiano.

From Parodic Detective Fiction to Weird Realism: Mario Levrero and the Opacity of the Real

Abstract: This article analyzes the relationship between detective fiction and Mario Levrero's poetics through three novels: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978), *La Banda del Ciempiés* (1988), and *Dejen todo en mis manos* (1991). While critics have traditionally read these works as parodic, we propose a reinterpretation linking them to the concept of «strange realism» (Harman, 2020), understood as an aesthetic that reveals the ontological opacity of the world. By analyzing spatial configuration, the function of objects, and narrative structure, we show how Levrero subverts detective fiction codes to create universes where the familiar becomes unsettling and the enigma shifts toward identity. This transition —from neo-avant-garde artifice to spiritual introspection— places the trilogy within a logic that oscillates between postmodern irony and a metaphysics of everyday life, opening new paths for thinking about contemporary Latin American narrative.

Keywords: Mario Levrero; detective fiction; strange realism; Latin American narrative; parody; metaphysics of everyday life.

Do policial paródico ao realismo estranho: Mario Levrero e a opacidade do real

Resumo: Este artigo analisa a relação entre o gênero policial e a poética de Mario Levrero a partir de três romances: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978), *La Banda del Ciempiés* (1988) e *Dejen todo en mis manos* (1991). Embora a crítica tenha lido essas obras em chave paródica, propomos uma releitura que as vincula ao conceito de realismo estranho (Harman, 2020), entendido como uma estética que revela a opacidade ontológica do mundo. Por meio da análise da configuração espacial, da função dos objetos e da estrutura narrativa, mostramos como Levrero subverte os códigos do policial para construir universos onde o familiar se torna inquietante e o enigma se desloca para a identidade. Essa transição, do artifício neovanguardista à introspecção espiritual, inscreve a trilogia policial em uma lógica que oscila entre a ironia pós-moderna e uma metafísica do cotidiano, abrindo novas vias para pensar a narrativa latino-americana contemporânea.

Palavras-chave: Mario Levrero; romance policial; realismo estranho; narrativa latino-americana; paródia; metafísica do cotidiano.

Una mirada posible sobre el relato policial en Mario Levrero. De la parodia al realismo raro

Cada vez que regreso a la obra de Mario Levrero, inevitablemente, vuelvo también a aquella primera experiencia de lectura. Mi primer contacto fue con *La ciudad* (1983), en la edición de Banda Oriental para la colección Lectores. Desde el inicio, la lectura —como la obra misma— se presentó como una experiencia de extrañamiento. Tras esa sensación quedaba la percepción de una mirada nueva sobre lo que podría llamarse la identidad de lo uruguayo; aunque no del todo, porque en la novela la extrañeza se transformaba en una experiencia casi onírica, más cercana a la revisión de Franz Kafka que a una vivencia real, aunque no exenta de autenticidad espiritual. Ese cambio implicaba una manera distinta de percibir y comprender la literatura realista, conectándola con otras formas de escritura que se estaban desarrollando en otros continentes. La relación entre la mirada y la escritura que ofrece una parte de la obra de Levrero lo vincula no solo con Kafka, sino también con la línea expresionista de ciertos autores europeos, anteriores y posteriores. Y, en menor medida, con un sector de la novela experimental norteamericana de los sesenta y setenta.¹

Ángel Rama (1972) señaló en su momento que en el grupo de los sesenta existían rasgos que los conectaban con el expresionismo alemán.² Bastaría enunciar las posibles conexiones temáticas y formales con algunos autores de esa corriente para comprender cómo la obra de Levrero abre una puerta a otra mirada sobre lo urbano, alejándose del modelo realista que dominaba la

¹ Aunque Mario Levrero surge en un contexto muy distinto al de los posmodernos norteamericanos, su obra comparte con autores como Donald Barthelme, John Barth o Thomas Pynchon ciertos rasgos: la autoconciencia narrativa, el humor irónico y la ruptura de las convenciones del género.

² «Parece una experiencia proveniente del expresionismo alemán, aunque arrancada de un estado avanzado de la evolución de ese estilo, el correspondiente a la pérdida del dramatismo inicial, trasmutado en rebusco farsasco, como se vio en el arte de Dürrenmatt» (Rama, 1972, p. 227). Agrego aquí las similitudes en algún caso aleatorias entre la obra de Levrero y la de Robert Walser, Thomas Bernhard y, tal vez, W. G. Sebald.

escena previa. A mediados de los ochenta, la lectura de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978, 2012)³ proponía un contrato distinto al de las novelas previas escritas por él, y revelaba un cierto dejo vanguardista en la forma. Más que situarse en la misma órbita que otras novelas del período, *Nick Carter* abría una forma nueva, farsesca y paródica del género policial (Montoya Juárez, 2013, p. 113; Corbellini, 1992, 2011; Rivadeneira, 2022, p. 155).⁴

Aquí surge el núcleo de la reflexión que propongo: si la lectura de los setenta y ochenta se realizaba bajo la clave paródica —tal como lo señaló la crítica—, una lectura actualizada abre una perspectiva distinta. Nos muestra una obra donde la violencia y la explicitud no pueden interpretarse únicamente en clave paródica. En los ochenta, *Nick Carter* se podía leer como si fuera una historieta. Sin embargo, leída hoy, nos sitúa ante una especie de realismo muy cercano al mundo contemporáneo: narcisista y saturado de explicitud.

Realismo y extrañamiento

La explicitud y el narcisismo del personaje se presentaban, en su momento, como un artificio paródico y metaliterario; hoy, sin embargo, pueden interpretarse como una manifestación del realismo raro (Harman, 2020). Este enfoque se vincula con lo que el propio autor definió como una experiencia de extrañamiento: «En consecuencia una percepción de objetos o de hechos de apariencia cotidiana que se presentan como extraños» (Olivera y Acosta, 2006, p. 139). Se trata de una percepción que permea lo real y trasciende la cosmovisión del lenguaje genérico del policial. Me refiero a aquellos pasajes que, en las tres novelas, sitúan al lector ante la sospecha de una grieta, de una comunicación, de un espacio donde los sucesos ocurren y donde los objetos cumplen la función de indiciar esas fracturas. Entiendo, entonces, que cuando Levrero describe su escritura como ligada a lo real, alude a este plano: un nivel de lo real que expone no solo elementos imaginarios y oníricos, sino también una forma distinta de percepción de lo cotidiano, presente incluso en las denominadas novelas de temática policial. Ya en su momento, Verani (2006) señaló los rasgos posmodernos en su obra, apreciación que el propio autor reconoció cuando se lo consultó al respecto (Silva Olazábal, 2024, p. 43).

Realismo raro y la opacidad de los objetos

Según Harman, el realismo raro, designa una estética que revela la opacidad ontológica del mundo, mostrando que los objetos nunca se reducen a sus relaciones ni a las categorías humanas: «La realidad en sí misma es rara porque resulta inconmensurable ante cualquier intento de representarla o medirla» (2020, p. 70). Aunque interactuamos con los objetos y captamos cualidades sensoriales —aquellas que aparecen en la experiencia—, su núcleo ontológico nunca se agota en el uso ni en la descripción. Esta «retirada» genera una fractura que la literatura puede explorar mediante estrategias de extrañamiento y alusión estética. En este sentido, obras como *Nick Carter* y *La Banda del Ciempiés*, de Mario Levrero, revelan la opacidad del mundo: los objetos, lejos de ser simples instrumentos narrativos, adquieren una densidad inquietante que desborda su función en la trama. Espejos, muñecas inflables o insectos no son meros accesorios, sino indicios de una realidad que se sustrae, configurando espacios donde lo cotidiano se percibe como extraño.

³ A partir de ahora cito como *Nick Carter* y, en adelante, a través de la edición de 2012 que contiene las otras dos novelas del ciclo.

⁴ De hibridación «paródica y folletinesca» describe Montoya Juárez (2013, p. 113) a *Nick Carter*; Rivadeneira se refiere a ella como «parodia libertina en clave psicoanalítica» (2022, p. 155) y Corbellini la define como «construcción paródica [donde el autor] actúa como un mago iconoclasta que rompe su galera para enseñarnos todos los trucos (...)» (1992, p. 81) y «El Nick Carter de Levrero es jugueteo y parodiza todo lo que se le presenta» (2011, p. 48).

Así, la narrativa de Levrero puede leerse como una práctica estética que alude a la retirada del objeto, mostrando que lo real nunca se reduce a sus relaciones ni a las categorías humanas.⁵

Levrero y el género policial. Posibles claves de lectura

Como ha señalado la crítica, más que un policial en el sentido clásico, Levrero construye un antipolicial, en el sentido que ilustra Piglia: «no hay nada que descubrir» y «el enigma se desplaza», lo que «modifica el régimen del relato». De este modo, el detective «ha dejado de encarnar la razón pura»; el investigador se deja llevar por la investigación y esta produce nuevos crímenes (Piglia, 1979, p. 9).⁶ Esa transición marca el paso entre la novela policial clásica y la novela de serie negra. En este sentido, tanto *Nick Carter* como *La Banda del Ciempiés* se sitúan más cerca de la segunda que de la primera. No obstante, en las tres novelas mencionadas aquí existe un enigma y un secreto, aunque de diferente manera en cada una. En *Dejen todo en mis manos* (1994), el secreto reside en quién es el autor de la novela que el personaje debe ir a buscar, y el enigma está en saber por qué no incluyó sus datos en el sobre enviado a la editorial. Estas dos claves de lectura no son tan relevantes en *Nick Carter*, donde la lógica paródica desplaza el peso del enigma y el secreto hacia otros registros.

Existen, al menos, cuatro formas de abordar la cuestión del relato policial en la obra de Mario Levrero. La primera es el tratamiento que otorga al género en la denominada trilogía policial, según la ha designado un sector de la crítica (Rivadeneira, 2022). La segunda consiste en centrarse en su interés como lector de novelas policiales, fenómeno al que se refirió en diversas ocasiones (Levrero, 1992).⁷ La tercera vía es la manera en que el género policial, tal como lo entiende Levrero, conecta con formas experimentales de la vanguardia, abriendo nuevas posibilidades de exploración en su experiencia como escritor (De Rosso, 2013).⁸ Finalmente, puede plantearse un cuarto acercamiento: la mirada y la obra gráfica de Levrero, especialmente en las historietas realizadas durante el período inicial de los años sesenta y setenta. A modo de ejemplo, *Las aventuras del ingeniero Strúdel* (2016) presenta recursos del género policial mostrados desde la parodia y el humor.

En este trabajo nos detendremos en la primera opción: las novelas vinculadas al género policial, denominadas por la crítica como trilogía policial —*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, *La Banda del Ciempiés* y *Dejen todo en mis manos* (Rivadeneira, 2022)—, en clara referencia a las otras trilogías: la trilogía involuntaria (*La ciudad*, *El lugar* y *París*) y la trilogía luminosa (*Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*) (Corbellini, 2018).

En un segundo nivel de análisis encontramos los cuentos que se refieren directamente al género policial, como «El factor identidad» y «Una confusión en la serie negra» (Levrero, 2019). Existe, además, un tercer plano en el que lo policial aparece como marco narrativo, por ejemplo

⁵ Harman (2020) sostiene que el mundo se compone de dos tipos de objetos: los reales, que permanecen retirados y poseen cualidades tanto reales como sensibles, y los objetos sensibles, completamente accesibles, también vinculados a cualidades reales y perceptibles (p. 20). En relación con el arte, afirma: «No todo el arte produce explícitamente brechas en el corazón de los objetos como Lovecraft, pero sí debe generar honestidad o implicación; debemos estar auténticamente fascinados con lo que se presenta a nuestra mirada» (p. 63).

⁶ Para Ricardo Piglia, el enigma «supone alguien que investiga y descubre» (2019, p. 19), mientras que «el secreto es algo que alguien sustrae» (2019, p. 19).

⁷ En la «Entrevista imaginaria con Mario Levrero», responde a la pregunta: «¿Por qué lees novelas policiales? —Es lo que me resulta más eficaz como escape de la realidad» (Levrero, 1992, p. 182). «Mi terapia fue la lectura de novelas policiales al ritmo de una por día, o dos» (Olivera-Acosta, 2006, p. 142).

⁸ Indica De Rosso en torno a esta cuestión: «(...) los textos asociados al género policial pueden imaginarse como un espacio en el que confrontan las formas del relato policial con las marcas del estilo “abierto” de Levrero. De ser así, su recurrencia puede imaginarse como una necesidad: en ese lugar, al calor de la parodia y las convenciones, se prueban los bordes de «lo abierto» y se negocian las posibilidades del estilo» (2013, p. 145).

en «Los laberintos» y «Los muertos» (Levrero, 2019), donde se advierte la presencia de códigos del género que funcionan como estructura para contar la historia. Finalmente, este marco policial aparece de manera sesgada en algunas de las primeras novelas, con claridad en ciertos pasajes de *París* (1979), aunque de forma aleatoria. El ejemplo más evidente es la búsqueda que el personaje emprende y el entramado en el que se ve inmerso, que lo distrae de la verdadera búsqueda: la de sí mismo.

La fractura del género y el artificio

Esta dimensión investigativa también está presente en *Nick Carter*, aunque en este caso se oculta tras el amplio cortinaje del artificio literario y metaliterario de la obra. El resultado, como señaló Corbellini, es el encuentro del personaje consigo mismo: «La soledad es el único enigma verdadero y la identidad, lo único que merece encontrarse» (1992, p. 84). Este desenlace es lo esencial que permanece tras el juego paródico de la novela. Todo ello establece una distancia crítica con el género policial clásico. Tal vez deberíamos hablar de un tránsito —al menos parcialmente en las dos primeras— desde la novela de enigma hacia la novela de crítica social en *Dejen todo en mis manos*. Más que el quién y el cómo del crimen, o las motivaciones y la atmósfera, tanto en *Nick Carter* como en *La Banda del Ciempiés* lo que importa es el descubrimiento del propio personaje.

Como se ha señalado, el policial que desarrolla Levrero en esas novelas parodia las normas del género.⁹ Trastoca los temas desde una postura cercana a los postulados de la neovanguardia, tanto en la forma como en los contenidos, del mismo modo que lo hizo en los cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* (1970) o en *Espacios libres* (1987). Este efecto es más visible en *Nick Carter*, aunque la situación cambia conforme avanzamos en la lectura de las dos novelas siguientes. Levrero juega con los códigos de la narrativa policial, los subvierte para exponer las debilidades del personaje y, así, el relato se bifurca hacia la figuración de lo grotesco y hacia el encuentro del personaje consigo mismo.

Nick Carter pone a prueba los rasgos definitorios del género policial mediante una serie de recursos que fracturan la trama y la hacen explotar en diferentes planos narrativos. Ya no importa tanto la resolución del enigma —como lo evidencia la escena en que el personaje resuelve el misterio para la marquesa of Delaware—, pues todo indica que el propio enigma es el personaje. Así lo expresa Levrero: «Me imaginaba un detective que no estuviera muy coordinado con la realidad, que fuera una especie de loco... no lo tenía muy claro, sabía [que] quería un detective no-lógico» (Olivera y Acosta, 2006, p. 143). En esa misma entrevista, Levrero destaca el carácter narcisista del personaje real bajo el nombre de Nick Carter, aunque aclara que solo después de escribir la novela conoció su existencia (p. 143).

El investigador parodiado: *Nick Carter*. Los planos de una historia elusiva

Nick Carter pertenece al primer período de la obra de Levrero (Gandolfo, 1992), caracterizado por la experimentación y la exploración. Sin embargo, existe un elemento común con la segunda etapa: la búsqueda de un yo escindido y fragmentado. Si leemos esta breve novela como un relato policial, pronto advertimos que sigue los códigos del género, pero también incorpora rasgos propios de la literatura de horror, vinculados a una mirada crítica sobre la literatura de masas. No obstante, Levrero utiliza estos códigos para desestabilizarlos, fracturando el relato y abriéndolo en múltiples espacios narrativos.

⁹ Defino el término siguiendo el concepto de Hutcheon: «La parodia no es un tropo como la ironía, se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como una modalidad del canon de la intertextualidad (...) A nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación de lo viejo en lo nuevo» (1992, p. 177).

Esta imagen se representa con claridad en el entretenimiento de Tinker, quien se ocupa de doblar los papeles (cartas, cheques, etcétera) que recibe Nick, plegándolos tantas veces como puede. Estos pliegues operan como metáfora de la propia historia, que se repliega sobre sí misma una y otra vez. El pliegue narrativo se manifiesta en dos variantes: la que cierra las líneas abiertas por Nick y la que las abre para exponer las peculiaridades del sujeto. La escena en la oficina, cuando Nick despliega los papeles doblados por Tinker, actúa como un resorte que expulsa su yo más profundo y lo enfrenta a su propia soledad. Tanto Tinker como la bolsa de Nick —donde habita y los objetos que contiene— abren espacios y trazan nuevas líneas en la narración, ofreciendo una perspectiva que lo aproxima al llamado realismo raro.



Fig. 1. Mario Levrero

Fragmentación y simulacro

Los resortes narrativos que utiliza Levrero —algunos propios de la novela policial, otros vinculados a la neovanguardia— operan en múltiples planos fractales (Montoya Juárez, 2013) que se abren y se ofrecen al lector, dejando al descubierto la fragilidad del yo. La escena más evidente aparece al inicio del relato, cuando Nick rompe el espejo y este multiplica los planos de existencia del otro Nick dentro del reflejo: el yo oculto. Borges advertía que los espejos son abominables porque todo lo multiplican, y más aún cuando la experiencia de reconocimiento del yo en el espejo revela el rostro real, o el que más se teme.

Este efecto se intensifica cuando Nick observa la serie televisiva que recrea sus aventuras: de pronto, el relato se inserta en la serie y, en otro momento, retorna al plano del espectador. En esa estética del simulacro sobre la que opera la novela, Levrero despliega diferentes planos topológicos de una conciencia fragmentada: detrás del artificio se oculta el yo profundo de Nick. Al final, el único enigma es el propio personaje; es a él a quien debe encontrar. En *Nick Carter*, el filme aparece como una serie televisiva con episodios sobre las aventuras del detective, y en varias ocasiones el plano se invierte para ingresar en la ficción y, en otras, retornar al nivel del espectador.

Parodia y realismo raro

En *Nick Carter* confluyen los elementos propios de la novela policial con una voluntad desestabilizadora de los planos de realidad, potenciada por los cambios de narrador que la obra presenta: la voz transita sucesivamente de la primera a la tercera persona y, en algunos casos, a la segunda, en esa condición de espejo de sí mismo que son las aventuras televisadas del protagonista. La novela puede leerse desde esta perspectiva artificiosa, casi como si fuera un cómic; sin embargo, no dejamos de advertir que el personaje está inmerso en una búsqueda espiritual para constituirse como sujeto, siendo a su vez el narrador de la historia, como ocurre en las novelas clásicas del género que Levrero leía.¹⁰

Una lectura atenta revela una serie de símbolos que confluyen en una explosión fractal de planos narrativos, multiplicando los enfoques posibles. Así, podemos leer esta obra como una parodia del relato policial —tal como lo ha señalado la crítica—, pero también ir más allá: vislumbrar las relaciones y cruces de la obra con el erotismo, el horror, la metaficción y el psicoanálisis. Todo ello deja al descubierto una parodia que, desde nuestra perspectiva actual, se ofrece casi como una forma de realismo raro, una forma cruel de exposición de lo que permanece oculto. El horror que expone *Nick Carter* queda opacado por el artificio que la ficción misma propone, porque la salida, siempre, es la parodia. Aunque Levrero adopta elementos del género policial —el detective, el misterio, la búsqueda, la intriga—, su narrativa destruye la lógica de la investigación clásica. El policial levreriano se vuelve un laboratorio ideal para leer, con Harman (2020), cómo el objeto a alcanzar (la verdad, la pista, el crimen, el culpable, el sentido) permanece retirado, inaccesible, opaco.

Al inicio de la novela, esta condición oculta del personaje aparece reflejada en el espejo, como un doble perverso y oculto, mientras que, a lo largo del folletín, se manifiesta en rasgos narcisistas y misóginos que acentúan la necesidad de una redención, insinuada en las fisuras que emergen hacia el final: una condición de soledad y de encuentro consigo mismo. Resulta significativa esta contracara del personaje del folletín respecto a las mujeres, cuando en las novelas de la trilogía involuntaria dicha condición estaba ligada a «la promesa de redención» (Montoya Juárez, 2013, p. 115).¹¹ En *Nick Carter*, el caso se desarma grotesca y paródicamente: el detective es incapaz de aproximarse a un núcleo de sentido estable. El misterio se convierte en un objeto que retrocede cada vez que se lo intenta nombrar.

La pérdida del yo y un detective ausente: *La Banda del Ciempiés*.¹² Espacio urbano y trama delictiva

El inicio de *La Banda del Ciempiés* (2012) desarrolla una escena violenta, similar a la de *Nick Carter*, pero con una diferencia significativa: la narración en tercera persona permite al lector observar una secuencia con estética cinematográfica o de historieta, evocando escenas de los

¹⁰ A modo de ejemplo, Raymond Chandler, Chester Himes, John Dixon Carr, Stanley Gardner, Jim Thompson (Olivera y Acosta, 2006, p. 142); «Chandler, a quien releo bastante seguido, lo mismo que a Simon Himes, Rex Stout, Anthony Gilbert, Dickson Carry una larga lista, tanto en el género clásico inglés como en la novela negra» (Levrero, 1992, p. 183).

¹¹ Entre enero y mayo de 1982, la revista *Superhumor* publicó una continuación de *Nick Carter* llamada, en este caso, *Bill Carter* con la firma de Jorge Varlotta —al igual que la primera edición de *Nick Carter*—. Los capítulos editados fueron: «1. Introito: Billy Carter y la cliente taciturna» (*Superhumor*, n.º 13, enero 1982); «2. Billy Carter y las fotos comprometedoras», (*Superhumor*, n.º 14, febrero 1982); «3. Bill Carter y el fideo heroico» (*Superhumor*, n.º 15, marzo de 1982); «4. Bill Carter tiene un dolor de cabeza» (*Superhumor*, n.º 16, abril 1982); «5. Bill Carter solicita secretaria (primera parte)» (*Superhumor*, n.º 17, mayo 1982). La serie dejó de publicarse por el comienzo de la guerra de las Malvinas en abril de 1982. Ver Silva Olazábal (2024, p. 42).

¹² Una versión resumida de esta novela y seriada de 22 capítulos se publicó a modo de folletín en *Página 12*, entre enero y febrero de 1989. Levrero la escribió entre enero y agosto de 1988. La edición completa de la novela se editó en 2010, incluyendo aquellas partes más duras que no habían aparecido en la edición impresa de 1989.

textos clásicos de la narrativa policial.¹³ La primera escena presenta a La Banda del Ciempiés en un contexto carnavalesco, paródico a su manera, pero que provoca terror entre los paseantes. Se trata de una escena de horror, cercana a los filmes de serie B, que, leída desde la perspectiva actual, ofrece una visión descarnada de realismo raro.

A partir del segundo capítulo se acentúa la misión del héroe, especialmente en Carmody Trailler y su afirmación: «No puedo actuar contra La Banda del Ciempiés porque las leyes de este país me lo impiden» (Levrero, 2012, p. 9), mientras la niña vendedora de violetas intenta contratarlo para que intervenga. Desde esa situación inicial, la novela se dispara con el secuestro de la vendedora, casi como si se tratara de una escena del filme sobre Carmody Trailler que este contempla en su oficina, funcionando como un espejo que le devuelve la imagen perfecta de su vida.

La forma del ciempiés en la calle evoca el baile de los dragones chinos en la fiesta de Año Nuevo, y de inmediato el ayudante, Angus, parte en busca del rastro de la niña. La escena introduce tópicos del género negro clásico: el Barrio Chino como lugar del crimen, en clara referencia a las novelas de Sax Rohmer, especialmente las protagonizadas por el malvado Fu Manchú —autor al que Levrero se declara lector asiduo, agregando que prefiere el *pulp* antes que el folletín (Saurio, 2000, p. 156)—. En *La Banda del Ciempiés*, la trama policial se sugiere, pero se resiste a materializarse. El conflicto nunca se despliega como secuencia lógica, permanece como una presencia fantasmática, perceptible solo por sus efectos dispersos.

La curiosidad de esta novela radica en el proceso de escritura, parcialmente descrito en *Cartas a la princesa* (2023), y reflejado en el desarrollo de sus partes y en el devenir de los personajes. En esas cartas, Levrero aborda la oposición entre consciente e inconsciente para relacionarla con Carmody —el héroe desaparecido— y Angus —el verdadero investigador—, quien funciona como una especie de alter ego de Tinker, el primer ayudante de Nick Carter. La novela gana en profundidad a medida que avanza; en realidad, a partir de la segunda parte adquiere mayor consistencia, como el propio Levrero indica en las cartas. El personaje de Carmody se diluye, mientras que Angus cobra protagonismo y se convierte en el verdadero héroe. Una lectura detenida de las cartas escritas entre enero y agosto de 1988 permite seguir el proceso creativo de la novela y las vicisitudes de Levrero para darle forma.

[21]

Los personajes cobran vida, se nutren y crecen por sí mismos ante mis ojos maravillados. Claro, siempre serán de cartón; no soy Chéjov. Pero se está dando un raro fenómeno, el de personajes (en tercera persona) que comienzan a vivir con apariencia de seres humanos. Claro que es todo un pastiche y que siempre estoy en el grotesco a aun francamente en el ridículo; espero que el lector se dé cuenta de que soy consciente y de que gozo con ello. Para tu desesperación la acción es cada vez más lenta, y creo que voy a llegar hasta estáticas imágenes hiperrealistas (sobre una r), a la desaparición de toda acción. A todo esto, se me perdió el personaje principal, el detective que no llega nunca; no sé dónde está (Levrero, 2023, p. 151).

Introspección y disgregación de la escritura

En este proceso, la novela tiene un narrador omnisciente que sigue de cerca los pensamientos del personaje y nos embarca en ese viaje de conocimiento; aunque la obra conserva ciertos parámetros del género policial —la huida del testigo, la protección de este por parte de Betty, el reconocimiento del detective de su propia identidad—, introduce un largo proceso de introspección que alcanza su punto culminante en el sueño (capítulo 2, tercera parte), momento en que el protagonista se enfrenta a su vacío. De este modo, la novela, que transitaba por registros policiales,

¹³ Me refiero a escritores como Cornell Woolrich (1903-1968), Edgar Wallace (1875-1932) o Sax Rohmer (1883-1959), en los cuales se pueden rastrear tics y escenas que usa Levrero en esta novela.

asume un tono existencialista y de búsqueda del camino hacia el reconocimiento de Angus. Las escenas y motivos iniciales quedan atrás: ahora lo esencial es el efecto Wakefield, cuando el personaje evoca al protagonista del relato de Hawthorne. Paralelamente, Betty —la mujer añorada por Angus— se traslada a una playa con Molly —la vendedora de violetas, convenientemente disfrazada y bajo otro nombre—, donde se reencuentra con ella y establece lazos afectivos con la joven. El enigma, sin embargo, persiste: aún desconocemos quién es Molly y por qué La Banda del Ciempiés intentó secuestrarla.

A medida que avanza la novela, el lector experimenta nuevamente la sensación de extravío: la acción se difumina en secuencias simultáneas donde el tiempo salta y se comprime según la voluntad del narrador. No parece importar la verosimilitud del relato, sino el proceso que conduce a la revelación del secreto, algo que el propio autor sugiere en las cartas enviadas a su esposa:

[26]

La novela que estoy escribiendo es una permanente disgregación. Se me perdió el protagonista (a quien identifiqué como Cristo, pero, descubro esta semana, principalmente soy yo: se me perdió nada menos que el yo) (estoy viviendo en base a un juego de personalidades secundarias) (Levrero, 2023, p. 157).

En la tercera parte, Angus —bajo el alias Wakefield— atraviesa una crisis que desarticula la lógica policial: la investigación se diluye, surgen escenas explícitas que contrastan con su búsqueda espiritual y se acentúa su precariedad material. La falta de dinero lo obliga a abandonar el hotel, mientras la narración revela la tensión entre lo grotesco y la transformación interior.

La Banda del Ciempiés combina códigos del policial con elementos finiseculares y eróticos, incorporando alusiones como el «peligro amarillo» y escenas explícitas propias de la literatura popular. La novela despliega varias tramas simultáneas: una historia policial centrada en Carmody, Angus y Betty; una intriga de espionaje protagonizada por Morris, agente chino; y un relato romántico sobre Emy Hodges, cuya vida cambia tras los disturbios.

El secuestro de Carmody y la transformación del senador —que había secuestrado a la niña— no resuelven el enigma, que permanece abierto. La escena del senador —violado por un oso— introduce lo erótico como vía hacia lo espiritual, en clave paródica, difuminando cualquier cierre lógico. En este contexto, el detective actúa como sensor de efectos opacos, reforzando la idea de que la verdad retrocede, tal como plantea Harman (2020). Levrero deja constancia en esos días de escritura de la novela casi como un proceso premonitorio, especialmente tras el desequilibrio que la escritura le provoca. En otra carta dirigida a Alicia, confiesa:

[26]

Pero hoy las fobias me acorralaron incluso dentro de casa, con mucha fuerza (...) Se me desataron pensamientos en tropel; me vinieron varias versiones acerca de lo que me está sucediendo. 1) La novela que estoy escribiendo es simbólicamente premonitoria de hechos sociales graves argentinos; por ejemplo, empieza con alguien que tiran por la ventana, y después ya van dos tipos que tiran en la realidad —o se caen. Si es así, supone una ola creciente de violencia en las calles, una guerra y un cambio hacia el socialismo o hacia el fascismo, o ambas cosas (todas instancias aún no escritas pero visualizadas de la novela) (Levrero, 2023, p. 63).

Parodia, crítica y ausencia de verdad

La novela anticipa dinámicas actuales: violencia y narcisismo se presentan como crítica social en clave paródica, desarmando toda lógica moral. El proceso interno del autor, entre disgregación y gozo creativo, refuerza el carácter de pastiche, donde no hay salvación ni expiación. El último capítulo es revelador de toda la estructura paródica, pues allí emerge la figura del narrador y se explicitan los altibajos de la historia por boca de Johnatan Morris, quien declara que el relato

presenta fallos de cronología y de tono, algo que el lector ya sabe y ha aceptado durante la lectura. El texto se vuelve contra sí mismo y, mediante el metadiscurso, desarticula los hechos narrados. Incluso Morris —el agente chino que encarna el emblema de la novela de espías—, le señala al narrador que debe «fabricarle un final literario, sin necesidad de apegarte mayormente a la realidad de los hechos, como hiciste por ejemplo con ese toque imaginativo al reseñar en tono bíblico la descendencia de Smithe Andrews (Epstein-Müller) para los próximos siglos» (Levrero, 2012, p. 236). Más adelante, cuando el narrador lo inquiera sobre las razones de los ataques de La Banda del Ciempiés, Morris responde: «Es la mejor teoría que he escuchado, pero está tan lejos de la verdad como todas las otras» (p. 238). En este tipo de relato policial no hay verdad; esta es esquiva y se fragmenta en múltiples perspectivas, como la propia novela, donde confluyen historias diversas y deseos contradictorios. Se trata de una realidad múltiple que no ofrece una verdad única, como ocurre en la novela policial clásica. En esta, el espacio urbano y la trama delictiva nunca se estabilizan: hay una opacidad ambiental que arrastra al lector a un policial degradado, donde el mundo mismo es un objeto inaccesible.

La Banda del Ciempiés es una parodia, pero también como una oportunidad para explorar esa condición de la escritura que atisba espacios ocultos y que Levrero vincula con arquetipos junguianos disgregados. Así, a Carmody Trailler —el detective ausente— le habla el director del MI5 y le pide que no haga nada respecto por la resolución del enigma del ciempiés; por otra parte, el narrador se reconoce reflejado en Angus, el segundo de Trailler y, por tanto, con la misma confusión que él. Esta tensión se evidencia en la carta 37 de *Cartas a la princesa*:

[37]

Un personaje de gran autoridad, «me» pide, le pide al detective (ese que siempre se quedaba demorado en el tránsito), que no haga nada. Habla en tercera persona: nosotros... (es la voz de los arquetipos. Lo único que le permite y hasta le aconseja es transmitir su experiencia a los jóvenes (=taller). No le hice caso (Levrero, 2023, p. 261).

Y así lo refleja en el pasaje de la novela: «¿Qué debemos hacer, entonces? —Nada. Ese es precisamente el punto, Mister Trailler (...) la única manera podría decir, de que usted colabore con nosotros es no haciendo absolutamente nada» (Levrero, 2012, p. 217). Este fragmento revela cómo la novela articula la parodia con una dimensión simbólica profunda, donde la voz narrativa se entrelaza con figuras arquetípicas que cuestionan la acción y la identidad del personaje. El enigma se resuelve precisamente al no resolverse. Cuando Levrero construye el simulacro de cierre e introduce un narrador externo —quien ha tenido acceso a toda la documentación— aparece el exespía Jonathan Morris, y se establece un diálogo entre narrador y personaje: «(...) aquí hay una falla narrativa de tipo estructural, y para un escritor lo único importante es la salud de su relato. ¿Comprendes?»; a lo que el otro responde: «Entonces, debes fabricarle un final literario, sin necesidad de apegarte mayormente a los hechos (...)» (2012, p. 236). La novela se clausura saliendo de su propio recinto cerrado y rompiendo el cerco del género, al invertir la acción y quebrar la cuarta pared para terminar de construir el simulacro.

Escritor en busca de autor: *Dejen todo en mis manos*. Onirismo y ruptura de la parodia

La primera sorpresa al enfrentarnos a *Dejen todo en mis manos* (2012) —además del guiño a la frase que aparece en *Nick Carter* y reaparece en la novela— es la sencillez de un relato ligado a la identidad uruguaya, donde hallamos a un autor en busca de otro; una empresa que lo obliga a reconvertirse en investigador por las propias circunstancias del mercado editorial. La lectura de la novela que despierta la curiosidad del editor —empleador del personaje— define un estilo que bien podría ser el de Levrero: «Pero había mucho más, una visión profunda del mundo y del ser

humano, e incluía piedad por el ser humano, reafirmación del individuo y exaltación del espíritu, todo ello expresado con rigor, convicción y ternura al mismo tiempo» (2012, p. 252). La descripción de la novela del otro (el autor ausente) difiere de la percepción que teníamos del narrador en obras anteriores. De pronto nos encontramos con la versión levreriana del enigma nacional, en el parafraseo de la otra novela (la del escritor ausente = el enigma): «Democracia y dictadura militar eran dos caras de una misma moneda, y la vida, la vida real y verdadera, transcurría en otros lugares, en otros niveles» (2012, p. 253).

De inmediato apreciamos la técnica de este escritor convertido en detective: el onirismo, presente en obras anteriores, pero ahora con una delicada pátina de intrusión momentánea en el plano real, donde operan dos mentes independientes: una vinculada al mundo de los sueños y otra práctica. Desde el inicio se produce una ruptura con el espacio paródico de *Nick Carter y La Banda del Ciempiés*, donde predominaba la primera mente, una «fábrica de sueños» mientras «la otra resuelve» (2012, p. 253). Esta perspectiva del narrador en *Dejen todo en mis manos* nos acerca más al Levrero autor y a su búsqueda espiritual, ya presente en este libro y que luego se ampliaría en su obra posterior.

En algún momento, el toque cómico reaparece bajo la forma de un gag, como cuando se menciona que su padre murió aplastado por un elefante escapado de un circo. La escena, sin embargo, solo está referenciada en el discurso y no se muestra, a diferencia de lo que ocurría en las novelas anteriores. La parodia no reside en la historia, sino en la invención, o al menos en este grado de parodia que conecta el relato con algunas de las escenas más extremas de las obras previas.

Cartografía de lo urbano y guiños al género policial

Otro rasgo presente desde el inicio es la construcción de una cartografía nacional a través de los nombres de los pueblos: Penurias, Miserias, que definen el tono propuesto por Levrero. A ello se suman ciertos chistes que remiten casi siempre al género policial, como cuando se despide de la joven con la frase «Adiós muñeca», en clara referencia a la novela de Chandler. Otra clave que enlaza con la narrativa realista de autores como Jim Thompson aparece en la denominación del pueblo como «Poisonville» (2012, p. 258).

La llegada al pueblo marca el inicio de la búsqueda, aunque pronto comprendemos que la investigación tiene una doble dimensión: se orienta tanto al autor desaparecido como al propio investigador. Asimismo, como en la novela clásica del género, aparecen ciertos rasgos de realismo social o de crítica social presentes en autores canónicos, por ejemplo, cuando se afirma: «La ciudad parecía un pueblo fantasma del Far West, unas casuchas amontonadas junto a la carretera (...)» (2012, p. 258).

A partir del deambular del protagonista en busca de datos que lo acerquen a la pista del autor de la novela, se configura una cartografía urbana de un pueblo pequeño, no exenta de ironías del narrador. Un ejemplo es la escena en la que pide un café en el bar y añade, en una escala amplificadora: «Ordeñaron la vaca, amasaron la harina...» (2012, p. 261), con cierta sorna, del mismo modo que lo había hecho antes en *La Banda del Ciempiés*. En las diversas indagaciones que realiza, y mediante la lectura del periódico semanal, descubrimos un conjunto de pueblos unidos por el mismo sentido del humor: Desgracias, Penurias, Miserias. Este deambular por las calles revela una técnica ya presente en el cuento «Los muertos», lo que refuerza la tesis de De Rosso (2013), según la cual el género policial en Levrero atraviesa toda su obra como una línea estructural sobre la que se sostiene el resto.

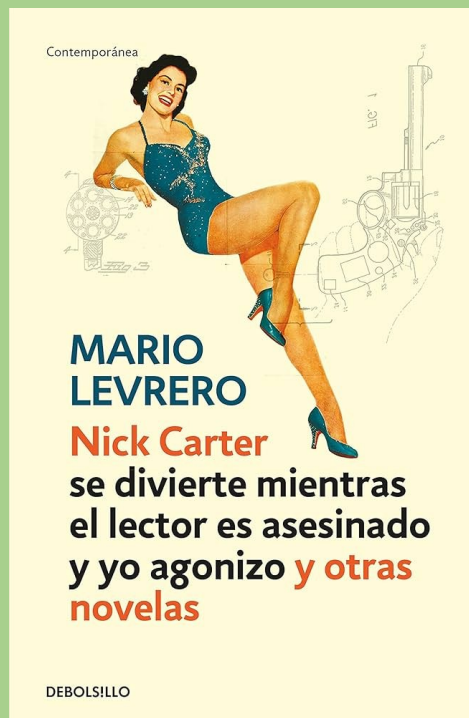


Fig. 2. Edición española de *Nick Carter...*

Encuentro con Juana: deseo y conflicto

El encuentro con Juana Pérez —alter ego femenino de Juan Pérez, autor de la novela y persona a quien busca— le abre un mundo de sentidos y sensaciones a través de la experiencia sexual, que lo sitúa en la misma línea de atracción física y búsqueda espiritual de sí mismo, pero también lo enfrenta al objeto elusivo de su viaje: encontrar al autor de la novela. Juana activa los mecanismos del deseo subyacentes en el personaje —de la misma manera que otros personajes femeninos lo hacían en las novelas de la trilogía involuntaria—, quien comprende que está en un conflicto donde el vicio y la obsesión podrían minar su confianza. Como en las novelas de la serie policial, este recurso funciona como un mecanismo de desvío, una trampa, similar a las que aparecen en los cuentos.¹⁴

La primera sorpresa al enfrentarnos a *Dejen todo en mis manos* (además del guiño a la frase que aparece en *Nick Carter* y que vuelve a aparecer dentro de la novela) es la sencillez de un relato ligado a la identidad uruguaya, donde encontramos a un autor en busca de otro autor, cuya empresa requiere su reconversión en investigador debido a las propias circunstancias del mercado editorial uruguayo. La lectura de la novela que ha despertado la curiosidad del editor —empleador del personaje— define, a su vez, un estilo que bien podría ser el de la propia novela de Levrero: «Pero había mucho más, una visión profunda del mundo y del ser humano, e incluía piedad por el ser humano, reafirmación del individuo y exaltación del espíritu, todo ello expresado con rigor, convicción y ternura al mismo tiempo» (2012, p. 252).

La novela del otro (el autor ausente) se describe de manera diferente a como percibíamos al narrador de las obras anteriores. De pronto nos encontramos con la versión levreriana del enigma de lo nacional, en el parafraseo de la «otra novela» (la del escritor ausente = el enigma): «Democracia y dictadura militar eran dos caras de una misma moneda, y la vida, la vida real y verdadera, transcurría en otros lugares, en otros niveles» (2012, p. 253).

¹⁴ Un ejemplo es «Los laberintos», otro relato que contiene un enigma y un secreto, y que transcurre por los cauces de una investigación semejante a la de un relato policial (Levrero, 2019).

Trampa y laberinto: dimensión simbólica

De alguna manera, *Dejen todo en mis manos* retoma ciertos parámetros de las novelas de la trilogía involuntaria, al tiempo que afloran temas y preocupaciones espirituales que se profundizarán en las siguientes novelas.¹⁵ En ese ir y venir marcado por el desencuentro con Juana, a quien espera con deseo contenido, la acción avanza por el derrotero de la investigación para dar con el autor de la novela, lo que además le reportará una compensación económica. La escena en la que el protagonista se confiesa ante la anciana profesora de literatura lo muestra desbordado no solo por la falta de resultados, sino también por la frustración personal; aun así, inventa una historia según la cual su mujer se ha marchado con un traficante búlgaro. Resulta significativo que este tipo de escenas, tanto en *Nick Carter* como en *La Banda del Ciempiés*, aparecieran en primer plano como artificios, mientras que aquí se presentan como una secuencia insertada y solo a través del relato del protagonista.

Mientras el deambular continúa por Penurias, la tormenta y la lluvia avanzan, el personaje reflexiona: «Los dioses seguían mojados» (2012, p. 306). Esta imagen, que remite a la anécdota de las nubes que persiguen a la Pantera Rosa dentro de la casa, refleja una voluntad paródica reducida al mínimo, como reflexión sobre su mala suerte con la lluvia. En cambio, el encuentro con María López —a quien la profesora señala como posible autora de la novela en un desvío clásico del género— revela la parodia desde el espacio doméstico, en el choque entre el *kitsch* y la posibilidad de que ella sea la escritora: «La casa estaba llena de objetos relucientes» (2012, p. 307). Allí, la mujer le muestra sus poemas de amor y, posteriormente, poesía erótica o pornográfica, como acota el protagonista. El intento esperpéntico de la mujer, arrojándose a su cuello, y el manotazo con que él se libra del ataque evocan las escenas más atroces de *La Banda del Ciempiés*, aunque aquí la parodia desactiva el deseo y obliga al investigador a continuar su búsqueda.

Es en esta novela donde se hace más evidente la idea de trampa presente en otros relatos de Levrero («Los muertos», «Los laberintos»): el contacto con los otros se percibe para el protagonista como una tela de araña que lo constriñe, mientras el espacio urbano de la pequeña ciudad se configura como un laberinto que debe recorrer. «Había caído en una trampa paranoica y me costaba salir» (2012, p. 315), reflexiona en determinado momento. A diferencia de *Nick Carter*, donde todo estaba expuesto y visible, aquí el recorrido es interior, y los pasos y encuentros del personaje funcionan como transiciones en un proceso de aprendizaje (2012, p. 315). El encuentro final con Juana marca el primer punto de giro y abre la posibilidad de una experiencia de extrañamiento más personal para Levrero, similar a las novelas anteriores, pero con un leve matiz espiritual que prepara el desenlace. De esta manera, la novela gana en profundidad a través de un lenguaje sencillo que explora el elusivo mundo interior del personaje.

Metamorfosis y muerte simbólica

La escena fuera del tiempo al inicio del capítulo veintidós —«me recordaba sueños, no recordaba haber existido» (2012, p. 319), dice el protagonista— amplía la percepción de ese realismo raro mencionado al comienzo de este trabajo. La distorsión temporal vivida por el personaje lo prepara para la partida y nos ofrece la oportunidad de visualizar el cambio interior que se ha venido gestando en él. La diferencia con las dos novelas previas del género radica en esa visión de sí mismo como personaje y en la conciencia metanarrativa que emerge en algunos pasajes.

Los vagabundeos por la ciudad desplazan el enigma a un segundo plano y convierten la búsqueda en un proceso interior. La visita de Piolín y la aceptación de la pérdida de Juana marcan una muerte simbólica del amor, que abre el camino hacia la transformación del protagonista. Perdido y extraviado, llega al bar del Turco, lugar del primer encuentro con Juana, y en ese momento el relato cambia a tercera persona en medio de un discurso iniciado en primera: «Me

¹⁵ Me refiero a *El alma de Gardel* (1996) y *El discurso vacío* (1996).

salían cuernos y me crecían los colmillos. Mr. Hyde intentó ponerse de pie e ir hasta el mostrador a armar camorra, pero se sintió mal» (2012, p. 32). A partir de allí sufre una profunda transformación, narrada siempre en tercera, que revela la transición a la que se ve sometido. Aunque la escena expone visualmente la lucha del protagonista consigo mismo, lo que se muestra es una metamorfosis: «Después, tras breve agonía, logró morir» (2012, p. 324). La muerte metafórica desarma la parodia y convierte el relato en una ceremonia de sanación.

El fotógrafo y la dimensión mítica

La escena siguiente, en el mismo capítulo veintitrés, en la estación del ómnibus, revela un curioso pasaje: el encuentro con un hombre mayor señalado como posible autor de la novela. «La pista olvidada, el hueco en la memoria. El hombre raro, solitario, que a veces sacaba fotos. Me había hablado de él con entusiasmo Juancito Fiore, aquel muchacho del kiosco, y yo lo había olvidado totalmente» (2012, p. 325). El encuentro con el fotógrafo de ascendencia centroeuropea lo lleva a reflexionar: «No, no era Juan Pérez. Ningún centroeuropeo, o lo que fuese, podría haber escrito una novela tan uruguaya» (2012, p. 326). El hombre fotografía una pequeña araña y su telaraña, y advierte: «—Telas de araña —decía—. Telarañas. También la vida puede ser telaraña, ¿usted sabe? Curioso como asemeja dibujo de cierto mandala. Espacio mítico. Hombre también crea espacios míticos, ¿por qué no araña?» (2012, p. 327). Dentro del ciclo de transformación iniciado unas escenas antes, asistimos en la figura del fotógrafo a una especie de chamán que lo impulsa hacia la partida del ómnibus para regresar a la capital, ya descartada la posibilidad de resolver el enigma y descubrir el secreto. La relación entre el espacio simbólico y el relato trasciende el género para invertir el proceso, tal como sucedía en las otras novelas: «Usted escribe cuento, pero cuento escribe usted; buscamos causa tiempo pasado, pero muchas veces causa en futuro. Confunden causa y efecto» (2012, p. 328). La escena, una de las más bellas de la novela, recrea ese espacio simbólico de transición hacia el crecimiento espiritual que se había gestado durante los encuentros sexuales con Juana y que finalmente se frustra. La telaraña revela la condición de los objetos que dicen más de lo que representan, en una serie de nexos subyacentes de la historia que aún queda por descubrir. Por si quedara alguna duda, el narrador ve al viejo con poderes mágicos: «Decidí hacerle caso, fuera ángel o demonio. O un simple viejo pedante, a quien yo atribuía poderes mágicos» (2012, p. 329).

De todas las novelas del ciclo, esta es la que mejor cierra el enigma, pues lo resuelve con una clave ya indicada en el relato: el encuentro inicial a la llegada y el nuevo encuentro con la chica del ómnibus, llamada Genoveva, antes objetualizada como «Muñeca», a quien antes despidió a la manera del policial clásico. A la manera de las novelas del género, cierra el caso en clave realista y también el arco del personaje, cuando comprende que Genoveva será su pareja, aquella que le permitirá olvidar a la descomunal Juana. El ciclo de transformación se completa y el proceso de cura del protagonista queda sellado con ese encuentro. A diferencia de las otras novelas, donde la historia se disipa con un final artificioso o con un recurso literario impuesto desde fuera al narrador, aquí el camino espiritual concluye en un ciclo de aprendizaje y transformación.

Conclusiones

La trilogía policial de Mario Levrero constituye una exploración singular del género en la literatura latinoamericana. Más que reproducir los esquemas clásicos del policial, Levrero los subvierte y los convierte en un espacio de experimentación formal y existencial. En sus novelas, el enigma deja de ser un simple problema lógico para transformarse en una búsqueda de sentido, donde la identidad del protagonista y la opacidad del mundo ocupan el centro de la escena.

El género policial, en manos de Levrero, se desarticula: la investigación se dispersa, los objetos y escenarios adquieren una densidad inquietante y los personajes se ven arrastrados por

fuerzas que exceden la lógica del relato. Así, el policial se convierte en un laboratorio narrativo donde lo cotidiano se vuelve extraño y lo familiar se desestabiliza. La parodia, el pastiche y la fragmentación no solo funcionan como recursos estilísticos, sino que abren grietas en la realidad representada, permitiendo que emerja una dimensión de extrañamiento que es marca distintiva de la poética levreriana.

Si bien el concepto de realismo raro planteado por Harman (2020) ayuda a iluminar la opacidad y el carácter elusivo de los objetos y enigmas en estas novelas, en Levrero esta rareza se articula siempre desde el juego con los códigos del género y la exploración de los límites de la experiencia subjetiva. El resultado es una narrativa donde el policial no resuelve, sino que multiplica las preguntas, y donde la búsqueda del sentido se desplaza hacia el interior del sujeto y la ambigüedad del mundo.

En definitiva, las novelas policiales de Levrero no solo renuevan el género, sino que lo convierten en un espacio privilegiado para pensar la literatura como indagación de lo real y de sus zonas de sombra.

Referencias bibliográficas

- Corbellini, H. (1992). Serie negra en patchwork. En M. Levrero, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (pp. 81-86). Montevideo: Arca.
- Corbellini, H. (2011). Los detectives lujuriosos. Varlotta, Levrero y el género policial. *Revista [sic]*, (3), 43-50. <https://doi.org/10.56719/sic.2011.3.373>
- Corbellini, H. (2018). *El pacto espiritual de Mario Levrero*. Montevideo: Paréntesis.
- De Rosso, E. (2013). Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero. En De Rosso (Sel.), *La máquina de pensar en Mario* (pp. 141-164). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gandolfo, E. (1992). Prólogo. En M. Levrero, *El portero y el otro* (pp. 5-15). Montevideo: Arca.
- Harman, G. (2020). *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*. Barcelona: Holobionte Ediciones.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira y parodia (P. Hernández Cobos, Trad.). En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (pp. 173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Levrero, M. (1970). *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Levrero, M. (1979). *París*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- Levrero, M. (1983). *La ciudad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Levrero, M. (1987). *Espacios libres*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Levrero, M. (1994). *Dejen todo en mis manos*. Montevideo: Arca.
- Levrero, M. (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- Levrero, M. (2012). *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo y otras novelas*. Barcelona: De Bolsillo.
- Levrero, M. (2016). «Las aventuras del ingeniero Strúdel». En M. Levrero, *Historietas reunidas de Jorge Varlotta* (pp. 73-89). Montevideo: Criatura Editora.
- Levrero, M. (2019). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Levrero, M. (2023). *Cartas a la princesa*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Montoya Juárez, J. (2013). *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Olivera, J., y Acosta, I. (2006). Una metafísica de la escritura [entrevista]. *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, (10), 137-148.
- Piglia, R. (1979). Introducción. En R. Piglia (Sel.), *Cuentos de la serie negra* (pp. 7-14). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rama, A. (1972). *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca.

- Rivadeneira, B. G. (2022). Un policial contra el crimen de lo trascendente: Mario Levrero y un programa para la subversión del género. *Catedral Tomada. Revista literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, 10(18), 152-188. <https://doi.org/10.5195/ct/2022.544>
- Silva Olazábal, P. (2024). *Conversaciones con Mario Levrero*. (Epílogo de Ignacio Echevarría). Valencia: Contrabando.
- Verani, H. (2006). Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad. En R. Corral, H. J. Verani, y A. M. Zubieta (Eds.), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México (195-208)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.