



**Blas Gabriel Rivadeneira**

Universidad Nacional de Tucumán/Universidad Nacional de Santiago del Estero/CONICET  
blasgriv@gmail.com

## Un policial contra el crimen de lo trascendente: Mario Levrero y un programa para la subversión del género

### A Crime Fiction against the Murder of the Transcendent: Mario Levrero and a Program for the Subversion of the Genre

#### Resumen

Proponemos una lectura crítica de la trilogía policial de Mario Levrero compuesta por las novelas *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *La banda del ciempiés* (2010) y *Dejen todo en mis manos* (1996). El uruguayo construye su figura de autor “raro” a partir del uso de materiales y disciplinas marginadas, entre ellos el policial que atraviesa su proyecto escriturario. Sin embargo, en una estrategia de disimulo, lo señala como un tipo de literatura cerrada y comercial que clausura la transformación del lector. Sostenemos que, mediante la parodia, la exhibición del artificio o las variantes hiperbólicas de la ficción paranoica, Levrero se plantea subvertir estas fronteras. El rioplatense se apropia del método del policial para emprender otra búsqueda que, a la vez que desarticula los protocolos del género, habilita sus posibilidades de modificación del sujeto. Contra el crimen de lo trascendente por la sociedad moderna que priva al individuo de experiencias luminosas, su poética persigue el contacto con el Espíritu o el Inconsciente, intercambiables en la cosmovisión levreriana. Desarrolla así su programa que concibe la escritura como un dispositivo terapéutico.

#### Palabras claves

*Mario Levrero, Literatura Latinoamericana, novela policial, dispositivo terapéutico, escritores raros.*

#### Abstract

We propose a critical reading of the novels *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *La banda del ciempiés* (2010) and *Dejen todo en mis manos* (1996), which make up the crime trilogy, by Mario Levrero. The Uruguayan builds his figure

CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism  
 Un policial contra el crimen de lo trascendente: Mario Levrero y un programa para la subversión del género

as a "rare" author from the use of marginalized materials and disciplines, among them, the crime fiction that goes through his writing project. However, in a strategy of dissimulation, he points out it as a type of closed and commercial literature that closes the transformation of the reader. We argue that, through parody, display of artifice, or hyperbolic variants of paranoid fiction, Levrero sets out to subvert these boundaries. The writer appropriates the crime novel to develop another search which, while dismantling the protocols of the genre, enables its possibilities of modifying the subject. Against the crime of the transcendent by modern society that deprives the subject of luminous experiences, his poetics pursues contact with the Spirit or the Unconscious, interchangeable in his worldview. He thus manifests his program that conceives writing as a therapeutic device.

**Keywords**

*Mario Levrero, Latin American Literature, crime novel, therapeutic device, rare writers.*

**En busca de la mentira primordial**

En su libro *El resto indivisible* Slavoj Žižek (13-15) rescata una anécdota para describir el objeto de estudio del psicoanálisis: Sigmund Freud visitando las grutas de Škocjanske en su Eslovenia natal. Se trata de un sistema de cuevas subterráneas cuyo descenso es entendido por Freud como una metáfora de la entrada en el oscuro mundo del inconsciente. Žižek destaca que el rostro del padre del psicoanálisis palidece al encontrarse en las penumbras con el alcalde de Viena, Karl Lueger, reconocido antisemita de la derecha cristiana. Para el filósofo esloveno, lo importante de cruzarse con Lueger radica en que este apellido, en alemán, se relaciona con *Lüge* que significa "mentira". Por lo tanto, la metáfora del descenso a través de las grutas a modo de ingreso al inconsciente adquiere otra dimensión ya que devela que lo que la disciplina encuentra, al atravesar la capa más profunda de la personalidad, no es una verdad sino una mentira primordial: "la construcción fantasmática por medio de la cual intentamos disimular la inconsistencia del orden simbólico en que vivimos" (14). Žižek señala, entonces, su oposición a Michel Foucault cuando este adscribe al psicoanálisis en la misma línea que comienza con la confesión cristiana pues el sujeto lograría elucidar una verdad oculta en su inconsciente. Por el contrario, resalta que su práctica se orienta a la pesquisa de esta mentira primordial.

En su abordaje de la literatura policial, Daniel Link sostiene que la atención que suscita en historiadores, sociólogos, psicoanalistas y semiólogos radica en que es un tipo de “[...] ficción que, parecería, desnuda el carácter ficcional de la verdad” (“El juego” 5). Situados en una zona de borde (Gerbaudo 65) estos relatos trazan puntos de contacto con distintas disciplinas, de ahí los vínculos que Jacques Lacan (23-69) y otros autores (Link, “El Juego” 5-7; Ginzburg 116-163) encuentran con la teoría psicoanalítica o Umberto Eco (265-294), Thomas Sebeok y Jean Umiker-Sebeok (31-81) con la semiótica. En este marco la distinción de Žižek acerca de la naturaleza del psicoanálisis, ilumina el espesor de la apropiación del género que realiza Mario Levrero. Si el relato policial decimonónico está asociado a la búsqueda de una verdad aprehensible de acuerdo con una visión positivista de las capacidades humanas y el llamado policial negro politiza el fracaso de esta tentativa burguesa remarcando la dimensión social del enigma (corrupción estatal, descomposición institucional, etc.), la intervención levreriana del género, en tanto, no asume ninguna de estas dos opciones. Su eje estructurante es el absurdo del enigma, la mentira sobre la que se construye el relato. A través de este desplazamiento, lo concibe como una instancia terapéutica que se vale del método de la sospecha para indagar en la subjetividad.

El uruguayo, en reiteradas entrevistas, se reconoce adicto a las novelas policiales y lo destaca incluso como uno de los vicios de su fantasma, el Levrero personaje de *La novela luminosa*. Jesús Gómez de Tejeda (99-105) organiza, a partir de este “gusto perverso”, su lectura del neopolicial levreriano al considerar que le permite un uso desviado de los protocolos del género. En esa arte poética que es su “Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero” el escritor rioplatense formula que “El problema insoluble de la novela policial es que debe ser necesariamente una novela ‘cerrada’; los enigmas planteados deben quedar perfectamente resueltos [...] 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” (183). En sus intervenciones públicas insiste en esta distinción que caracteriza al policial a modo de una literatura pasatista y comercial

asociada al contexto de emergencia de grandes mercados editoriales como el anglosajón.

Sin embargo, más allá de estas expresiones negativas, todo el proyecto escriturario levreriano asedia al género. Ezequiel de Rosso (“Otra trilogía” 144) destaca a propósito que existe una matriz policial que articula las diferentes etapas de su obra. El crítico señala que el uruguayo ensaya una reescritura de esta tradición al intentar subvertir su carácter cerrado. Luciana Martínez (“La escritura”), en tanto, coincide con de Rosso en la preminencia de esta retórica policial que amalgama distintos momentos de su trayectoria y la vincula con la búsqueda identitaria a la que resalta como eje organizador de su poética. Para Martínez (“Mario Levrero: parapsicología”, “Mario Levrero, la ciencia”), dicha exploración en la interioridad da cuenta de una epistemología alternativa a la ciencia clásica que Levrero construye a partir de nociones que lo emparentan al Romanticismo y la mística.

Discrepamos con las lecturas que entienden la incursión policial de Levrero como “[...] preparatoria orientada a predisponer al autor para la creación de una literatura auténtica que, en estado de trance, de conexión con el Espíritu o el Inconsciente, le permitiera la expresión de las experiencias luminosas que considera objetivo máximo de su creación” (Gómez de Tejeda 105). Por el contrario, afirmamos que el uruguayo realiza una subversión del género para transformarlo en un dispositivo terapéutico e, incluso, se vale de su método para organizar su búsqueda (im)posible de lo trascendente. No solo en *La novela luminosa* o en los relatos-diario se persigue este contacto, en ellos se explicita esta búsqueda, que recorre todo su proyecto escriturario, para expresar una falta: exhibe al yo que enuncia en un intento por recuperar un modo de escritura perdido. Es decir, no se trata de que en los relatos-diario se asedie la experiencia luminosa y, por ejemplo, en los policiales no, sino que en los primeros se manifiesta la huella del fracaso. La imagen del pájaro, como símbolo del Espíritu (Echeverría) del que apenas quedan restos, da cuenta de esta aproximación frustrada.

Nuestra hipótesis sostiene que es en el contrapelo de estas formulaciones peyorativas de Levrero donde se encuentra la clave de lectura de su apropiación del policial: son la mentira primordial sobre la que se sustenta su relato. La operación escrituraria que realiza el uruguayo consiste en exhibir el artificio del género y, a la vez, valerse de su método narrativo que se funda en la sospecha de lo visible, entendido como pista o síntoma, para desarrollar su poética. En este sentido, el policial levreriano es, en todos los casos, una (des)articulación paródica, un metapolicial. Sus expresiones negativas funcionan a modo de indicios que debemos descifrar en el marco de una obra y una figura autoral erigidas desde la estrategia del disimulo.<sup>1</sup> Al resaltar el disvalor de un tipo de literatura que atraviesa gran parte de su obra, Levrero construye su lugar de autor subrayando el carácter marginal de los materiales que utiliza. El uso del folletín policial, del inconsciente clase b (Vecchio, “El *Manual*” 109) junguiano o de la parapsicología y del humor escatológico o tipo *gag* de cine mudo (Fuentes 37) expresan una voluntad de situarse en la periferia, de configurar su estética y politicidad desde la rareza (Rama 220-245, Fuentes 27-29, Olivera). Se trata de una posición que quiebra con las políticas de imaginación del realismo hegemónico (Benítez Pezzolano 168) constituyéndose como un espacio de disenso (Achugar 18), donde el sujeto que enuncia asume una conciencia no diáfana vinculada a la extranjería (Blixen 63) que resalta la condición “fuera de lugar” del escritor (Rivadeneira, “Levrero, los raros” 71-78).

---

<sup>1</sup> Otra mentira primordial en la configuración de su obra es cuando señala que el *Manual de parapsicología* es apenas un libro de divulgación hecho por encargo cuando se trata, al igual que su autoentrevista imaginaria, de un arte poética que, por si quedan dudas, elige firmar con su heterónimo literario.

Si bien Levrero realiza otras aproximaciones al género<sup>2</sup>, en este trabajo proponemos la lectura crítica de la trilogía policial<sup>3</sup> compuesta por las novelas *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *La banda del ciempiés* (2010) y *Dejen todo en mis manos* (1996). Mediante la parodia libertina en clave psicoanalítica, las variantes de la ficción paranoica y la puesta en escena de la economía política del autor de la periferia, Levrero desmonta los protocolos de este tipo de relatos. El uruguayo expone el artificio, la mentira primordial, sobre la que se sostiene el género y lo desarticula. Tanto el enigma del policial clásico como la pretensión de abordar la anatomía sociopolítica del negro son parodiados y subvertidos. Hasta las condiciones de posibilidad de la propia literatura son puestas en cuestionamiento a través del asedio de la figura del autor como firma. Para Levrero el crimen de la sociedad moderna es el asesinato de lo trascendente (Rivadeneira, “*París*” 28) por lo que su propósito de lograr la apertura de un género cerrado tiene el espesor de un proyecto (im)posible: la escritura a modo de un dispositivo terapéutico o mancia<sup>4</sup> que habilita el contacto con el Inconsciente o el Espíritu, para él términos intercambiables. Al indagar en la mentira primordial en la que se sustenta esta narrativa comercial, al exhibir su artificio, el uruguayo procura transformarla en un “espacio libre”. En su programa estético esto implica convertirla en una instancia terapéutica que lo aproxime a lo

---

2 Se destacan también los cuentos “El inspector”, “El factor identidad” y “Una confusión en la serie negra”. Un caso especial es la novela *Fauna* donde Levrero profundiza esta zona de borde vinculada a la idea de terapia que analizamos en la trilogía, por lo que es situada por la crítica (de Rosso, “Otra trilogía” 151; Rivadeneira, “Levrero y una política” 51) dentro de la serie esotérica de textos del uruguayo antes que en la policial. Asimismo, la persistencia a lo largo del tiempo, que señala de Rosso (“Otra trilogía” 151), de ambas series en relación con otras apuestas estéticas de duración más acotada (las trilogías involuntaria, experimental y luminosa) las remarcamos como aristas claves para la conformación de su poética. En este trabajo subrayamos los puntos de contacto entre las dos para el desarrollo de un proyecto escriturario que se apropia de la indagación policial en la construcción de un dispositivo terapéutico.

3 La denominación es usada tanto por la crítica (De Rosso, “Otra trilogía”) como por el mercado editorial, existe una publicación conjunta de las novelas por Debolsillo bajo este título.

4 En su *Manual de parapsicología* Levrero define las mancias como “técnicas muy peligrosas” (25) que permiten inducir el estado de trance y la eventual psicorragia, disociación psíquica que posibilita la liberación de fuerzas inconscientes.

inefable, la experiencia luminosa y el (auto)conocimiento, que recursivamente se busca y se concreta en la práctica de la escritura.

### ***Nick Carter: la parodia libertina en clave de terapia***

*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* es publicada en 1975<sup>5</sup> bajo la firma de Jorge Varlotta. El uruguayo explica que no aparece como un libro de Mario Levrero debido a su temor a que una novela tan paródica provoque una reacción negativa por parte de la crítica.<sup>6</sup> Decide separarla, entonces, del resto de su obra, en tanto que la responsabilidad de colocar en la portada el heterónimo reservado a su yo cotidiano, Jorge Varlotta, corresponde a los editores.

En su libro *1917*, Martín Kohan advierte respecto al uso de nombres falsos por parte de los revolucionarios, en particular Trotsky, que “en esa ‘mentira de conspirador’ está la verdad de la conspiración: la falsificación del nombre es garantía de autenticidad política” (51). Esta paradoja es comparable al uso del seudónimo por los escritores: al exponer el artificio de la ficción del autor se exhuma la autenticidad del fantasma. Los distintos experimentos de las vanguardias históricas o el distanciamiento brechtiano forman parte de este proceso de develamiento de la mentira de la práctica artística como instancia para el desarrollo de una conciencia crítica. Jorge Mario Varlotta Levrero conoce el funcionamiento del artefacto autor: no solo divide su nombre entre el escritor y su yo cotidiano como condición de posibilidad del primero, sino que crea múltiples personalidades (Vecchio, “Las personalidades”) y heterónimos para manifestar diferentes facetas

---

5 Un intento frustrado de continuación de las aventuras de Carter tiene lugar en la revista argentina *SuperHumor* donde se publican algunos capítulos cambiando el nombre de Nick por Bill. Sin embargo, el proyecto queda inconcluso “porque vino la guerra de las Malvinas, y créase o no, la editorial suprimió a todos los ‘héroes’ con apellido inglés” (Silva Olazábal 33).

6 Señala Levrero al respecto: “La generación anterior a la nuestra en Uruguay –explica– se denomina la ‘generación crítica’ [...] Me hubiera resultado muy penoso en ese momento presentar una obra tan liviana, un folletín como *Nick Carter*, al lado de las cosas literarias con mayúsculas y cuello duro. Los profesores dicen qué es la literatura” (Gandolfo 29).

creativas. Ya para la segunda edición de 1992, el uruguayo incorpora *Nick Carter* a su obra firmada como Mario Levrero.

La ambivalencia respecto al nombre adquiere mayor espesor si se tiene presente que esta novela es el texto más metaliterario de los escritos por el uruguayo hasta ese momento. *Nick Carter* indaga en los artificios y las “mentiras” sobre las que se construye el policial conformando un relato paródico donde el diálogo con ciertas nociones psicoanalíticas es uno de los pilares para el efecto humorístico. Levrero se vale del “libertinaje de la imaginación” (244) que le señala Ángel Rama para desarrollar este cruce. Ambos discursos, el policial y el psicoanalítico, se estructuran a partir de la sospecha, de hecho, Freud es uno de los intelectuales críticos paradigmáticos de la llamada hermenéutica de la sospecha (Ricoeur 95). Los mismos se caracterizan por “Servirse de la hermenéutica como un arma de sospecha contra las ‘mistificaciones’ de la conciencia falsa” (Ricoeur 63) entendiendo “que la ‘totalidad’ de lo real no es lo que puedo percibir de ella a simple vista, y que las explicaciones sobre lo real siempre pueden ser sometidas a una nueva interrogación” (Grüner 99). La aproximación a lo visible como pista o síntoma –es decir, como fragmento parcial o distorsionado de un todo o un otro que permanece oculto– es la matriz mediante la cual Levrero cruza paródicamente la indagación policial con su concepción terapéutica de la literatura.

Ya desde el título, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, se plantea la estructura a modo de capas que caracteriza la indagación de estas prácticas: por un lado, lo visible, Nick Carter, el nombre resaltado del héroe de ficción, héroe de la cultura de masas; detrás, lo oculto –entre paréntesis en la portada de las últimas ediciones del libro–, el asesinato del lector y la agonía de un yo que sabemos es un significante vacío, la huella de ese muerto que es el autor (Monteleone 16). Lo que hace paródico al texto es que no narra el develamiento de ese asesinato y esa agonía, al menos no en el sentido de la acción dramática porque, de hecho, es su tema. Este mecanismo se repite en el cuerpo de la novela: valerse de distintos enigmas y demás protocolos de los relatos policiales para plantear tramas que no se desarrollan, no se resuelven o lo hacen de manera abrupta. Al no



abordar la muerte y la agonía anunciadas en el título, las está tratando más allá de lo referencial, como la mentira primordial que organiza todo el artificio. Citamos en extenso un fragmento donde la obra se desplaza del relato de las peripecias de Nick Carter a un narrador en segunda persona que se dirige tanto al protagonista como al lector:

¡Ah, Carter! Allá vas, diciéndote: “aquí viene Nick Carter, el detective más famoso del mundo, a resolver un enigma”. [...] 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.

[...] 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. Todavía no ha nacido el detective que investigue tu muerte, lector. Nunca serás vengado, anónimo gusano. No eres mejor que Nick Carter, ni que yo. (Levrero, *Nick Carter* 110-111)

Esta intervención de un narrador en segunda persona, que increpa tanto al protagonista como al lector, se articula entonces con el título y explicita que la búsqueda en la novela no guarda relación con encontrar una verdad tranquilizadora que reponga un orden establecido, a la manera del policial tradicional, sino en el cuestionamiento a las verdades-mentiras que estructuran estos relatos. El enigma es el propio Nick Carter y el asesinato es el lector. Al igual que el narrador de “Diario de un canalla”, quien se propone suturar un sujeto fragmentado en una mesa de disección mediante la escritura –“escribo para escribirme yo” (134)–, el yo agonizante de la novela asedia en su propio vacío y el de los personajes que compone a partir de una indagación que es más reconstructiva y terapéutica que policial.



La configuración del personaje central manifiesta esta complejidad al presentar más de un desdoblamiento. Su reflejo en un espejo provoca la emergencia de un otro que actúa con autonomía expresando su lado perverso: “Mi imagen estaba devorando a la niña; había comenzado por el sexo, clavando los dientes, y arrancaba pedazos de carne. Mi imagen tenía una expresión diabólica con la boca llena de sangre y unos dientes espantosamente crecidos, mientras la niña sacudía la cabeza de un lado a otro llena de placer” (*Nick Carter* 16). Se trata de un Nick Carter con tendencias sádicas y pedófilas en el que afloran los deseos sexuales y violentos inconscientes. Este primer fantasma es una de las diversas alusiones a Freud y al psicoanálisis que se suceden a lo largo del texto: “No es la mujer de los sueños de Carter, pero tiene un atractivo especialmente maligno, que tal vez Freud habría catalogado de edípico” (112); “‘Esto me costará diez años de psicoanálisis’ pensé mientras fabricaba imágenes repulsivas y tenebrosas para alejar cualquier forma de erotismo” (98). Incluso el detective es aludido como un analista por el personaje del Marqués of Delaware: “Mi superyó corresponde a una imagen paterna, y me inhibe la libido. Necesito urgentemente una terapia, Dr. Carter. ¿Cuándo puedo venir a verlo?” (64).

Los develamientos que se realizan en la novela, en lugar de policiales, se vinculan, paródicamente, a diagnósticos psicoanalíticos. Descubrimos que el ayudante de Carter, Tinker, es su hijo quien, además, debido a su esquizofrenia, asume la personalidad de Watson, el principal enemigo del protagonista. Virginia, la secretaria ninfómana con la que el detective se acuesta y a la que hace trabajar como prostituta, también resulta ser su hija. Este uso de la figura del padre, que despierta los instintos agresivos del hijo y el deseo sexual de la hija, da cuenta de cómo Levrero entrecruza la indagación policial con la del psicoanálisis. El uruguayo frustra la resolución de la pesquisa criminal, expone su artificio, pero en el camino desnuda los dobles y dobleces que configuran sus personajes. Se trata de una posición programática: abrir el género para que su búsqueda sea en la interioridad, lo que implica una instancia terapéutica.

La construcción de la figura de su segunda archienemiga, la Arácnida, está asociada a la noción de ánima junguiana, presente en gran parte de su obra. Luego de tenderle una trampa al detective, es ella quien revela su identidad y la de los otros personajes. La villana es María, madre de Virginia y Tinker, una posadera a la que Carter embaraza y abandona. Su imagen concentra las dos caras del ánima: por un lado, tiene el rostro de la araña, insecto al que el protagonista teme, capaz de atrapar con sus redes, y, por el otro, el de María, quien lo fascina y seduce impulsándolo a caer en la trampa. La Arácnida, en uno de sus intentos por atacar al investigador, le regala una muñeca inflable con motivo de su cumpleaños. Esta resulta ser un nuevo doble de Carter, su imagen feminizada: “–Idiota –responde Virginia, faltando al debido respeto a su jefe–. Si le quitas la peluca rubia, y tú te quitas los anteojos, te darás cuenta de que es tu propia cara” (*Nick Carter* 87). A causa de su narcicismo, este obtura la posibilidad de notar el parecido, al tiempo que la muñeca lo atrae como así también a sus hijos, Virginia y Tinker. Este último termina cayendo en el engaño que su madre tiende a su padre: el regalo es una trampa que contiene un ácido y un poderoso pegamento en su zona genital.

El otro fantasma a partir del cual se construye el protagonista ya no remite a su interioridad, sino, por el contrario, a su transposición como figura pública. De hecho, Levrero decide que porte el nombre de un personaje ya existente. Nick Carter es un detective creado en 1886 por John Russell Coryell. De Rosso lo destaca como “la contracara norteamericana y bastarda de la historia oficial del género” (“Otra trilogía” 156) que tiene lugar, por esos años, en Gran Bretaña detrás de la imagen de Sherlock Holmes ya que, a diferencia del racionalismo del investigador inglés, el estadounidense es una recreación urbana del héroe de los *westerns*, un personaje de aventuras. El Carter de Levrero se configura en tensión con ese fantasma heroico, sin vicios y respetuoso con las mujeres, producto de la cultura de masas. Incluso, en su mitología de autor, afirma que la referencia parte de un supuesto equívoco: “[...] cuando escribí *Nick Carter* no tenía nada a la vista; en realidad no lo había leído nunca, y lo confundí con Sexton Blake” (Silva Olazábal 32), detective que, en efecto, tiene un ayudante llamado Tinker.



En la novela este conflicto se pone en evidencia cuando ya viejo en su despacho, el protagonista logra ver cómo “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.’ ‘El episodio de hoy: LA ZONA SINIESTRA DE PARÍS.’” (*Nick Carter* 50-51). Esta irrupción de la ficción dentro de la ficción se consolida en el capítulo III que lleva un nombre aproximado al del episodio televisivo. La alusión a París como ciudad metáfora (Mondragón 108-111), lugar de cruce entre ficción y realidad, sueño y pesadilla, es un tópico en la obra de Levrero que puede rastrearse más allá de la novela homónima donde se constituye como escenario del crimen de lo trascendente (Rivadeneira, “*París*” 28). En esta zona siniestra de un espacio mítico, transcurre la aventura de un detective quien actúa de un modo protector con una Virginia todavía niña. La historia televisiva muestra un personaje ejemplar y es relatada en tercera persona en contraposición a la narración del protagonista que predomina en el texto y a la emergencia de esa voz que interpela a Nick Carter y al lector. Sin embargo, de manera abrupta, el episodio se interrumpe por un aviso publicitario: “[...] Nick ya no tolera ver su propia imagen, ofreciendo ahora graciosamente sabrosos productos de cerdos a los teleespectadores” (65). El héroe transmuta en un producto mercantil lo que genera malestar en el viejo, quien ordena apagar el aparato.

El detective es un enigma, entonces, detrás de una máscara. Un rol a desempeñar a partir de la construcción de una imagen: “¡Adelante, Nick Carter! ¡Cumple con tu papel hasta el final!” (138). El personaje de los *mass media* es un irreal donde se borran todos los defectos del protagonista, convirtiéndolo en mercancía. Entre el Carter perverso y pedófilo de los espejos y el heroico de la televisión se configura el detective que asume la palabra en la novela. Esta ambigüedad característica se manifiesta incluso en el nombre: “Soy Cart Nicker [...]. El nuevo jardinero” (*Nick Carter* 139). Para Jesús Montoya Juárez “el Carter ‘auténtico’ de Varlotta será, en realidad, un Carter sintetizado de todos los diferentes productos seriales” (118), uno construido a través de la alusión a distintos

materiales (series de televisión, filmes policiales) que es funcional a la expresión de la fractalidad del yo, un personaje que ha sido escrito, a lo largo de cien años, por numerosos autores.

Si el enigma del investigador es relatado a través de esta ambigüedad, al asesinato del lector podemos asociarlo con la deconstrucción de los protocolos del policial que se realizan en la novela. La matriz del género está presente desde los primeros textos de Levrero, quien se vale de su método basado en la sospecha para desarrollar su poética. Su proyecto programático consiste en superar el carácter cerrado de esta clase de relatos, ya que impide modificar la vida del lector. Con esta apertura aspira a convertirlos en dispositivos terapéuticos, en términos levrerianos, literatura auténtica: un “espacio libre” frente a la alienación a la que es sometido el sujeto por una sociedad que persigue lo utilitario en detrimento de lo trascendente.

En su post-facio de la edición de 1992 de la novela, Helena Corbellini recurre a una imagen que ilustra la operación del uruguayo con el género: Levrero es un mago que rompe su galera para mostrar sus trucos, pero “lo roto es la superchería y no la magia verdadera” (“Post-facio” 81). La silueta del mago es pertinente a su configuración autoral que, como advierte Blas Rivadeneira, asume la forma de un “maestro-sacerdote-médico” (“La escritura”). Así como Walter Benjamin (*El París* 107-108) destaca que Baudelaire, en su lectura de Poe, se apropia de una matriz que le permite construir una poética y un imaginario vinculado a la ciudad moderna, Levrero interviene la tradición policial en función de un programa que concibe la literatura a modo de una instancia terapéutica. El ejercicio de reescritura que realiza parte, entonces, de la reutilización de un método con el fin de superar el carácter cerrado del género. El rioplatense exhibe los artificios del policial a través del humor y la recurrencia al absurdo, estableciendo un diálogo paródico que desestabiliza los protocolos de estos relatos. Mediante el desvío o el desplazamiento compone un dispositivo textual para liberar la energía psíquica acumulada en el lector.

En *Nick Carter* las resoluciones de los enigmas asumen estas características desviadas. El conflicto central de la novela da cuenta del absurdo de la imaginación



catastrófica de estos relatos. El protagonista es requerido por Lord Ponsonby quien le plantea su angustia ante la inminencia de algo sobre lo que carece de cualquier mínima información: “Ahora, preste usted atención, por favor, Carter. No puedo darle mayores detalles, porque ignoro casi todo. Pero me consta que algo se va a producir, y muy pronto, en el Castillo. Como usted sabrá, el Castillo...” (*Nick Carter* 13). La investigación se origina desde la certeza de que algo está por desencadenarse sin contar con más elementos que “ciertas amenazas” (13) que reciben algunos invitados al Castillo. Los puntos suspensivos dejan al lector desconcertado frente a la falta de información. Su inscripción marca un quiebre en el relato y una ruptura drástica con un género basado en la articulación de pistas. Como en *Trilce* de César Vallejo en relación con la tradición poética, los puntos suspensivos de Levrero implican una voluntad de horadar los sentidos cristalizados del policial. El uruguayo se apropia de un método que sospecha de lo visible, pero reemplaza a la razón como instrumento para la pesquisa por el asedio subjetivo donde priman lo arbitrario e intuitivo: “Mi método consiste en una mezcla de deducción e intuición. Extiendo sobre mi escritorio un plano de la ciudad, y con un lápiz voy marcando distintos sectores emocionales” (*Nick Carter* 39).

La resolución del conflicto planteado por Lord Ponsonby es anunciada, pero no tiene lugar en la novela que termina con los puntos suspensivos, resaltando esa falta. El investigador le pide al Lord que reúna a todos en la sala, que el caso está aclarado, se instala en su sillón con un cigarro y dice: “–Damas y caballeros, los he reunido aquí...” (*Nick Carter* 154). A continuación, aparece un fragmento que anuncia “(fin del episodio)” (154). El final de la novela es transicional, una instancia no concluyente en el policial “abierto” que formula Levrero, donde se omite la resolución del caso, subrayando esa ausencia. Los puntos suspensivos y la escritura entre paréntesis inscriben tipográficamente este vacío y señalan su presencia fantasmática como si se tratara de una especie de “carta robada” que el lector debe reponer.

En otro momento, Carter reúne la atención de un auditorio –la imagen del detective se asocia a la del contador de cuentos– porque se dispone a narrar “el caso

más notable” (30) de toda su carrera: la muerte de Sir Richard Overlocker en un cuarto cerrado. Sin embargo, apenas comienza el relato, precipita su resolución: “–Yo había conocido a esta mujer en un baile de máscaras... pero recordé a Tinker empujando la puerta del cubículo y decidí resumir la historia–: El asesino era el mayordomo –dije abruptamente” (31). En este caso los puntos suspensivos inscriben otro vacío respecto al policial clásico: falta el móvil, la explicación del crimen. De hecho, la Marquesa of Delaware, aficionada a este tipo de historias, no se conforma con esta versión precipitada y decide ir en busca del protagonista. Sin embargo, la mujer no queda satisfecha con la respuesta del investigador a sus insistentes pedidos por un relato sofisticado sobre la muerte de Sir Richard. Exagerando el científicismo del género, el asesino resulta “ser un científico experto en genética, quien alteró los cromosomas del padre y de la madre de Richard” (66) y prepara su crimen con dos generaciones de anticipación. La arbitrariedad de esta explicación se acentúa cuando la Marquesa, ofuscada, pregunta entonces por el mayordomo y Carter indica que es el asesino y que el móvil es pura curiosidad científica.

El otro relato enmarcado, la aventura televisiva “La zona siniestra de París”, también termina de manera abrupta cuando el propio detective, cansado de su imagen mercantilizada en los avisos publicitarios, le ordena a la Marquesa apagar el aparato. Por lo que en *Nick Carter* tanto el misterio central que atraviesa la novela, el requerimiento de Lord Ponsonby, como los relatos enmarcados de Sir Richard Overlocker y “La zona siniestra de París” rechazan los protocolos genéricos de la tradición policial asociados a una resolución cerrada de los enigmas planteados. A partir de la omisión, la presentación precipitada e hiperbólica y el corte repentino, Levrero elabora su versión de un policial abierto. Un oxímoron que se escribe sobre puntos suspensivos, en las grietas de sentido de la anécdota, y que propone otro tipo de indagación que lo aproximan a una terapia. En esta búsqueda se cifran el asesinato del lector y la agonía del yo inscriptas en el título. Los puntos suspensivos dan cuenta del asedio a esos fantasmas –el yo que enuncia y el lector–

como el auténtico enigma que persigue la novela al colocar bajo sospecha a la propia estructura del relato policial.

### ***La banda del ciempiés: variaciones sobre la ficción paranoica***

*La banda del ciempiés* es la segunda novela de la trilogía policial si tenemos presente el momento de su escritura. En una primera instancia se publica en forma de folletín entre los meses de enero y febrero de 1989 en el suplemento “Verano 12” del diario porteño *Página 12*. Como le aclara el propio Levrero a Pablo Rocca, en oportunidad de la elaboración de su bibliografía, se trata de un “resumen seriado en veintidós entregas de la novela homónima inédita” (Rocca 99). En 2010, después de la muerte del autor, aparecen dos reediciones, una de Eloísa Cartonera que reproduce el texto publicado en el diario y otra versión completa de Random House Mondadori. Incluso esta última mantiene la estructura que da gran relevancia a la peripecia y suspende la acción al final de cada capítulo en un momento de clímax o tensión narrativa. En una entrevista, el uruguayo recuerda que es Osvaldo Soriano, quien trabaja en *Página 12* en ese momento, el que lo llama y le “largó la idea de ‘folletinizarla’, es decir, dejar picando una situación de peligro en cada entrega de la serie” (Gandolfo 156).

En esta nueva incursión al género, Levrero decide abordar un tipo de conflicto que lo emparenta al llamado policial negro: la irrupción de la banda criminal homónima y la necesidad de darle caza. A partir de este eje central se desarrollan diferentes líneas narrativas que parodian las peripecias características de estos relatos. La novela despliega hasta la saturación variantes de la ficción paranoica que funcionan a modo de “negativo”, en términos levrerianos, de la aspiración de describir la anatomía sociopolítica de esta clase de textos. Sin los bruscos cambios en la persona gramatical y la fragmentación de *Nick Carter*, *La banda del ciempiés* apuesta a una prosa clara y prolija donde el vértigo narrativo se sustenta en lo excesivo de los sucesos contados. Se mantiene la idea del policial como un género importado, esencialmente inglés y norteamericano, por lo que los



nombres de los personajes son anglosajones (Smithe Andrews, John Adams, Angus McCoy) y se utiliza un español que imita al de las traducciones.

Ricardo Piglia postula la noción de “ficción paranoica” para delimitar una matriz constitutiva del policial que refiere tanto a su origen y devenir posterior como al tipo de lectura que suscita: “No se trata de usar criterios psiquiátricos, sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa” (*La forma* 174). El principal exceso de la novela respecto a los motivos usuales del género consiste en un hiperbólico desarrollo de esta dimensión paranoica, conspirativa. La puesta en escena, el disfraz, el lenguaje cifrado, la identidad falsa o doble configuran la matriz (intra)ficcional en los relatos de espías, detectives y bandas mafiosas que Levrero reescribe mediante la saturación paródica. De Rosso afirma, a propósito, que el uruguayo desplaza al doblez como corazón del policial “del espacio de la deducción a otros espacios que enrarecen la máquina narrativa” (“Otra Trilogía” 153). Martínez (“La escritura”) vincula esta proliferación de dobles con el concepto de telergía, desarrollado en el *Manual de parapsicología*, y formula que el mismo organiza las modulaciones de la escritura temprana de Levrero. La telergía relaciona la energía fisiológica humana con fenómenos llamados extranormales de efectos físicos, es decir, define la manifestación del inconsciente a través de la cual un sujeto dotado en trance incita en el mundo físico aparentes personas u objetos, que adquieren cierta materialidad y simulan autonomía.

Sostenemos que la duplicación da cuenta tanto de un método como de un programa poético. La proliferación de dobles en el uruguayo comienza en la propia figura de autor que se dispersa en numerosos heterónimos. Como advierte Vecchio (“Las personalidades”) esta multiplicación se relaciona también con un concepto del *Manual*, la prosopopesis, que describe la irrupción de otra conciencia en el sujeto y que le posibilita desarrollar distintas dimensiones creativas. La principal dualidad se produce en la partición del nombre, Jorge Mario Varlotta Levrero, que se quiebra en Mario Levrero, el escritor, y Jorge Varlotta, el yo cotidiano alienado

por la rutina quien sobrevive como condición de posibilidad para la emergencia del otro, efecto de la propia escritura (Rivadeneira, “Levrero y una política” 53). Convertir la literatura en un espacio libre frente a las obligaciones del sujeto fragmentado es el objetivo programático del uruguayo. El método policial de la sospecha de lo visible en cruce con el psicoanálisis y otras disciplinas del inconsciente le son de utilidad, entonces, para la conformación de su máquina narrativa a modo de un dispositivo terapéutico. Las revelaciones de sus textos, por tanto, se asocian a la aparición de distintas sombras identitarias y a la constitución psíquica de los personajes antes que con una anécdota criminal. En el caso de *Fauna*, este vínculo se explicita aún más porque se narra una terapia parapsicológica como si se tratara de un caso policial.

En *La banda del ciempiés* uno de los ejes narrativos se desarrolla cuando una vendedora de violetas expresa su decisión de contratar al famoso detective Carmody Trailler. Lo hace después de escuchar, por un televisor de la vidriera de un comercio, sus explicaciones de que para actuar en el caso de la banda necesita de un cliente que, al menos, pague un dólar<sup>7</sup> ya que su actividad es de índole privada. Inmediatamente, es secuestrada por una organización criminal al mismo tiempo que dos colaboradores de Trailler comienzan las peripecias para rescatarla. La omnipresencia tanto de los delincuentes como de los investigadores, que son capaces de espiar y escuchar una expresión aislada en la calle, evidencia esta exacerbación de la ficción paranoica que plantea la posibilidad de observar todo.

La lógica del disfraz atraviesa la novela. El equipo de Trailler debe solaparse por medio del uso de un vestuario y una documentación que disimule su trabajo como investigadores: “en el grupo había inspectores municipales, de la compañía de electricidad, de las de gas, teléfono y agua corriente, así como vendedores de libros y de seguros, y hasta dos Testigos de Jehová” (Levrero, *La banda* 49-50). Las actividades paralelas no son una mera fachada ya que no es discernible cuál es la “verdadera”. La identidad, más que regirse por los parámetros

---

<sup>7</sup> Encontramos otro posible vínculo paródico con la terapia psicoanalítica ya que en el análisis el pago –no necesariamente en términos de dinero– es parte del tratamiento.

dicotómicos del verdadero-falso, se aleja de los esencialismos configurándose como un devenir regido por las lógicas de la guardarropía (Nofal 86) y la ficción. En este sentido se asocia a lo que Link denomina una “ética trans” a partir de su lectura de Copi: “Hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles [...] es sólo una cuestión de accesorios” (*Fantasmas* 383). Molly, la vendedora de violetas, por ejemplo, cuando es rescatada por la bailarina Betty justo antes de ser violada por uno de sus raptos —el senador Ansthruther— tiene que asumir una figura masculina para ocultarse: “Aquí pondremos un poco de relleno para disimular tus pechos... así. Parecerás un chico gordito. Y ahora ven ante este espejo, pues debo hacerte un rápido maquillaje” (*La banda* 69). Mientras conduce la camioneta en la que escapan, la bailarina no puede contener sus deseos y mantiene una afiebrada escena sexual con Molly disfrazada de chico: “[...] sus últimas palabras se entrecortaron por causa del orgasmo que le provocó fuertes sacudidas en todo el cuerpo; hubo grandes dificultades para mantener el dominio del volante, pero lo consiguió” (72). El vínculo entre ambas luego se transforma en uno similar al de madre e hija. A su vez, la situación se complejiza, pues Betty inicia una relación con Angus McCoy, uno de los colaboradores de Trailler, quien siente culpa al engañar a su esposa Lucy. Este cruce de triángulos amorosos hace referencia al costado sentimental que compone los protocolos del género y, al mismo tiempo, le permite a Levrero desplegar una de las facetas recurrentes en su poética, lo erótico.

Esta dimensión erótica está presente, además, en la historia de Emy Hodges, una empleada de creencias puritanas que es víctima de uno de los atentados de la banda: desnudar en la vía pública y fotografiar a las trabajadoras más atractivas de una zona poblada por grandes tiendas. Las fotos son enviadas a los diarios quienes, sin ningún tipo de escrúpulo, las publican. La joven, sintiéndose humillada, se recluye en su casa hasta que es visitada por el periodista Jonathan Morris, quien le propone ser parte de un número especial dedicado a la banda y sus víctimas femeninas. Emy, en un principio, lo rechaza, pero luego no solo acepta el

ofrecimiento que, a posteriori, la catapulta al estrellato como modelo, sino que inicia una fogosa escena con Morris.

En la otra gran línea narrativa que desarrolla la novela, ligada a la imaginación catastrófica de la alta política, también están presentes estos elementos excesivos de la ficción paranoica. El jefe de policía, Smithe Andrews, es arrancado de la cama y arrojado por la ventana de su apartamento. Sin embargo, no es sorprendido por completo ya que “había tenido la precaución de instalar un complejo sistema de alarmas en su domicilio y en el resto del edificio, y aún en edificios vecinos, y una cantidad de funcionarios, alertas a dichas alarmas, estaba apostada en las inmediaciones” (17). Luego de caer sobre una red elástica, rompiéndose varias costillas, ordena una redada de chinos puesto que relaciona el ornamento, el muñeco de la banda del ciempiés, con el carnaval y la cultura de dicho país. La violenta persecución que organiza desencadena una desopilante serie de conflictos de alcance internacional donde se suceden capas de infiltrados y agentes encubiertos. Cuando Andrews es trasladado al hospital, un enemigo suyo disfrazado de médico le inyecta un producto que lo deja en estado de catalepsia y lo declaran muerto. Más tarde, otra espía introduce en su ataúd, durante su velatorio, un pequeño taladro con el que el jefe de policía, una vez despierto, logra desenterrarse. La misma agente, esta vez vestida de enfermera, lo rescata en ese momento, ya que no solo es perseguido por los criminales sino también por su propio gobierno debido al conflicto provocado con los chinos, por lo que decide mantener la ficción de su muerte.

La disputa diplomática entre el gobierno de Estados Unidos y el de China es otra de las tramas derivadas en esta sucesión de redes conspirativas. A más de treinta años de su aparición en formato folletín, es inquietante la actualidad de la novela. Levrero se considera un autor realista, en oposición a la crítica que lo emparenta al fantástico, a la ciencia ficción o al espacio inestable de lo raro, lo que implica una polémica con la generación anterior. El uruguayo pretende incorporar el “libertinaje de la imaginación” (Rama 244) como un procedimiento para asediar lo real. La lectura de *La banda del ciempiés*, en este contexto, permite abordar su

planteo en perspectiva. Si ya Benjamin (*La obra* 51-52) destaca, en relación con el fascismo, la estetización de la política, la escritura de un policial negro que describa la anatomía social con las herramientas limitadas a la mimesis es una operación de corto alcance. Frente a una realidad mediatizada y la estetización de la política, Levrero propone un tipo de relato que manifieste esta desmesura de la ficción paranoica y sus simulacros, de ahí su potencia incluso para interpelar la coyuntura más de tres décadas después.

En este sentido, la formulación de Benjamin que afirma que la humanidad convertida en objeto ha llegado a tal grado de autoalienación “que vive su propia aniquilación como goce estético de primer orden” (*La obra* 52) es asediada en la novela mediante la saturación de sucesos del tipo *gore*. La redada que ordena Andrews termina en una cacería donde el embajador chino ante las Naciones Unidas es sometido a diversas vejaciones. Descuartizan su cuerpo que luego es licuado y desaparecido por medio de cañerías conectadas a las cloacas de la ciudad. La reacción de los asiáticos es también hiperbólica, castigan al embajador norteamericano en su país con un tratamiento similar: “Lo dejaron sordo de un oído y disminuyeron bastante la audición del otro, y finalmente ubicaron dentro de su caja craneana una pequeña bomba atómica, de muy alto poder destructivo” (*La banda* 37). La bomba se activa por una palabra en inglés de uso habitual por lo que el embajador se niega a hablar a pesar de la insistencia y los tormentos de su propio gobierno. Las autoridades norteamericanas, a su vez, luego de enviar al funcionario chino en su país con una nota de protesta que es rechazada por el otro gobierno, responden con una violencia similar. En lugar de la eliminación del cuerpo o de convertirlo en una bomba, como en los anteriores casos, deciden, después de mutilarlo, aplicar la variante del cambio de sexo y violarlo: “[...] cuando cicatrizaron las heridas de la operación el propio Presidente de la República se encargó en persona de desflorar su virginidad; luego se lo vistió con ropas de mujer y se le devolvió a China, portador de una nueva nota de protesta en relación con los sucesos anteriores y protestando también en rechazo de la anterior nota de protesta” (52).



Las identidades móviles, donde incluso la sexualidad es un ornamento más dentro de las infinitas variantes que brindan la utilería y el vestuario, complementan esta lógica tipo muñecas rusas de distintas capas de infiltración y espionaje. Un caso especial es el de Jonathan Morris, un personaje que, si bien es chino, no es perseguido por los policías “pues había tenido la precaución de operar sus párpados, que le daban a los ojos un aspecto oriental, y de maquillarse convenientemente para que pasara inadvertido el color de la piel” (26). Morris adopta un nombre occidental, borra de su pronunciación del inglés todo rastro de acento extranjero y adquiere la profesión de periodista *freelance*. Se trata, entonces, de un chino que se ha vaciado de toda marca fenotípica y ha adquirido otra a la manera de la guardarropía del teatro. En tanto, su misión es divulgar las doctrinas del budismo zen y colaborar con los servicios de inteligencia chinos.

La ficción paranoica es una forma que adquiere la imaginación catastrófica. El conflicto entre Estados Unidos y China deriva en una guerra nuclear donde atacan a la Casa Blanca y asesinan el presidente norteamericano. Se suceden revoluciones y contrarrevoluciones en un periodo de inestabilidad política. En ese contexto, el enigma central de la novela, la banda del ciempiés, parece inaprensible. Es concebido como un poder que se niega a ser situado y representado en una forma fija. La organización se presenta a partir de un disfraz: “El cuerpo del muñeco estaba formado por un largo trozo de tela muy liviana, calada, con forma de gusano que cubría una cincuentena de hombres que, de este modo, cobraba la apariencia de un gigantesco ciempiés” (*La banda* 12). El recurso del disfraz se combina, además, con la lógica del doble ya que aparecen numerosos imitadores. Tienen lugar ridículas copias con muñecos que representan orugas, babosas, libélulas y hasta “La Banda de la Mariposa” (55) lo que borra aún más los rastros del original. Sin embargo, el móvil de la banda, y de sus réplicas, rompe con la dinámica de la economía política burguesa: en sus intervenciones “no se robaba más que ocasionalmente y por lo general cosas de poca monta” (54). Se trata de otro vacío respecto al misterio de la organización. No solo es difícil de situar, sino que su móvil escapa a la mera búsqueda de lucro.

Además, hacia el final de la novela, Carmody Trailler es secuestrado por agentes del servicio de inteligencia británico quienes le piden que abandone su investigación porque necesitan que el grupo continúe sus actividades delictivas ya que tienen elementos infiltrados que le proporcionan información vital para la paz del mundo: “[...] y no podríamos obtenerla de ninguna otra manera: sólo por medio de la Banda del Ciempiés” (162). La aparición de los servicios secretos implica una nueva capa dentro del mecanismo narrativo. Los británicos conocen lo que está sucediendo con respecto a la vendedora de violetas, la bailarina Betty y el funcionamiento de la agencia de detectives. Incluso ya tienen escrito el mensaje de abandono del caso que Trailler debe mandar a su equipo usando el lenguaje en clave que ellos manejan.

Esta intervención abre aún más interrogantes sobre el enigma de la banda. Por esto, en el capítulo final se recurre a un cambio en el narrador. El relato asume la primera persona para contar los elementos en los que sostiene su ficción. La exposición parodia el método de trabajo de los autores policiales que estructuran sus textos a partir de una pesquisa. Como si se tratara del recurso del *Deus ex machina*, el narrador, hasta ese momento fuera del relato, comenta que esta historia “se basa en una compleja investigación de documentos y recortes periodísticos, y en entrevistas con distintas personas que tuvieron alguna relación con los hechos, realizadas algunas por correspondencia, otras personalmente” (186). Señala que su principal fuente es Jonathan Morris quien, ahora bajo la identidad de Amílcar Juan Olivera, un español radicado en un país latinoamericano, le sugiere la escritura de esta historia. Morris acopia información a la manera de un coleccionista que escapa a la lógica de la utilidad. La puesta en cuestionamiento de lo útil como organizador del relato, en términos de la economía política burguesa, desestabiliza uno de los pilares sobre los que se sustenta el género policial.

Entonces, el narrador, convertido en esa especie de *Deus ex machina*, fracasa en su intento de cerrar la novela pues no logra atar los cabos sueltos de la historia y subsanar la falla estructural que implica no resolver el enigma de la banda del ciempiés. Morris se niega a brindar más información, “podrías decir que se trata

de un símbolo” (187) le sugiere. También le plantea la posible incorporación de elementos ficticios. La novela no se cierra. Solamente agrega un piso más al complejo edificio de la ficción paranoica. El narrador tiene una hipótesis:

Se me ocurrió que la Banda del Ciempiés fue creada deliberadamente como una fuente de noticias para los diarios; que detrás de la banda no había otra cosa que el dueño de un periódico, o una sociedad de dueños de periódicos; fíjate cómo éstos multiplicaron sus ventas desde la aparición de la Banda. Y después está el hecho de la publicación de esas fotos, de las vendedoras de las tiendas. (*La banda* 189)

Esta hipótesis conspirativa de la fabricación mediática de la realidad no es confirmada por Morris: “No, –dijo al fin–. Es la mejor teoría que he escuchado, pero está tan lejos de la verdad como todas las otras” (190). El *Deus ex machina* fracasa en su intento de reponer el sentido de ese enigma inaprensible que es la banda, de restablecer un móvil racional acorde a las economías políticas de lo útil como única forma de organizar un relato. La banda del ciempiés –la organización y la novela homónima– se construye, entonces, como un símbolo vacío que se resiste a cualquier tentativa de interpretación cristalizada.

### ***Dejen todo en mis manos: la economía política de la literatura de la periferia***

*Dejen todo en mis manos*, último libro de la trilogía, se publica en 1998 en tanto que Levrero señala el 31 de noviembre de 1993 como la fecha de finalización de su escritura. A diferencia de los dos anteriores, no se presenta como una versión excesiva de un género extranjero e imposible de escribir en tierras latinoamericanas. La novela abandona los nombres anglosajones, el español de traducción y se sitúa en Uruguay. Asimismo, este texto es donde el uruguayo aborda con más detenimiento sus tesis sobre la relación entre literatura y mercado.

En *Dejen todo en mis manos* no hay crímenes por resolver, sino que el enigma gira en torno a descubrir al autor desconocido de una novela. El



protagonista, también escritor, accede a buscarlo a cambio de dinero y del compromiso de la publicación de su propio libro, rechazado por la editorial que lo envía tras los rastros de aquel fantasma. El vínculo con Roberto Bolaño, que ese mismo 1998 publica *Los detectives salvajes*, es casi automático. Ambos construyen relatos metaliterarios donde se persigue una “sombra de autor”<sup>8</sup> (Perilli) en los límites más oscuros de una geografía imaginaria. Carmen Perilli sostiene, a propósito, que al personaje de Cesárea Tinajero “Su desaparición de la vida comunitaria y el abandono de la literatura la convierten en puro nombre, un referente inacabado, una sombra” (157). En un sentido similar, Juan Pérez, el espectro de autor a partir del cual se organiza la pesquisa en la novela del uruguayo, es desde el inicio presentado como una firma, incluso un seudónimo. Además, Bolaño inventa la ciudad de Villaviciosa y Levrero una pequeña localidad del interior a la que llama Penurias –que es, a la vez, dentro de la propia ficción, un nombre falso–. No obstante, mientras el chileno emprende la búsqueda de Cesárea Tinajero como un intento heroico de rescatar a la literatura de sus miserias a través de la reivindicación del poeta adolescente, *Dejen todo en mis manos* se sumerge en esas miserias en tono paródico para desarrollar una economía política de la literatura de la periferia.

Piglia afirma que: “el único enigma que proponen –y nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga” (*Crítica* 57). En este sentido, destaca que se trata de una forma de abordar lo social que supera los límites del realismo socialista, el compromiso sartreano o la teoría del reflejo de Lukács: “[...] no era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en red anecdótica” (170). Al ser las relaciones capitalistas el enigma que organiza el policial negro, estas ficciones se

---

<sup>8</sup> Para Perilli esta búsqueda de un autor convertido en sombra es una de las claves para leer la narrativa latinoamericana entre siglos e indagar en la constitución de la memoria literaria. Afirma que “La narrativa, hacia fines del siglo XX, se centra, de modo obsesivo, en las historias de vida de escritores [...] En el imaginario literario se encadenan ficciones que pueden verse como apariciones, figuras, fantasmas, retratos, reflejos, espectros” (11).

estructuran como el relato de la economía política de la sociedad burguesa. Levrero, quien reconoce esta afinidad genealógica como un imposible, plantea una apropiación que indague en la economía política de la literatura en un país periférico: “Soy un escritor. No soy Phillip Marlowe. Ni siquiera debería aceptar una investigación tipo Biblioteca Nacional. Pero aquí no existe la profesión de escritor, y el escritor está obligado a hacer cualquier cosa, excepto –naturalmente– escribir, si quiere seguir sobreviviendo” (*Dejen* 17).

Corbellini (“Los detectives” 45-46) subraya, en su lectura de las reseñas y artículos de Varlotta sobre el género, la crítica impiadosa que el uruguayo hace de Agatha Christie a la que considera una escritora sometida por el mercado. Para él, Christie se transforma en un producto después del caso policial que protagoniza, al desaparecer durante varios días y luego ser encontrada en un hotel donde se aloja con el apellido de la amante de su esposo. El autor a modo de creación y marca comercial es un enigma que organiza la narrativa policial levreriana. En *Dejen todo en mis manos* introduce la particularidad de la condición periférica que convierte al escritor en un sobreviviente. En este sentido, Álvaro Fernández Bravo destaca que en esta novela y en otros textos de la obra de Levrero:

[...] el problema de la literatura como mercancía y el autor como trabajador resulta ficcionalizado pero emerge también como una pregunta acuciante que no involucra, por supuesto, solo la cuestión del mercado y el dinero sino también una dimensión existencial. Se trata de aquello que Levrero denomina en varias ocasiones como ‘supervivencia’. (“El oficio” 18)

Los rasgos particulares del trabajo literario, las dificultades de su profesionalización, más aún en un mercado pequeño como el latinoamericano, y las tensiones entre la libertad de creación y las lógicas comerciales son los ejes que se desprenden de la novela. En el texto, como advierte Fernández Bravo, el autor es a la vez un mito necesario y un trabajador explotado y la literatura tanto una

mercancía como un fetiche “[...] que aún conserva un aura devaluada en torno a la figura de autor, dueño del copyright y figura todavía imprescindible para producir la mercancía-libro mediante la firma de un contrato” (“Introducción” 8).

*Dejen todo en mis manos* comienza con otra alusión a Raymond Chandler, un epígrafe donde se lee: “Las cosas por las que vivimos son como el brillo lejano de las alas de un insecto, a la luz de un sol mortecino” (9). Dicha cita, oscura, recuerda a la definición de Benjamin del aura: “[...] como la manifestación única de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (*La obra* 14). La búsqueda de esta sombra de autor en términos de enigma se convierte así en una forma de preguntarse sobre la posibilidad de un aura en el marco de las relaciones sociales burguesas que condicionan la práctica de la escritura literaria.

El inicio de la novela se plantea como una negociación entre el escritor protagonista y el Gordo, empleado de una editorial. Los factores que intervienen en el intercambio son de índole material: el Gordo ha leído su novela y la considera buena, pero no publicable debido a las dificultades de la industria editorial en el país; por lo que el narrador explicita su malestar con humor: “Como si en nuestro país existiera una industria editorial. Como si nuestro país fuera un país” (12). La problemática de un desarrollo deficitario del sector atenta directamente contra la subsistencia del escritor quien se ve imposibilitado de valorizar el producto de su trabajo, su obra en el mercado: “Tengo los bolsillos vacíos. Necesito algo ya mismo. Dame un adelanto de mil dólares y quédate con los derechos. La publicás o no; eso no me interesa. Lo que si me interesa es conseguir billetes, ahora” (13).

La literatura de Levrero es, en ese sentido, materialista ya que aborda las restricciones y las condiciones de posibilidad para el ejercicio de la práctica de la escritura. Circulan o faltan monedas y billetes. Valorizar la obra en el mercado es una necesidad para la supervivencia material, pero también simbólica. Fernández Bravo afirma a propósito: “Un mercado cultural escuálido no solo implica una industria cultural ineficiente, también afecta la cotización de los bienes simbólicos en la bolsa de valores estéticos porque impide la circulación e influye sobre la formación de un repertorio” (“El oficio” 18). El rótulo de “raro” aplicado al



uruguayo es una construcción crítica producto de posiciones estéticas y de configuraciones de autor, pero también de una dinámica de campo específica. Mientras que en mercados con mayores dimensiones se asimila con rapidez la ruptura y se la vende a modo de un objeto exótico, en otros más pequeños la circulación puede ser casi nula durante años y alcanzar el reconocimiento al final de su trayectoria, como en el caso de Levrero.

La posición del autor frente al mercado es ambivalente, se inscribe en el límite entre la resistencia y la necesidad, en la zona de borde entre la libertad y los billetes. El protagonista de la novela explicita que un posicionamiento al respecto es netamente ideológico:

No agregué mi discurso ideológico; ya me tiene un poco hartado: si yo tuviera “algo”, no sería yo mismo, y me odiaría tanto que abandonaría la literatura. Siempre consideré preferible picar piedras, con una pesada bola de hierro unida al tobillo por una gruesa cadena, a matar el libre acto creativo pensando en el público. Pero es cierto que no tengo experiencia en picar piedras. (*Dejen* 12)

La desconfianza en la industria cultural por parte del escritor y, al mismo tiempo, la necesidad de valorizar la obra en el mercado, se ficcionalizan en esta escena inicial dando cuenta de una economía política de la literatura. La negociación se resuelve cuando aparece el enigma, el autor desconocido de una novela que el protagonista debe buscar a cambio de sus tan anhelados billetes y la promesa de una publicación futura.

El misterio, entonces, es un autor que envía a la editorial un manuscrito sin datos precisos para ser localizado: el sobre no tiene remitente, solo cuentan con el matasellos que corresponde a “una pequeña ciudad del interior a la que llamaré Penurias” (*Dejen* 16) y la firma de un tal Juan Pérez, que entienden como un seudónimo. En la editorial están fascinados con la novela y quieren publicarla, tienen incluso financiamiento de una fundación sueca, usual remiendo en el

desarrollo de las industrias culturales periféricas. No obstante, no pueden hacerlo hasta que logren encontrar a este escritor fantasmal.

El texto invita a reflexionar acerca de la función autor: la novela que llega a la editorial, al ser un manuscrito, contiene las huellas de lo viviente, la marca de un sujeto particular, el registro de un cuerpo escribiendo. Sin embargo, el autor debe ser encontrado pues falta su avatar jurídico, su firma legal, su fantasma como figura pública. Levrero, como pocos escritores, demuestra una consciencia sobre esta condición de la literatura donde la obra no es solo lo que se escribe sino también la figura autoral que se construye con esa escritura, de hecho, ese es el centro de gravedad que organiza textos como “Diario de un canalla”, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*.

Las pistas para rastrear al fantasma tienen diversa índole: la anécdota y el mundo representado de la novela, la firma y la caligrafía. En lo referido al contenido, el narrador también se fascina con el texto sin título. Lo coloca en la tradición de la literatura comprometida, cercana a la imaginación poética de los escritores de la generación crítica (Rama). En reiteradas intervenciones públicas, Levrero marca una distancia con esas obras politizadas: “[...] lo que no me atrae de la literatura ‘comprometida’ es que, por lo general, hay más ‘compromiso’ que literatura” (“Entrevista” 185). Destaca, asimismo, que existen excepciones; el protagonista de *Dejen todo en mis manos* parece encontrar, en la novela sin título, una de estas: “era una obra maestra, probablemente la mayor escrita sobre este suelo” (*Dejen* 20). La interpretación de la función autor a partir del contenido referencial le brinda una serie de hipótesis sobre la figura detrás del manuscrito: “La narración permitía deducir que el autor-protagonista tendría entre veinte y veinticinco años cuando el golpe del ’73; ahora andaría entre los cuarenta y los cuarenta y cinco. También podría deducirse que había ido a la universidad, o había sido por lo menos un alumno muy destacado en la enseñanza secundaria” (30). El investigador asume al texto como pista, asocia la referencialidad a una vivencia por parte del autor, por lo menos en términos de contemporaneidad con los hechos contados. Esta lectura lo lleva a visitar a una vieja docente de literatura en Penurias,



una de las pocas que todavía puede ser entrevistada pues “casi todos los profesores de los años sesenta habían muerto o emigrado” (52).

En tanto, el registro caligráfico también le brinda una silueta de autor posible. La empleada del correo, a la que recurre en búsqueda de información, le hace notar que el manuscrito no parece tener letra masculina: “Observé por primera vez esa letra primorosa, redondita, con puntos dibujados como pequeños círculos sobre las íes, mientras sentía que el mundo me caía encima. Juan Pérez era homosexual” (33). La marca, la inscripción corporal a modo de huella en la escritura, entra en aparente contradicción con la firma. Juan Pérez podría ser una mujer. El protagonista amplía entonces su abanico de hipotéticas sombras de autor. Esta nueva línea de investigación lo conduce a Juana Pérez.

La mujer no resulta ser una respuesta al enigma del autor de la novela sin título. Al contrario, es una distracción ya que el narrador se fascina con ella: “No tenía ganas de trabajar, ni de leer; solo quería que se hicieran las cinco para llamar a Juana y combinar una cita” (45). Se trata de una prostituta construida a partir de la noción de ánima y los arquetipos junguianos, como un monstruo bifronte que implica la salvación y el desvío. Al mismo tiempo que lo incita a gastar su dinero y a olvidar el caso, la relación con Juana es de tipo terapéutica para el protagonista que acarrea un largo período de depresión luego de separarse de su mujer: “[...] aquella generosa y fugaz exhibición de Juana en el bar produjo en mí ese clic, como si Juana fuera la única llave capaz de abrir la cerradura de mis emociones. Mi psicólogo no lo habría conseguido en diez años, aunque se hubiera desnudado por completo y bailado una danza watusi” (43). Otra vez, en tono paródico, la investigación detectivesca y la terapia se entrecruzan a modo de una manifestación solapada de su programa estético. Matías Núñez (269-272) destaca que para Levrero la lectura implica un contacto de almas entre el sujeto que lee y el autor, en el que la risa del primero da cuenta de la plenitud de ese encuentro equiparable

también a la relación sexual.<sup>9</sup> El uruguayo pretende, entonces, un policial terapéutico que incluya lo erótico y el humor como vehículos a lo trascendente.

La relación con la prostituta, además, está mediada por el dinero. Al igual que en la escena inicial de la novela, que presenta la negociación para valorizar la literatura como mercancía, el cuerpo de Juana también tiene un precio: “Comprendía que era forzoso concluir mi trabajo si quería cobrar los mil ochocientos dólares más los quinientos de adelanto por mi novela, si quería tener a Juana a mi disposición por un tiempo más largo” (*Dejen* 45). Esta semejanza entre la práctica literaria y la prostitución se hace más grotesca cuando el protagonista visita a María López, otra de las posibles autoras de la obra sin dueño. La mujer, estereotipo de la poeta pueblerina, está desesperada por conseguir una editorial. Luego de pedirle que se saque la ropa y obligarlo a leer sus manuscritos de poemas eróticos –que él considera pornográficos–, se abalanza contra el narrador apretándole los genitales. La experiencia, si bien le resulta desagradable, termina por compensar el dolor en sus testículos producido por el deseo no satisfecho –al estar mediado por el dinero– de encontrarse con Juana: “[...] aquellas tenazas en los genitales me habían sanado. Curiosa terapéutica” (90).

En *Dejen todo en mis manos* la ficción paranoica es descartada como modelo de estructura policial. Casi al final de la novela el protagonista sospecha del hotel donde se aloja, que parece no estar habitado por nadie más: “Había caído en una trampa paranoica, y me costaba salir. Me sentí tentado a investigar, recorrer todas las dependencias del hotel, llamar a las puertas, interrogar a la recepcionista. No lo hice, pero asomé la cabeza al corredor durante un rato. Nada” (97). Finalmente, esa opción de relato posible es desechada: “Todo tendrá una explicación lógica. Archívese” (97). La ficción paranoica es pertinente para abordar la economía política del capitalismo en la novela negra, pero no lo es para hacerlo

---

<sup>9</sup> En su abordaje de *La novela luminosa*, Núñez (269-272) señala al humor como una estrategia pragmática para expresar lo inefable, la experiencia luminosa, y para matizar su propuesta mística sobre la literatura. Resaltamos que en la trilogía policial cumple una función similar, es un recurso que opera a modo de disimulo y atenuante en su programa de apropiarse del género para convertirlo en una instancia terapéutica de indagación subjetiva.

con la economía política de la literatura de un país con una industria cultural poco desarrollada.

En los capítulos finales, el narrador siente muchos deseos de leer, preferentemente alguna novela policial, debido a las pocas cosas que hay para hacer en Penurias, pero no logra encontrar un lugar donde comprarla. Pregunta en un local por una librería y le responden que se encuentra en una, aunque no tienen ningún libro. La matriz del relato policial en este universo no puede ser la ficción paranoica. El absurdo es la clave que organiza el texto como narrativa sobre las condiciones de circulación de la literatura. A diferencia de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* y *La banda del ciempiés*, parodias excesivas del género, *Dejen todo en mis manos* es un intento de pensar el policial en otro contexto de producción.

En este sentido, Levrero no recurre a la estrategia escrituraria de evitar la resolución del misterio. Esta revelación del enigma del autor (des)aparecido no hace más que subrayar las características poco desarrolladas del mercado editorial latinoamericano: es producto de la casualidad. En su regreso frustrado de Penurias sin ningún tipo de respuestas, el protagonista se cruza en el colectivo con Genoveva, quien resulta ser la mujer que ha escrito el manuscrito enviado a la editorial El abrojo. El autor de la novela, sin embargo, es su abuelo, “[...] un militar de alta graduación, y durante la represión a la guerrilla había perdido a dos hijos tupamaros” (*Dejen* 119).

El enigma de Juan Pérez nunca había sido tal. Genoveva le comenta que junto con la novela enviaron una tarjeta con los datos del autor, que en la editorial perdieron. Además, Juancito Fiore, uno de los personajes entrevistados por el protagonista, le había facilitado el dato de un militar jubilado y ciego que vivía en las afueras de Penurias. La incompetencia de la editorial al perder la tarjeta y la desidia posterior del investigador convierten en enigma la firma de Juan Pérez, es decir, el escaso desarrollo de las industrias culturales en los países latinoamericanos habilita la escritura en clave policial de una novela sobre la economía política de la literatura. Por eso, el texto que se abre con la negociación de un libro termina con



otra, la que el narrador, que pretende entablar una relación amorosa con Genoveva, se propone llevar adelante respecto a la obra de Juan Pérez: “No te preocupes. Yo me ocupo. Voy a sacarle a la editorial hasta el último centavo posible. Si se ponen duros, negocio yo con los suecos y la edito por mi cuenta. No te preocupes –repetí; dejá todo en mis manos” (119).

### **A modo de cierre: método y programa del policial levreriano**

En su trilogía policial, Levrero asedia y desmonta los protocolos de esta clase de relatos. A partir de la parodia libertina en clave de terapia, las variaciones de la ficción paranoica y la puesta en escena de la economía política del autor de la periferia, el uruguayo expone los artificios del género con el fin de cuestionar su carácter cerrado y habilitar sus posibilidades de modificación del sujeto. Si las vanguardias históricas pretendían convertir a la literatura en una herramienta de transformación social en el marco de su programa de fusionar arte y vida (Bürger 71-72), el rioplatense, más modesto, la plantea a modo de una práctica de terapia individual. La “apertura” del policial que propone adquiere, entonces, el espesor de una adecuación programática.

El uso del género por el uruguayo es una clave de lectura para abordar su proyecto escriturario, el vicio que disimula su literatura. Se apropia de un método de estructuración del relato que se funda en la sospecha de lo visible y en la proliferación de dobles para narrar una búsqueda. Allí radica su punto de contacto con el psicoanálisis y otras disciplinas que también constituyen su cosmovisión, las teorías de Jung y la parapsicología. Levrero desarticula y satura las convenciones del policial exponiendo la mentira primordial en la que se sustentan. Sin embargo, a la vez que desnuda sus procedimientos, los utiliza como disimulo o doble de otra indagación, la del Espíritu o el Inconsciente. Mientras en las novelas de la trilogía los enigmas que motorizan la anécdota no se resuelven o lo hacen de casualidad para exhibir su artificio, en *Fauna*, que se organiza como una terapia parapsicológica en forma de relato policial, sí encontramos un final revelador. En ese movimiento, Levrero devela el disimulo y explicita que su narrativa se vale del

género como método para explorar en la interioridad, asedio que, en la lógica interna de su poética, tiene un alcance trascendente.

En este sentido, en su “desplazamiento” del policial expresa su programa poético. Para Levrero la escritura es un dispositivo terapéutico o manía que posibilita la afloración controlada del Inconsciente. Dicha práctica configura un espacio que conjuga deseo y realización, camino al (auto)conocimiento y contacto con el Espíritu. Por ende, cuando plantea que pretende “abrir” al género para que la angustia que produce en el lector no se disipe, sino que transforme su subjetividad, el uruguayo reafirma esta concepción que organiza su proyecto escriturario: la literatura como una instancia de sutura del sujeto fragmentado, un “espacio libre” frente a la vida adulta alienada y al crimen de lo trascendente por la sociedad moderna que priva al individuo de experiencias luminosas.

### Bibliografía

- Achugar, Hugo. “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas”. *Cuadernos LIRICO*, no. 5, 2010, pp. 17-28.
- Aguirre, Osvaldo (Ed.). *Mario Levrero - Francisco Gandolfo. Correspondencia*. Iván Rosado, 2015.
- Benítez Pezzolano, Hebert. “Presentación. Raros y fantásticos uruguayos: tres casos, tres perspectivas”. *Revista Landa*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 166-170.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. El Cuenco de Plata, 2011.
- \_\_\_\_\_. *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia, 2012.
- Blixen, Carina. “Variaciones sobre lo Raro”. *Cuadernos LIRICO*, no. 5, 2010, pp. 29-54.
- Bürguer, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta, 2010.
- Corbellini, Helena. “Post-facio. Serie negra en patchwork”. Levrero, Mario. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Arca, 1992, pp. 81-86.
- \_\_\_\_\_. “Los detectives lujuriosos: Varlotta, Levrero y el género policial”. [sic] *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay*, no. 3, 2011, pp. 43-50.
- Echeverría, Ignacio. “Levrero y los pájaros”. Silva Olazábal, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Trilce, 2008, pp. 93-102.

- Eco, Umberto. “Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción”. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, editado por Umberto Eco y Thomas A. Sebeok. Lumen, 1989, pp. 265-294.
- Fernández Bravo, Álvaro. “Introducción: Elementos para una teoría del valor literario”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 15, 2010, pp. 7-22.
- \_\_\_\_\_. “El oficio de escribir. Consideraciones contingentes sobre literatura como trabajo a partir de algunos textos de Mario Levrero”. *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini. EDUNTREF, 2016, pp. 17-28.
- Gandolfo, Elvio (Comp.). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Mansalva, 2013.
- Gerbaudo, Analía. *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Ediciones UNL, 2021.
- Ginzburg, Carlo. “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico”. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, editado por Umberto Eco y Thomas A. Sebeok. Lumen, 1989, pp. 116-163.
- Gómez de Tejeda, Jesús. “El gusto perverso: el neopolicial de Mario Levrero”. *Mario Levrero. I(nte)rruptiones críticas*, coordinado por J. L. Nogales Baena. Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020, pp. 99-118.
- Grüner, Eduardo. *Lo sólido en el aire: el eterno retorno de la crítica marxista*. CLACSO, 2021.
- Kohan, Martín. *1917*. Godot, 2017.
- Lacan, Jacques. “El seminario sobre ‘La carta robada’”. *Escritos I. Primera parte*. Siglo XXI, 2014, pp. 23-69.
- Levrero, Mario. “Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero”. *El portero y el otro*. Arca, 1992, pp. 169-187.
- \_\_\_\_\_. “Diario de un canalla”. *El portero y el otro*. Arca, 1992, pp. 129-168.
- \_\_\_\_\_. “El sótano”. *La máquina de pensar en Gladys*. Arca, 1998, pp. 32-65.
- \_\_\_\_\_. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Mondadori, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La novela luminosa*. Debolsillo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Manual de parapsicología. Irruptiones*, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La banda del ciempiés*. Mondadori, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La banda del ciempiés*. Eloisa Cartonera, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Dejen todo en mis manos*. Mondadori, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Irruptiones*. Criatura Editora, 2013.
- Link, Daniel. “El juego silencioso de los cautos”. *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. La Marca, 1992, pp. 5-11.
- \_\_\_\_\_. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia, 2009.
- Martínez, Luciana. “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”. *Cuadernos del Seminario I: Los límites de la literatura*, compilado por Alberto Giordano. Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2010, pp. 33-58.

- \_\_\_\_\_. “La escritura telérgica”. *Cuadernos LIRICO*, no. 14, 2016.  
<https://doi.org/10.4000/lirico.2246>
- \_\_\_\_\_. “Mario Levrero, la ciencia y la literatura”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel De Rosso. Eterna Cadencia, 2013, pp. 165-190.
- Mondragón, Juan Carlos. “París: Ciudad-metáfora en la obra de Mario Levrero”. *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, no. X, 2006, pp. 105-114.
- Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Nube Negra, 2016.
- Montoya Juárez, Jesús. *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Trilce, 2013.
- Nofal, Rossana. “La guardarropía revolucionaria: un modo de leer el testimonio en clave de Ángel Rama”. *Cuadernos de Humanidades*, no. 30, 2019, pp. 84-92.
- Núñez, Matías. “La biblioteca errante. Escenas de lectura en *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, no. 11-12, 2016, pp. 257-273.
- Olivera, Jorge. “Pasajes desde lo raro a lo luminoso. Raros, postmodernos, radicantes: el caso Levrero”. *Telar*, no. 25, 2020, pp. 49-68.
- Perilli, Carmen. *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990 – 2010*. Corregidor, 2014.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Debolsillo, 2014.
- \_\_\_\_\_. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Eterna Cadencia, 2015.
- Rama, Ángel. *La generación crítica (1939-1969)*. Arca, 1972.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones*. FCE, 2003.
- Rivadeneira, Blas. “París como escenario del crimen”. *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, compilado por Graciela Franco, María Del Carmen González y Patricia Núñez. Rebeca Linke, 2014, pp. 28-43.
- \_\_\_\_\_. “La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero”. *Orbis Tertius*, no. 32, 2020, pp. 1-10.
- \_\_\_\_\_. “Levrero, los raros y una genealogía fuera de lugar: de la derrota de ‘la generación de 1969’ al ‘estremecimiento vacío’ en la narrativa uruguaya de la posdictadura”. *Telar*, no. 25, 2020, pp. 69-94.
- \_\_\_\_\_. “Levrero y una política del equívoco. El *Manual de parapsicología* como arte poética y eje de la trilogía esotérica”. [sic] *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay*, no. 29, 2021, pp. 49-63.
- Rocca, Pablo. “Bibliografía”. Levrero, Mario. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Arca, 1992, pp. 87-127.
- Rosso, Ezequiel de. “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Eterna Cadencia, 2013, pp. 141-163.

- \_\_\_\_\_. “Una profesión sin nombre. Límites del género policial en *Fauna*”.  
*Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini. EDUNTREF, 2016, pp. 195-202.
- Sebeok, Thomas A. y Jean Umiker-Sebeok. “‘Ya conoce usted mi método’: Una confrontación entre Charles S. Peirce y Sherlock Holmes”. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, editado por Umberto Eco y Thomas A. Sebeok. Lumen, 1989, pp. 31-81.
- Silva Olazábal, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Trilce, 2008.
- Vecchio, D. “El *Manual de parapsicología*. Los inconscientes categoría B”.  
*Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini. EDUNTREF, 2016, pp. 97-110.
- \_\_\_\_\_. “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero”.  
*Cuadernos LIRICO*, no. 14, 2016.  
<https://journals.openedition.org/lirico/2301>.
- Žižek, Slavoj. *El resto indivisible*. Godot, 2016.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

