

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



“No soy Philip Marlowe”: la incorporación de la novela *Dejen todo en mis manos* al género policial

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica que presenta:

Adriano Patricio Albinez Encina

Asesora:

Giovanna Rosa Pollarolo Giglio

Lima, 2024

Informe de Similitud

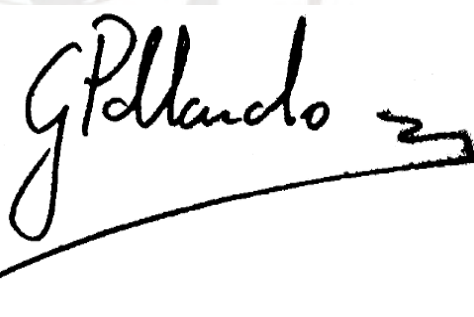
Yo, Giovanna Rosa Pollarolo Giglio docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado:

“No soy Philip Marlowe”: la incorporación de la novela *Dejen todo en mis manos* al género policial, del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as)

Adriano Patricio Albinez Encina,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 25/09/2024 .
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha : ...Lima, 25 de setiembre de 2024 Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Pollarolo Giglio Giovanna Rosa</u>	
DNI: 06635782 ORCID: 0000-0002-3209-9899	Firma 

Resumen

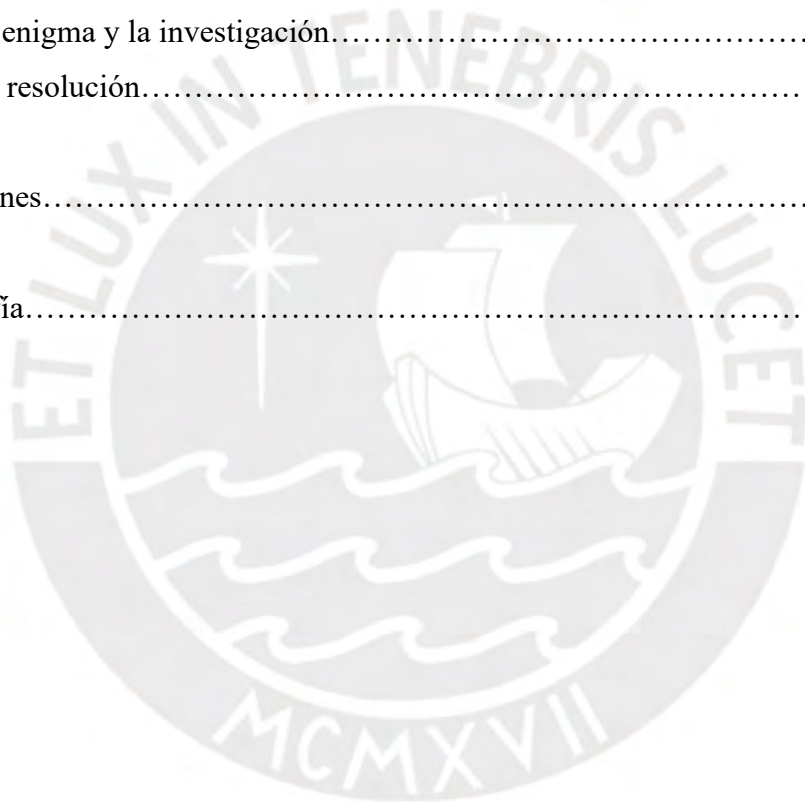
Mario Levrero (1940-2004) fue un autor que siempre escribió en los márgenes, ya sea del mercado editorial o de los géneros literarios. Su última novela y objeto de estudio del presente trabajo, *Dejen todo en mis manos* (1994), subvierte las convenciones del género policial a un punto tal que el lector se pregunta si puede o no inscribirla en este género. Y es que, si bien Levrero replantea las convenciones respecto de la investigación, de la naturaleza del detective y se aparta del realismo, no ignora la construcción de una trama policial y mantiene ciertas características del género. Mi hipótesis es que esta novela, a pesar de sus convenciones genéricas subvertidas, se inscribe en el “neopolicial hispanoamericano” por cuanto los elementos policiales trastocados, en lugar de distanciar a la novela del género, facilitan el desarrollo del relato.

Para desarrollar mi hipótesis, en primer lugar revisaré brevemente la historia del género a partir de sus variantes: *whodunit*, *hard-boiled* y el neopolicial hispanoamericano y luego analizaré la manera cómo Levrero transgrede las convenciones de las variantes analizadas y cómo, a pesar de las libertades creativas en el tratamiento de la trama y de los personajes, es posible afirmar que *Dejen todo en mis manos* es una novela que se inscribe en el género policial desde la caracterización del neopolicial hispanoamericano.

Palabras clave: Mario Levrero, literatura uruguaya, raros uruguayos, posmodernidad, surrealismo, ficción contemporánea, novela policial, novela negra, neopolicial

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	1
Capítulo 1. <i>Dejen todo en mis manos</i> y la novela policial.....	5
1.1. La novela policial: del policial clásico al neopolicial hispanoamericano.....	5
1.2. El estilo levreriano.....	18
Capítulo 2. La estructura policial de <i>Dejen todo en mis manos</i>	30
2.1. El detective.....	32
2.2. El enigma y la investigación.....	47
2.3. La resolución.....	61
Conclusiones.....	65
Bibliografía.....	69



Introducción

La noción de “género” discursivo se entiende, en términos prácticos, como una herramienta que permite clasificar los textos de acuerdo con ciertos rasgos que comparten tanto en el ámbito de las temáticas, las tramas, la construcción de personajes como en las técnicas empleadas. Antonio García y Javier Huerta definen el género como “una armónica articulación entre constitución formal —*dispositio* y *elocutio*— y contenido temático e ideológico —*inventio*” (1999, p.146). Estos determinan la estructura del texto y permiten diferenciar un género de otro (Altman 1999, p. 34). Es posible afirmar que un género, una vez definido (o conceptualizado), y canonizado, deviene en un conjunto de rasgos, una suerte de “reglamento” para los futuros escritores que buscarán inscribir su texto en dicha categorización. Pero, como se sabe, todo reglamento implica la posibilidad de quebrantarlo. Todorov plantea que “la gran obra crea, en cierta medida, un nuevo género y, al mismo tiempo, transgrede las reglas hasta entonces vigentes de otro” (1974/2003, p. 35), por lo que un buen artista (o el “gran artista”) no es aquel que crea una obra dentro de límites preestablecidos, sino que propone ir más allá. Aunque no se separa totalmente de las fórmulas establecidas, de las convenciones asimiladas por sus predecesores, añade una nueva visión del mismo tema, una nueva forma de contar una historia ya contada. En este sentido, se propone una distinción entre el “gran artista”, aquel que rompe con mayor o menor radicalidad las fórmulas y crea un nuevo género o sub género atendiendo a diversos factores, y los autores convencionales, que serían aquellos que respetan las fórmulas establecidas y consolidan el género.

En sus más de cien años de existencia, el policial da cuenta de un desarrollo con muchas variantes innovadoras determinadas por los contextos sociales, políticos, los vínculos con otros géneros, etcétera, y que se consolidaron como subgéneros a partir del policial convencional.

Nuevos temas, personajes, técnicas narrativas fueron estableciendo diferencias y dando lugar a nuevas denominaciones dentro del mismo género al mantener ciertas constantes en relación con las convenciones iniciales.

Entre los subgéneros con nuevas denominaciones que surgieron, los más destacables y canónicos son, en el ámbito anglosajón, el *whodunit*, el *hard-boiled*; a los que añadiré el “neopolicial hispanoamericano”¹. Estos tres subgéneros componen el panorama del género policial que me permitirá estudiar *Dejen todo en mis manos* (1994), novela que inscribiré en el género a pesar de la radicalidad de sus transgresiones.

La obra de Levrero se ha considerado inclasificable por cuanto aborda elementos dispares e indeterminados que transitan géneros diversos. De allí, ciertamente, su inclusión en el distinguido grupo de escritores denominado “los raros” (Rivadeneira, 2020, pp. 72-73), pertenencia que fija a Levrero en los bordes de cualquier tendencia, movimiento o corriente. Para el crítico Ángel Rama, las bases del mundo levreriano “se presentan repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles, adquiriendo un estado fluido” (1972, p. 238). Así, la narrativa de Levrero se puede entender como una que “fluye” de un género a otro. Pero si bien la descripción de Rama es acertada, es posible añadir que esta inestabilidad no ignora ni deja de apoyarse en ciertas reglas. De allí, reitero, el propósito del presente trabajo: demostrar que *Dejen todo en mis manos*, a pesar de las transgresiones a los recursos convencionales del género, se inscribe en el policial. En este sentido, propongo que la literatura de Levrero no es caótica o inconsciente como él mismo solía asegurar en sus entrevistas (Hugo Verani 1996) o en su autoentrevista (1992), sino

¹Algunos autores como Paula García Talaván emplean el término “neopolicial iberoamericano”. Yo no realizo ninguna distinción teórica entre uno u otro; empleo “hispanoamericano” para coincidir con la terminología de la mayoría de fuentes que cito en el presente trabajo.

que, por el contrario, la elaboración de la novela revela un meticuloso trabajo de elección de recursos y planteamiento de límites o reglas que me permiten afirmar que forma parte del “neopolicial hispanoamericano”. La parodia y la metaficción desde la autoconsciencia del género policial, como se verá luego, son rasgos típicos del neopolicial hispanoamericano que Levrero explora en su novela. Es cierto que subvierte y lleva la experimentación al límite, pero no se aleja radicalmente del género. Como afirma Elvio Gandolfo, se trata de un estilo “equilibrado entre lo cotidiano y lo absurdo” (1968-1969/2013, p. 20), lo que implica un metódico trabajo para que los elementos “extraños” no desborden a los reglamentarios.

En la primera parte de la tesis introduciré conceptos básicos del policial y de los tres subgéneros mencionados (*whodunit*, *hard-boiled* y neopolicial hispanoamericano), en relación con el “estilo levreriano”. Considero que la caracterización de los subgéneros del policial puesta en diálogo con ciertas particularidades de la obra del autor uruguayo me permitirá analizar textualmente *Dejen todo en mis manos* en el segundo capítulo del presente trabajo. En este sentido, buscaré comparar los recursos convencionales del género a fin de estudiar cómo Levrero los trastoca y construye una trama que se sigue considerando policial.

En el desarrollo de mi investigación, encontré dificultades en la búsqueda del material bibliográfico que requería. Muchos de los estudios sobre Levrero estudian la *Trilogía involuntaria*, su etapa kafkiana y estilo surreal. Poca atención se le ha dedicado, en cambio, al carácter multifacético de su obra. No hallé ningún trabajo dedicado únicamente a *Dejen todo en mis manos*. Solo Ezequiel De Rosso la estudia junto a sus otras dos novelas policiales, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) y *La banda del ciempiés* (1989) en relación con el estilo de Levrero, y señala que la tensión entre estilo y género ha sido leída a partir del efecto que tiene este sobre aquel; pero, añade que “podría pensarse el camino

inverso: pensar qué hace el policial con el estilo de Levrero” (2013, pp. 151-152). Con esta afirmación, siembra la idea de que este rasgo se repite en otros textos del autor, con lo cual sugiere que se trata de una característica propia del estilo de Levrero. Es decir, propone leer las otras novelas escritas por el autor que se inscriben en diferentes géneros, ciencia ficción, diario, fantasía², desde esta perspectiva: la tensión entre estilo y los límites que imponen los géneros. Como se ve, el estudio de De Rosso se enfoca en una investigación del estilo levreriano y presta poca atención al análisis textual de las novelas.

De otro lado, me han sido útiles para desarrollar este trabajo, las reflexiones del propio Levrero, aun cuando se fundan en sus intuiciones, emociones y experiencias personales antes que en nociones teóricas; y los estudios de Hugo Verani (1996), Carlos Bello Rodríguez (2014) o Blas Rivadeneira (2016) que abordan la obra de Levrero en relación con el surrealismo y la escritura automática.

Además de desarrollar la hipótesis propuesta, la finalidad de este trabajo de investigación es aportar una nueva mirada a la obra de Levrero, limitada a la estereotipada afirmación sobre su “libertinaje imaginativo” o analizada como producto de una escritura automática. Me interesa proponer una nueva mirada que se centre en su amplio conocimiento del género policial y sus subgéneros, así como en su elaborado trabajo para explorar sus posibilidades.

² Por ejemplo, *El alma de Gardel* (1996), *El discurso vacío* (1996) o *Caza de conejos* (1982) respectivamente.

Capítulo 1. *Dejen todo en mis manos* y la novela policial

1.1. La novela policial: del policial clásico al neopolicial hispanoamericano

El policial es un género que ha ofrecido resistencia a desaparecer en casi siglo y medio desde su invención. Esta resistencia se debe a su capacidad “para adaptarse a las necesidades de cada sociedad en cada momento histórico” (Talaván, 2011, p. 50) ya que, a pesar de todas las variantes e innovaciones introducidas por sus cultores, conserva sus tres elementos básicos: un enigma que debe ser resuelto, un personaje en busca de respuestas y una resolución. Antes de iniciar el estudio de la novela de Mario Levrero, objeto de este trabajo, considero necesario realizar una breve revisión histórica en torno al desarrollo del policial desde los primeros textos que lo consolidaron como género, cómo se fue renovando y qué componentes incorporaron los escritores de las siguientes generaciones de manera tal que los cambios, radicales en muchos casos, no implicaron la invención de un nuevo género.

El género como noción teórica de clasificación ha sido discutido desde diversas perspectivas, pero como señala Robert Altman:

La mayoría de teorías sobre los géneros se han centrado o bien en el proceso de creación de textos genéricos como imitación de un original previamente definido y sancionado, o bien en las estructuras internas atribuidas a tales textos, en parte porque el funcionamiento interno de los textos genéricos se considera algo susceptible de ser observado en su integridad y descrito de manera objetiva.

(1999/2000, p. 31)

La primera aproximación que sugiere Altman es que un género se percibe como un conjunto de textos que obedecen determinadas reglas a las cuales se ciñen los escritores. Estas

reglas, que conformarían una fórmula, provendrían de un “original” que luego es imitado una y otra vez. En mi opinión, más que imitar un original, como dice Altman, se trataría de imitar un modelo. La idea del original convierte al primer texto en valioso y superior, y al “texto imitador”, en una versión inferior cuando, en realidad, se trata de un diálogo entre dos textos que permite el enriquecimiento de ambos (Stam, 1992/1999, pp. 227-228). El término “modelo” o “fórmula”, por su parte, me parece más adecuado, pues implica unas pautas a seguir y no reglas rígidas. Del mismo modo, no solo se relaciona con la idea del género como un complejo sistema interno que puede ser observado, sino que sugiere la posibilidad de ser alterado mediante la experimentación e introducción de variantes.

La idea de un “modelo” abierto a la reescritura, o, por lo menos, distante de una normativa hermética, dialoga con los postulados de la “posmodernidad”. Aunque la reescritura genérica se practica desde los inicios de lo que hoy conocemos como literatura, es con la posmodernidad y las nociones de intertextualidad que la mezcla de rasgos, la hibridez, adquiere más relevancia hasta convertirse en un recurso fundamental para la creación artística durante la segunda mitad del siglo XX. La diferenciación por géneros va siendo desplazada por una fusión de rasgos que se consideran constitutivos en géneros dispares. Según Cristina Piña, “se anulará el principio de división que predominaba en los géneros literarios y su campo se presentará como ámbito de hibridación y experimentación” (2013, p. 19). La clasificación precisa de una obra como perteneciente a un solo género será cada vez más complicada debido a la absorción y mezcla de diferentes tendencias, “modelos”, poéticas. Esta contaminación genérica posmoderna alterará profundamente al género policial y se difuminarán los límites que diferencian no solo un género de otro, sino que la hibridación “eliminará la distinción entre literatura seria y literatura de entretenimiento (Piña, 2013, p. 20).

El policial nace con el llamado “relato de enigma” en el siglo XIX, con Edgar Allan Poe, quien cimentó el arquetipo del detective clásico con su personaje Auguste C. Dupin, introducido por primera vez en el relato “The Murders in the Rue Morgue” de 1841. Se trata de un sofisticado y culto aristócrata que resuelve crímenes, gracias a su sorprendente inteligencia y capacidad deductiva, por curiosidad y entretenimiento y sin mayores pretensiones heroicas o de reconocimiento. Las características de este arquetipo se expandieron y concretaron con la aparición del Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle y el Hércules Poirot de Agatha Christie. Para referirse a la novela policial clásica, Tzvetan Todorov acuñó el término “novela de enigma” (o llamada también *whodunit*) y la definió a partir de su estructura: “no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación” (1964/2003, p 35). La del crimen se cuenta antes de la historia de la investigación y funciona como detonante. El resto de la narración se desarrolla con la historia de la investigación como motor narrativo. Para Sonia Mattalia “el relato policial trabaja con el eje del saber; es decir, su signo más evidente es la interrogación” (2008, p. 14). A diferencia de Todorov, que considera dos elementos básicos (el crimen y la investigación), Mattalia reduce el relato solo la investigación. Si bien resume de forma aceptable en qué consiste el género policial, en mi opinión no es suficiente (la investigación) para definir un texto como policial aun cuando constituya el núcleo del relato, ya sea en el *whodunit* o en cualquiera de las variantes que se desarrollaron posteriormente. Existen textos que incluyen investigaciones bastante detalladas, pero que solo funcionan como tramas secundarias. Tal es el caso de *Crimen y castigo* (1866) de Fiodor Dostoievski, novela que incluye un detective, pero cuyo trabajo investigativo es opacado por el complejo dilema moral y psicológico de Raskólnikov. Sin embargo, el hecho de que en esta novela se desarrolle una investigación no es

suficiente para considerarla dentro del género, pues esta no es el eje alrededor del cual gira el relato.

Según Todorov, la novela de enigma tiene una estructura bastante simple (de dos pasos, prácticamente), y cabe preguntarse por qué le resulta tan atractiva a los lectores. Posiblemente se trate del reto intelectual en tanto que pone a prueba su capacidad para resolver el crimen antes de que se lo revele la trama al final del relato. Ricardo Piglia destaca un rasgo fundamental de la novela de enigma, que llama “clásico”: “Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura.” (1993, p. 99). El *whodunit* emplea una estructura distractora. La información que provee distrae y confunde al lector a fin de que no pueda resolver el enigma antes que el protagonista (detective). Gracias a una perspectiva incompleta sobre los hechos, muchas veces debido a la narración en primera persona por un personaje como, por ejemplo, John H. Watson (compañero de Sherlock Holmes), o el amigo/narrador de Auguste C. Dupin, el lector no puede llegar fácilmente a la develación del misterio, lo cual permite prolongar la tensión dramática. El escritor del *whodunit* suele omitir cierta información para conseguir el objetivo de demorar la resolución. Tanto para el escritor como para el lector de la novela de enigma, la capacidad intelectual y la razón son fundamentales para el desarrollo del relato. Es relevante tomar en cuenta este rasgo de la novela de enigma, pues, más adelante, algunos escritores del género pondrán en duda la fiabilidad del intelecto como herramienta del detective y pieza fundamental para la resolución de los casos.

La novela de enigma, a diferencia de las variantes posteriores del policial que se verán luego, no presta atención al contexto histórico ni social (costumbres, lenguaje coloquial o vulgar, jerarquías, criminalidad). La “realidad” del relato es solo un escenario, un telón de fondo. Importa

la capacidad deductiva del investigador capaz de reconstruir el crimen y llegar a su resolución con el propósito de la prevalencia del orden:

Por esta razón, el sentido moral no recae en el personaje central sino sobre la implícita defensa del orden social establecido observado en las novelas, las cuales se apoyan en teorías científicas y positivistas de la época y utilizan el juego deductivo para restaurar el orden burgués (Talaván, 2014, p. 68).

La novela de enigma permite comprender la “mitología apologética del orden establecido jurídico-burgués” (Colmeiro, 1994, 61) y muestra los esfuerzos de las entidades de la ley, en este caso un detective aficionado y con gran capacidad deductiva, por proteger el estilo de vida burgués (Piglia, 1993, 99). Sin embargo, durante los años 30, en Estados Unidos, una nueva variante del policial se contrapone a la naturaleza que Piglia y Talaván le atribuyen a la novela de enigma: el *hard-boiled* o novela negra, como se conoce al género en castellano.

El *hard-boiled* no es solo una respuesta a la hermética novela de enigma, ajena al contexto histórico y social; obedece a la necesidad de expresar la crudeza del sistema en los tiempos modernos. En palabras de Guillermo Niño de Guzmán, “El interés de la trama ya no se circunscribe solamente a descifrar el enigma, sino a revelarnos distintas actitudes y comportamientos humanos en un contexto social determinado” (1996, p. 232). La novela de enigma, si bien nos presenta la resistencia del orden burgués para no ser derrocado, no alude a las costumbres de la época, los efectos de la hegemonía burguesa en el resto de la esfera social, sus precariedades, etcétera. En otras palabras, la novela de enigma está ensimismada en el ejercicio intelectual que propone. De manera similar, Piglia advierte que este policial de enigma, o policial clásico, “separa el crimen de su motivación social” (1979/2003, p. 43). El *hard-boiled*, (también llamado “novela negra”) por el contrario, no desarrolla el crimen y su motivación como dos

partes de un hecho, sino como un solo evento. Para Bertold Brecht, “fijar la causalidad de las acciones humanas es el placer intelectual principal que nos ofrece la novela policiaca” (1973/2003, p. 25), lo que implica una lectura crítica que se enfoca más en el aspecto social de la novela que en el juego intelectual entre el lector y el autor. Todorov aplica su teoría de las dos historias para realizar la distinción entre la novela de enigma y el *hard-boiled*: “La novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias [la del crimen y la de la investigación] o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción” (1964/2003, p. 37). El autor del *hard-boiled* comprende al crimen como un fenómeno social y no como un hecho aislado sin precedentes. Como señala Mattalia, el mecanismo del *hard-boiled* “glorifica la especificidad estética y el racionalismo —la lucha de inteligencias puras— y promueve una representación que desliga las posibles apropiaciones y reivindicaciones de la criminalidad popular a las que despoja de toda heroicidad” (2008: 23). Mattalia añade que, en ese sentido, el *hard-boiled* “sería un eslabón en los procesos de racionalización y autonomía de la esfera estética y propone una estetización del crimen” (2008).

El *hard-boiled* estetiza el crimen, lo cual se puede ver en la puesta en escena del cine *noir* con su despliegue de tipos rudos repartiendo patadas y golpes, o fumando y bebiendo de forma misteriosa y en bares oscuros; y en la posterior popularización del cine de mafias y criminales, como por ejemplo *The Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola, o *Scarface* (1983), de Brian De Palma. El carismático detective del *hard-boiled* pasa a segundo plano cuando el también carismático (truculento e intimidante) antagonista, o villano, toma su lugar como modelo al cual aspirar y termina por convertirse en el protagonista del texto (o película, en los casos señalados). En el *whodunit* se estetiza la inteligencia de los criminales en sus actividades delictivas; es decir,

se “fetichiza” el intelecto. Sin embargo, en el *hard-boiled*, esta estética ya no aplica, por cuanto incide en acciones marcadas por la violencia como golpes, persecuciones, uso de armas, etc. Es decir, el *hard-boiled* estetiza la violencia. La “lucha de inteligencias puras”, por su parte, se convierte en un recurso ocasional y casi ausente en este subgénero.

A pesar de las diferencias señaladas, se puede afirmar que el policial como género (*whodunit*, *hard-boiled*, entre otras variantes) está estrictamente ligado a los valores de su tiempo (Dubois, 1992, p. 107). En la novela de enigma el escritor construye la historia a partir de una moral establecida por el grupo de poder burgués que prefiere ignorar la realidad del criminal y las razones que pudieron conducirlo a delinquir. Y en el *hard-boiled*, los valores (o antivalores, dependiendo de cómo lo requiera la trama) del detective, por lo menos al inicio del relato, están determinados por las necesidades de quien lo contrata. Así, mientras que los personajes de la novela de enigma estaban motivados por la moral, la curiosidad, el ejercicio de la razón, el interés por descubrir y así volver al orden bajo el esquema de los intereses burgueses, en el *hard-boiled* predominan los intereses monetarios de los personajes y su relación con el dinero (Piglia, 1979/2003, p. 44). En una sociedad en la que los intereses individuales son prioritarios y predisponen a la corrupción, es lógico que su protagonista, un personaje como cualquier otro de la novela, trabaje para esclarecer un crimen no como un deber sino a cambio de una remuneración económica. Como ya no se trata de un aficionado dispuesto a develar un crimen motivado por la ética, en el *hard-boiled* el detective está dispuesto a transgredir la ley para concluir el caso (Talaván, 2014, p. 68). En *El sueño eterno*, de Raymond Chandler, esto se puede apreciar cuando el protagonista interfiere en escenas del crimen, oculta evidencia e incluso mata a un delincuente, aunque en defensa propia, pero sin remordimiento. El detective y el criminal, en

el *hard-boiled*, son dos caras de la misma moneda, juegan al mismo juego, y, de vez en cuando, el primero debe usar artimañas similares para salir victorioso.

Aunque el *hard-boiled* presente diferencias con el policial “fundacional”, forma parte de este género como una variante. Esta dialéctica entre la novela de enigma y el *hard-boiled* aporta a la forma de entender sus respectivos contextos históricos, y abre un nuevo panorama a la creación de las historias policiales. La diferencia entre estos subgéneros demuestra cómo el género cambia y se enriquece con subgéneros que dan cuenta de nuevas realidades y contextos.

Entre los escritores más representativos *del hard-boiled* destacan Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Las novelas de Hammett, protagonizadas por el detective Sam Spade, sentaron las bases que continuarían los futuros escritores de novela negra. De otro lado, Chandler introdujo al *hard-boiled* una prosa más cuidada, personajes que, con el tiempo, se convertirían en arquetipos del subgénero y realizó una construcción literaria de Los Ángeles. Su meticuloso retrato de la sociedad norteamericana, así como el empleo de un lenguaje popular y accesible, lo canonizaron como uno de los escritores más importantes del género policial.

Una tercera vertiente posterior del policial que ha aportado significativamente a la discusión sobre los límites del género es el llamado “neopolicial” que, en pocas palabras, es el resultado de las prácticas posmodernas inscritas en el género. El posmodernismo expresa la desilusión, la imposibilidad de alcanzar la verdad absoluta, desconfía de la razón, de la “originalidad expresiva” y se dedica a la reescritura y deconstrucción de la historia y de las artes, entre estos a los géneros literarios (Piña, 2013, p. 17). Padura hace un listado de los rasgos del arte posmoderno que se incorporan en el relato policial y en los neopoliciales reconoce:

[...] su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de discursos populares y marginales, el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma. (1999, p. 41)

Las novelas consideradas neopoliciales no reúnen, naturalmente, todas las características señaladas por Padura, pues irían en contra de lo que el neopolicial busca: la indefinición, la reinención. Esta falta de límites y reglas, así como el afán transgresor han garantizado la supervivencia del género a pesar del paso del tiempo y los diferentes contextos históricos en los que se ha escrito. Los escritores posmodernos de policiales eligieron no fijar las características del género ni de los subgéneros, lo cual ha evitado el estancamiento, la repetición y, finalmente, el desinterés tanto del lector como de los autores. Su escritura se asemeja al planteamiento de la creación literaria propuesto por Julio Prieto: “La lógica de la creación literaria opera a partir de una dialéctica de reproducción y transgresión de los modelos recibidos, lo que hace que los géneros sean entes dinámicos en continua transformación [...]” (2019, p. 222). Por esta maleabilidad del concepto, el neopolicial es un subgénero difícil de etiquetar. Muchas obras, en mayor o menor medida, incluyen características del neopolicial y el límite para encajar dentro de esa clasificación no es muy claro.

El neopolicial, a partir de los rasgos que Padura enlista, supone un uso de diversos recursos, no necesariamente relacionados con subgéneros más delimitados, como el *whodunit* o el *hard-boiled* mencionados). Sin embargo, a pesar de ser un subgénero que permanentemente transgrede las reglas, mantiene la estructura básica y reconocible de investigador-investigación-

resolución. Este método de escritura, si se lo puede llamar así, se asemeja a lo que Sonia Mattalia dice del acto creativo, “utiliza el almacén de formas: elige, juega, combina, crea esas formas para producir trastornos en las representaciones literarias mismas. A menudo, utiliza formas que le pertenecen, pero que se consideran desviadas de lo ‘literario’ estatuido como tal” (2008, p. 12). Bajo esta perspectiva de la creación literaria, Levrero escribe *Dejen todo en mis manos*.

No obstante lo dicho, etiquetar como neopolicial a cualquier novela o relato que experimente con ciertos rasgos comúnmente considerados policiales resultaría un facilismo peligroso por cuanto el término sería demasiado abierto y general. Es, evidentemente, el riesgo de las propuestas de la posmodernidad: la indeterminación, los límites borrosos, la hibridez. En este contexto inscribo *Dejen todo en mis manos*, a la que propongo considerar una novela neopolicial hispanoamericana.

Los escritores hispanoamericanos se han nutrido de las tres variantes mencionadas para (re)escribir un policial característico de la región. Si bien la novela de enigma fue la primera en llegar a Iberoamérica (subgénero difundido por Borges y Bioy en *Los mejores cuentos policiales*, por ejemplo), el *hard-boiled* fue más frecuentado, como señala Padura. De acuerdo con este autor, recién en los años 40 la novela policial en español tomaría forma; y muy pronto, durante la década de los 50, el relato policial hispanoamericano se afianzaría según el modelo del *hard-boiled* norteamericano (1999, pp. 38-40). Francisca Noguero indica los elementos que atraerían al escritor hispanoamericano de novelas policiales hacia el *hard-boiled*:

Los autores latinoamericanos se sintieron atraídos por esta arquetípica figura [el detective del *hard-boiled*] y admiraron, asimismo, el lenguaje desacatado del *hard-boiled*, la plasticidad de sus escenas —canonizadas por el Hollywood expresionista

de los años cuarenta— y su amenidad, conseguida a través de la acción continua, los agudos diálogos y el reflejo veraz de los diferentes estratos sociales. (2006, p. 24)

Además de la estructura y el lenguaje, los autores hispanoamericanos hallaron otro atractivo en el *hard-boiled*: el parecido entre las sociedades corruptas estadounidenses y las hispanoamericanas, así como la ineficacia de las denominadas fuerzas del orden. Padura lo explica de esta manera:

[...] el carácter de este cuerpo [policial], en países asolados por dictaduras, sigue siendo más represivo que investigativo, pero al desaparecer la preponderancia [de la violencia] como motor dramático de las acciones novelescas, poco importa que exista o no una posible eficiencia policial, si existe delito, crimen, corrupción y violencia -y, más aun, la voluntad intelectual de cultivar un género. (1999: 42)

La desconfianza que los escritores hispanoamericanos tienen por el sistema que los gobierna desemboca en una estética del desencanto. Elementos reconocibles de aquella estética son los ambientes nocturnos y/o decadentes, el consumo de drogas (legales o ilegales), una juventud susceptible a la corrupción, la idea de que las fuerzas policiales representan inseguridad o “problemas”, etcétera. Estos temas no son, ciertamente, exclusivos del policial. Bien sabemos que la narrativa hispanoamericana los ha acoplado a su imaginario colectivo. Véase, por ejemplo, la obra de Richard Parra (1976-), específicamente, *Necrofucker* (2014), novela corta que desarrolla estos temas, pero no se inscribe en el género policial.

En palabras de Diego Trelles Paz: “la novela negra funciona como una matriz [...] y sirve para incorporar y reelaborar algunas de sus estructuras y convenciones” (2006, p. 87). El *hard-boiled* acerca la narrativa hispanoamericana a una versión del policial mucho más parecida a su

contexto sociohistórico. Le ha dado forma, ha unido la trama policial con la denuncia social. Sin embargo, así como Trelles Paz señala que ha sido una “matriz”, también hace hincapié en que el narrador hispanoamericano la transforma para incorporar nuevos temas y hallar nuevas formas de narrar. Las transformaciones y experimentos realizados a lo largo del tiempo permiten hablar del “neopolicial hispanoamericano” como otro subgénero.

Los escritores hispanoamericanos se aproximan al género policial para expresar temas sociopolíticos y dan forma al “neopolicial hispanoamericano” (Rosi, 2003, p. 91) Paco Ignacio Taibo II elabora una serie de características reconocibles en el neopolicial hispanoamericano:

[...] Caracterización de la policía como una fuerza del caos, del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar a los ciudadanos; presentación de un hecho criminal como un accidente social envuelto en la cotidianidad de las grandes nuevas ciudades; énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión. (1987, p. 40)

La caracterización de Taibo del policial hispanoamericano no se ha separado del *hard-boiled* ya que mantiene el objetivo realista de representar a la sociedad y denunciar las injusticias y el crimen. El detonante, es decir, el hecho criminal, es uno entre el montón; está envuelto en la “cotidianidad”, y es posible hallar muchos otros a lo largo del relato. Los autores hispanoamericanos que eligen el policial para expresarse no están interesados solo en demoler los límites genéricos, sino en hallar la convivencia entre la creación literaria y la denuncia política. Padura define esta tendencia del neopolicial hispanoamericano como “el gusto por contar una historia de principio a fin y tratar, siempre que sea posible, que la verosimilitud y la participación social sigan siendo componentes de la literatura” (1999, p. 45).

Por otro lado, de acuerdo con Padura, la desilusión causada por una fallida instauración del orden y la justicia en Hispanoamérica, derivó en su cuestionamiento, lo que dio lugar a una “nueva retórica, alejada de los moralismos del pasado, y del misterio como sol del universo dramático” (Padura, 1999, p. 42). En este sentido se puede hablar de la “posmodernidad” del neopolicial en relación con su aceptación de que la imposibilidad de conocer la verdad no implica la renuncia a contar una historia. El neopolicial hispanoamericano no se censura a sí mismo, no se calla nada, y ya no se sostiene en el crimen sin resolver (enigma) para desarrollar todos los componentes del relato.

Un ejemplo de neopolicial hispanoamericano es *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), de Mario Vargas Llosa. Esta novela reúne características bastante reconocibles como, por ejemplo, el escenario de una región hispanoamericana, con sus costumbres y dialecto, los organismos políticos, el poder económico y las fuerzas policiales corruptas. Vargas Llosa aborda problemas sociales y políticos en el sentido de la caracterización de Taibo II. Otro ejemplo es *Adiós, Hemingway* (2001), de Padura, novela claramente posmoderna por la manera como propone el tema de la verdad, así como por la organización de su estructura, el tratamiento de la investigación, de los personajes, entre otras características propias de la narrativa posmoderna.

En cuanto a *Dejen todo en mis manos*, al igual que Mario Vargas Llosa y Leonardo Padura Levrero instala la historia en su país e incorpora la cultura local, ya sean sus expresiones, su gastronomía o su historia. Tanto la novela de Vargas Llosa como la de Levrero desarrollan personajes y escenarios cotidianos, reconocibles. Asimismo, el tratamiento de la “verdad” y de la “realidad” que se manifiesta en una investigación enmarañada cuya solución parece imposible, en un personaje que divaga y convierte la investigación de carácter policial en un estudio de

autoconocimiento dan cuenta de la inscripción de la novela de Levrero en el pensamiento posmoderno y sus prácticas literarias.

A pesar de que el policial es un género más reciente en relación con otros, por ejemplo, el melodrama o el terror, ha calado profundamente en literaturas de diferentes culturas, las cuales, a su vez, supieron adaptarlo a sus realidades y emplearlo para expresarlas. Como se ha visto, la narrativa desencantada y decadente del *hard-boiled* estadounidense ha marcado muy profundamente la manera como se escribe el género policial en Hispanoamérica, pero es tan solo una de las posibilidades para contar una historia. En el neopolicial hispanoamericano se condensan características de los subgéneros que le precedieron, como son el profundo compromiso político, el retrato social y el juego estructural, lo que ha permitido a sus escritores no solo nutrir el género, sino crear un subgénero.

1.2. El estilo levreriano

En este subcapítulo haré una revisión general de la obra de Mario Levrero y señalaré ciertas particularidades de su escritura relacionadas con sus incursiones en el género policial y, específicamente, con *Dejen todo en mis manos*. Mario Levrero (1940-2004) fue un escritor que se nutrió de lecturas diversas y dispares, lo cual se refleja en su tendencia por la fusión de géneros; o en una sutil, a veces casi imperceptible, contaminación genérica. Además, muchas de sus “fuentes de inspiración” fueron géneros considerados no literarios (Levrero, 1992/2019, p. 594), como las historietas, las caricaturas o las películas. Antes de estudiar su obra en relación con el género y otros aspectos, conviene hablar de dos eventos que, considero, marcaron muy profundamente su visión de la literatura y, por lo tanto, de su forma de escribir: la llamada “generación crítica” y la dictadura uruguaya de 1973.

La “generación crítica” fue el grupo intelectual uruguayo más relevante anterior a la generación de Levrero y se puede decir que determinó su obra en tanto que se empeñó en contradecir las propuestas y mandatos establecidos por esta generación. Es posible entender esta actitud rebelde, que bien puede considerarse parricida, si consideramos que la “generación crítica” fracasó en su proyecto de mejorar la sociedad uruguaya. De haber desarrollado una labor política adecuada, el golpe militar hubiera fracasado. “La generación de 1969 o generación de la acción” (Rivadeneira 2020, pp. 73-74) aparece como una antítesis de su predecesora; la oposición se anuncia desde el nombre. Los intelectuales que conformaron la “generación crítica” estaban comprometidos con exactamente eso: la crítica. Para marcar la oposición, Rama denominó, con cierta ironía, “generación de la acción” a la conformada por jóvenes, entre los que se incluye a Levrero, cuya escritura ganaba notoriedad alrededor de 1969 (Rivadeneira 2020, pp. 73-74). La ironía del apelativo recae en el tipo de compromiso sociopolítico que postularon ambas agrupaciones. En una autoentrevista publicada por primera vez en el libro de cuentos *El portero y el otro* (1992), Levrero aprovecha el carácter autoficcional del relato para poder expresar sus pensamientos sobre la literatura --el acto de escribir y por qué escribir-- mediante preguntas que no se le hacían en las entrevistas ordinarias. Sobre el compromiso político en la literatura declara:

- *¿Qué opinás de la literatura comprometida?*
- Como subgénero, no me atrae. Prefiero la literatura policial.
- *¿Por qué la literatura comprometida te enfrenta justamente con esa realidad de la cual querés escapar?*
- [...] lo que no me atrae de la literatura “comprometida” es que, por lo general, hay más “compromiso” que literatura. Participa de un mecanismo similar al de los *bestsellers*: se escriben libros para que los compre determinado público, y no

con intención de establecer esa comunicación que define al Arte. (Levrero, 1992/2019, p. 595)

Para la generación de Levrero, la política se ejercía “desde el margen y no desde la militancia” (Rivadeneira, 2020, p. 73). En otras palabras, ni Levrero ni sus compañeros generacionales desarrollaron una crítica políticamente comprometida, y mucho menos acciones político-militares. Levrero estaba más enfocado en una literatura bastante íntima, en una literatura del yo, cuyos cultores convertían sus vivencias, sensaciones y experiencias en argumentos de sus novelas. En los textos de Levrero se percibe una gran inquietud, un deseo de estar en otra parte, de tener una vida diferente, que Verani explica: “las particularidades posmodernas de su narrativa se manifiestan en torno de la ‘pérdida del sentido de lugar’, de una radical descolocación y extrañamiento de lo inmediato, que subraya el sentimiento de desasosiego y de vacío interior del yo protagonista” (2000, p. 196). No es sorprendente entonces que sus personajes tiendan a carecer de personalidad u opiniones propias y muchas veces se limiten a ser tan solo observadores, además de estar siempre buscando algo que no se sabe con exactitud qué es y, por lo tanto, se muevan de un escenario a otro.

Esta tendencia de Levrero por indagar y expresar su angustia existencial explica su elección del yo como voz narradora y las continuas divagaciones mentales de sus personajes, dos características presentes en *Dejen todo en mis manos*. Del mismo modo, en su novela *El lugar*, (1982) relato con gran carga metafórica, acompañamos el viaje de un narrador a través de un espacio extraño que cambia de forma continuamente. La dicotomía que plantea la historia, marcada por una nostalgia obsesiva como por un deseo de seguir hacia adelante, es retomada por Levrero en *Dejen todo en mis manos*. Aunque ambas novelas exploran géneros distintos,

comparten, con el tema del viaje como metáfora, la nostalgia por el retorno y el deseo de proseguir:

Al mismo tiempo, su narrativa pone de relieve un encubrimiento referencial, un salto al extrañamiento como estrategia de representación ficcional. El viaje como metáfora existencial, en el cual nunca se llega a un fin [...] La naturaleza amorfa y volátil de estos relatos conduce a un descentramiento elusivo e inasible que hace imposible demarcar un espacio concreto e identificable. (Verani, 2000, p.196)

La afirmación de Verani se fundamenta en su análisis de la *Trilogía involuntaria*, conformada por *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar*, las cuales están fuertemente influenciadas por la literatura de Kafka, según Levrero (Echevarría, 2008, pp. 11-12); y cuyos escenarios son cambiantes y, a menudo, abstractos o, en todo caso, referidos con descripciones ambiguas. Este análisis de la *Trilogía involuntaria* se aplica a *Dejen todo en mis manos*. Y es que, aunque inscrita en el género policial admita una lectura realista, también tiene una dimensión metafórica, como las de la Trilogía, cuya naturaleza fantástica/surrealista demanda una lectura alegórica³.

Uno de los postulados que la “generación crítica” había canonizado en Uruguay fue, justamente, la escritura realista; y Levrero se empeñó en romper con esta tradición: “[...] ‘los raros’ explican, sobre todo, la fisura del realismo literario dominante de los novelistas y cuentistas del 45 y de quienes en su momento se dan a conocer como jóvenes narradores de los primeros años sesenta” (Benítez, 2014, p. 9). Ese realismo dominante debe entenderse como el interés de los escritores de la “generación crítica” por realizar un registro sociohistórico de su

³ En el segundo capítulo de este trabajo se explorará con más precisión cuáles son los componentes que se prestan para una interpretación metafórica.

país desde la literatura. Por otra parte, Levrero se enfrascó en una lucha contra el “realismo hegemónico” rioplatense (Rivadeneira, 2016, p. 73). Arremeter contra el rasgo característico de la “generación crítica” se interpreta, en términos freudianos, como “matar al padre”, tal como lo evidencia la manera provocadora con la que Levrero calificó a su imaginativa y desbordante obra al inscribirla en el “realismo puro” (Bello, 2014, pp. 89-90). Tal afirmación, disparatada y contradictoria respecto de lo que se puede leer en su narrativa, buscaba incomodar a sus antecesores al identificarse, irónicamente, con su estilo aun cuando ellos jamás hubieran escrito sobre esos temas y de ese modo.

Queda claro que Levrero es un autor deliberadamente cuestionador de sus antecesores; pero también lo es de la crítica literaria, cuya visión de la literatura consideraba limitada en el sentido en el que lo expresa Rocca:

La crítica literaria parece dar por sentadas muchas cosas, entre ellas, la existencia de un mundo exterior objetivo, y a partir de allí señala límites precisos a la realidad y al realismo, da por sentado que el mundo interior es irreal o fantástico, y trata de rotularlo todo de acuerdo con esos puntos de partida arbitrarios y pretenciosos. (Rocca, 1992/2004/2013, p. 79)

Levrero también cuestionó el reduccionismo de la crítica y su afán taxonómico. Les pidió a los críticos leyeran sus textos con “profundidad y perspicacia” y reclamó que “casi nunca [lo leían] con la sensibilidad, y diría con la ingenuidad [...] como para poder hablar de ‘comprensión’” (Verani, 1996/2013, p. 121). La queja de Levrero contra sus críticos es que estudiaban sus textos para comprenderlos, pero de una forma técnica, como tratando de averiguar su mecanismo, mas no leían por el puro placer de la lectura; con “sensibilidad” e “ingenuidad”.

El crítico, en ese sentido y desde la perspectiva de Levrero, buscaba dominar su estilo para entenderlo y clasificarlo sin considerar que las etiquetas lo incomodaban.

Es evidente que la obra de Levrero es de difícil clasificación en una categoría concreta, pero la predilección de la crítica uruguaya por un realismo del que no se sentía parte, que no admitía las “vivencias” del mundo interior (Pereira, 2013, p. 70), da cuenta del lugar incómodo en el que se instalan Levrero y su obra. *Dejen todo en mis manos* se propone como un policial. Mientras que otros de sus textos como *Nick Carter* (1975) o *La banda del ciempiés* (1989) se acercan a la ciencia ficción, a la fantasía, al surrealismo o absurdismo sin censura alguna, y pese a que emplea recursos como la asociación libre, tal como veremos en el segundo capítulo, *Dejen todo en mis manos* busca la verosimilitud y se inscribe en los límites del realismo característico del género.

Rivadeneira explica la cercanía de Levrero al policial señalando que “Frente a la literatura comprometida y con mayúscula, rescata los géneros marginales como el folletín policial, el humor y el absurdo como máxima expresión de la belleza” (2021, 14). Indica que, de estos mal llamados “géneros menores”, toma recursos literarios subestimados por la crítica por ser “poco serios”. Es decir, Levrero se acerca al género policial con absoluta libertad, lúdicamente, sin temor a innovar o transgredir las fórmulas establecidas. Asimismo, recurre a procedimientos propios del surrealismo tales como la asociación libre y el absurdo.

Sin embargo, su relación con el género no es solo lúdica ni se sostiene únicamente en la búsqueda de distracción, sino que también le atribuye cierto valor “terapéutico” pues, se sabe, recurría a la escritura y lectura de policiales durante periodos de depresión e incluso malestar físico (Bello, 2014, p. 94). Para Levrero, este género es un medio de expresión que no se limita

únicamente a la diversión ni a la denuncia social o política. Lo mismo se puede decir del uso del humor “[...]que se convierte en Levrero en un vehículo hacia lo trascendente en la llave, negada por la autoridad de lo socialmente aceptado, que impulsa el viaje, el despliegue del deseo” (Rivadeneira, 2021, p. 14). Levrero recurre a lo humorístico, como señala Rivadeneira, para abordar temas tabúes o introducir escenas que puedan afectar la susceptibilidad de los lectores. La sexualidad, por ejemplo, se presenta de forma más humorística que erótica, como ocurre con los episodios en *Nick Carter*, que narran encuentros sexuales de la forma más ridícula y anticlimática posible, en el exordio de la novela (“Nick Carter y los apuros de un Lord”) y el capítulo 3 de la primera parte (“Nick Carter en la zona siniestra de París”). El ánimo contestatario de Levrero ante la censura política y la moral puritana se expresa mediante un sentido del humor oscuro que genera incomodidad al incorporar elementos ajenos a las expectativas sobre un texto.

[...] Solo tenía unas ganas confusas de escribir algo policial, pero en tono surrealista. Pensaba que tenía que ser con un detective borracho, drogado o loco, alguien que se encontr[a]ra de una manera un poco mágica con la realidad. Con *Nick Carter* me divertí ferozmente, pero no conseguí realizar esa idea que todavía me ronda: resolver un misterio en base a datos completamente distorsionados. (Gandolfo, 1979/2013, p. 19)

Nick Carter es el ejemplo perfecto de una fusión de elementos dispares e inesperados. Diría que su escritura corresponde a una etapa muy juguetona de Levrero, incluso para sus propios estándares. Agregaría, además, que, en esta primera novela detectivesca, Levrero agota parte de su actitud provocadora. Y lo señalo a partir de sus otras novelas de detectives, pues me parece que en *La banda del ciempiés* y *Dejen todo en mis manos* ya no se registra un despliegue de humor tan corrosivo, anticlimático o hasta ofensivo. En *Nick Carter* la fantasía, el realismo, la

metanarrativa, la ciencia ficción, convergen de una forma irregular e inverosímil, aunque casi desde el principio se deja ver que el texto será un pastiche y no una novela “seria”. En este libro recurrirá a técnicas empleadas por géneros como las historietas, las películas, las novelas de folletín, formatos considerados no literarios. Se puede afirmar que Levrero juega en serio y, al mismo tiempo, da cuenta de que escribe, específicamente en *Nick Carter*, para divertirse antes que para conseguir la aprobación de los críticos o del público general. Sin embargo, en la entrevista citada de Gandolfo, a propósito del personaje de Nick Carter, señala que no logra su cometido, “resolver un misterio en base a datos completamente distorsionados” (1979/2013, p.19). Los misterios de sus novelas detectivescas a menudo sirven como un detonante y no como el núcleo del relato. En *La banda del ciempiés* y *Dejen todo en mis manos*, por ejemplo, se desvía a otros temas, a otras ideas y el enigma se convierte en un componente secundario.

Sin embargo, en *Dejen todo en mis manos*, Levrero agrega información imprecisa y su narrador es poco fiable. Algunos pasajes le sugieren al lector que los interprete como eventos fantásticos o sobrenaturales en un texto que, hasta entonces, ha sido delimitado por parámetros puramente realistas. Sin embargo, el “fantástico latente” en el texto no altera la secuencia realista y coherente que tiene la novela, aunque sí invita a cuestionar la lógica del mundo en el cual la historia se desarrolla. Para un lector familiarizado con la obra de Levrero, esos pasajes cuasi fantásticos, al trastocar lógica realista, le otorgan un nuevo significado al relato.

Como se estudiará en el siguiente capítulo, es preciso considerar que Levrero tenía también una predilección por ahondar en la psicología de sus personajes y su tendencia a transformar la realidad desde su peculiar manera de mirar e interpretar. Rivadeneira asegura que la estética de Levrero consiste en una “continua subversión” (2016, p. 73), lo que se puede entender como un regreso constante del autor a la parodia, al pastiche, a la indeterminación. Es

decir, en Levrero hay un deseo inconsciente por la subversión de las convenciones genéricas que acaba aflorando siempre.

Mientras que la “generación crítica” fue la anti-influencia para la obra de Levrero, la violencia política impidió el desarrollo de la “generación de 1969”, y obligó a los jóvenes de entonces a buscar un nuevo modo de expresión. Se había considerado a Levrero y su generación como la nueva voz que superaría a sus antecesores, tanto intelectualmente como en la práctica político-social, pero el golpe militar acabó con esas expectativas y silenció esas voces (Rivadeneira, 2020, pp. 74, 79). Lo que generó la dictadura uruguaya en Levrero y sus congéneres no fue una narrativa que girara en torno de este evento, sus consecuencias o repercusiones, pues la nueva generación ya tenía un estilo marcado hacia 1969 (Verani, 1992, p. 802). Antes bien, el golpe militar causó en estos escritores un “vaciamiento del discurso”, que funcionó como relato de su derrota (Rivadeneira, 2020, p. 89).

Este “vaciamiento del discurso” actúa como una rendición ante un hecho tan trágico como el golpe militar. Los escritores de la “generación de la acción” perdieron sus pretensiones intelectuales. En la autoentrevista ya citada, Levrero declaró: “No conozco ninguna verdad; creo que el mundo debería estarme agradecido por haber abandonado hace muchísimos años toda pretensión de mejorarlo” (1992/ 2019, p. 595). Esta confesión resume perfectamente su filosofía de vida y, a la vez, también se puede leer como una máxima de la “generación de la acción” para expresar su derrotismo debido al golpe militar.

Renunciar a una única verdad (o a la existencia de una verdad) encaja perfectamente con las distintas lógicas que Levrero emplea en sus textos, a veces disfuncionales con las contradicciones en sus relatos o, inclusive, sus artículos, y con un rasgo que caracterizó a sus

textos posteriores: la “superabundancia”. Este término, empleado por Jorge Olivera, define la cantidad de información dispar, y hasta incoherente o inverosímil, que Levrero despliega en su narrativa (2020, p. 57) como respuesta al silenciamiento y la censura de la época. La novela mencionada anteriormente, *Nick Carter*, es una oda al escándalo, un grito silencioso. Llama la atención con un mensaje tan confuso que permite pensar que detrás de la narración, casi verborreica, no hay nada más que el esfuerzo para decir algo que no podría haber dicho ningún otro escritor. Sin embargo, esa abundancia inútil y poco coherente bien puede estar expresando lo que la generación crítica no escribió ni se habría atrevido a escribir.

Verani considera que “la narrativa imaginativa” de la “generación de la acción” no es una consecuencia del golpe dictatorial, pues ya habrían alcanzado una estética definida para 1969. Esta afirmación, como apreciaremos a continuación, resulta de una lectura incompleta de Verani, pues el ensayo lo publicó considerando solo la obra temprana de Levrero, dejando de lado la nueva propuesta que Levrero adopta durante los años noventa. Por ejemplo, entre sus novelas tempranas, *La ciudad* y *El lugar* desbordan imaginación y establecen un escenario brumoso en el cual no se distingue fantasía de realidad, están presentes como si se tratara de un constante estado de vigilia, un cuerpo que reclama sueño, pero lucha por mantenerse despierto. Este rasgo, similar a la narrativa de Felisberto Hernández (1902-1964), lo retomó Levrero en *Nick Carter* y en ciertos capítulos de *Dejen todo en mis manos* (en particular aquellos en los que el narrador se limita a divagar mentalmente).

Sin embargo, a pesar de que la influencia de Hernández en Levrero es innegable, él mismo comentó a Verani en una entrevista no sentirse ni heredero ni identificado con “su personaje tan impregnado de infancia” (2013, p. 124). De hecho, Julio Ortega, sobre la relación entre estos dos autores, señaló una particularidad respecto a los cuentos de Levrero, y que

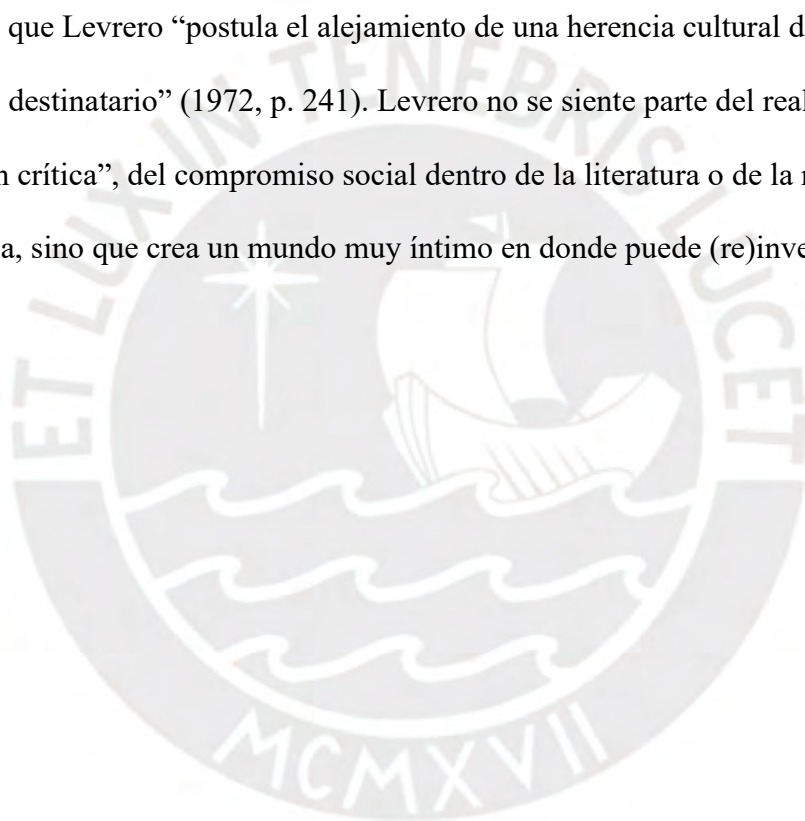
comparte con Hernández: “introducen una percepción disolvente, desasida, que trabaja con la lógica reversible del sueño y deja una sombra de duda sobre la validez de lo representado, tan poco atado como el lenguaje” (1989, XVII). Esta característica alcanza una mayor intensidad en los cuentos de Levrero debido a la condensación de dicha estética que le permite el formato, pero también afirmo que va más allá y busca nuevas formas de expresión. *La máquina de pensar en Gladys*, de 1970, fue su primer libro de cuentos y la mayoría de relatos ya estaban escritos; incluso, algunos ya habían sido publicados en revistas. Es posible afirmar que, mientras sus novelas seguían en una etapa kafkiana y se leían como la inevitable imitación de un principiante, sus cuentos ya daban indicios de su gusto por la experimentación estructural, pero no podía hablarse aún de una estética definida. Por lo menos si se toma en cuenta que Levrero evitó por todos los medios ser definido, limitado, etiquetado por la crítica.

La afirmación de Verani sobre su estética definida fue anterior a la publicación de *Cuentos cansados*, y no consideró la autoentrevista que se hizo Levrero. Tampoco previó *El discurso vacío* y lo que sería, probablemente, su trabajo más ambicioso, *La novela luminosa* (2005). En ambas novelas, el autor y el texto se funden hasta hacerse inseparables. Lo que quiero decir es que Verani se apresuró a encasillar a Levrero como escritor kafkiano y surrealista pues sus publicaciones posteriores contradicen esta afirmación. En *El discurso vacío* y otros relatos, Levrero trabaja desde su “yo autorial”, particularidad esencial en su estética posterior a la década del ochenta. Definitivamente, Levrero sobrepasó su etapa kafkiana, a la cual se refiere Verani cuando llegó a esa conclusión.

Se puede decir en pocas palabras que Levrero manifestó su rebeldía mediante un desborde imaginativo, casi de manera infantil, así como también la fusión de distintas narrativas que él recuperó y convirtió en literatura. Jamás renegó de su gusto por un entretenimiento más fácil,

pues se denominaba un “lector haragán” (Verani, 2013, p. 124), pero entendía el consumo de distintos géneros como un requisito para enriquecer la expresión artística (Levrero, 1992/2019, p. 594). Esta manera de relacionarse con géneros no literarios o menores se manifiesta en su búsqueda constante, en su afán por innovar y experimentar y en las grandes diferencias que se pueden hallar entre cada uno de sus textos. Es decir, Levrero siempre estuvo empeñado en escribir creando nuevas estructuras, en no repetir lo dicho en su último trabajo.

Rama dijo que Levrero “postula el alejamiento de una herencia cultural de la que no se siente partícipe ni destinatario” (1972, p. 241). Levrero no se siente parte del realismo establecido por la “generación crítica”, del compromiso social dentro de la literatura o de la militancia político-ideológica, sino que crea un mundo muy íntimo en donde puede (re)inventar a gusto.



Capítulo 2. La estructura policial de *Dejen todo en mis manos*

Como se mencionó en el capítulo anterior, los estudiosos del género han establecido descripciones del relato policial que difieren entre ellas. Sonia Mattalia (2008, p. 14) propone que se define por la presencia de una investigación en la trama; Todorov (1964/2003, p. 35)⁴ señala, además de la investigación, la ocurrencia de un crimen⁵. Piglia concilia ambas posturas dándole un espacio correspondiente a cada una. Piglia asegura que el policial clásico (*whodunit*) es el que “separa el crimen de su motivación social” (1979/2003, p. 43) y lo convierte en un recurso gratuito, vacío, solo un paso más en la secuencia de la investigación. Por otro lado, es la novela negra (*hard-boiled*) la que comprende al crimen y la investigación como dos componentes de igual importancia que se van desarrollando simultáneamente a lo largo del texto.

Coincido con la propuesta de Todorov, pues veo necesario incidir en la existencia y desarrollo del detonante para justificar la investigación. Sin embargo, para este trabajo no usaré el término “crimen”, que más bien se emplea en la estructura del *hard-boiled*, sino que prefiero denominar al detonante solo como el “enigma”, pues la investigación en *Dejen todo en mis manos* no se emprende para resolver un crimen, sino para la develación de un misterio sin tintes sombríos o sangrientos. Añadido a estos dos componentes, quisiera considerar para este trabajo otro elemento que distingue a la novela de Levrero de otras del mismo género: la resolución. Este componente es clave del policial pues resume y esclarece todo el relato de la novela. También es

⁴ Tanto para la afirmación de Mattalia como la de Todorov revisar el capítulo 1 del presente trabajo.

⁵ Ernst Mandel analiza la literatura policial desde una perspectiva sociológica y lo lleva a coincidir con Todorov: la investigación no puede separarse de la historia del crimen, pues ambas son el reflejo de la moral de la sociedad en la que la novela fue escrita (1984/2003, p. 39). De acuerdo con la afirmación de Piglia sobre el *whodunit*, este rasgo sería característico del *hard-boiled*.

el ejemplo perfecto de cómo Levrero pone su texto al borde de las fronteras del género sin desentenderse del policial

Considerando los tres factores señalados, dividiré este capítulo en tres secciones en las que analizaré al detective, el enigma-investigación y la resolución. Esta división me permitirá referirme de manera ordenada a las particularidades de la novela de Levrero que la convierten en un relato policial que, si bien es atípico, permanece dentro de los límites del género.

Antes de continuar conviene hacer una breve referencia al argumento de la novela: un protagonista-narrador cuyo nombre nunca se revela y cuyo oficio es la escritura recibe la encomienda, por parte de su editor, de hallar al autor de una novela que él está seguro será un éxito de ventas. El narrador-protagonista recibe parte del pago por adelantado y se dirige a Penurias, el lugar desde donde la novela ha sido enviada por correo. En su viaje conocerá brevemente a Roxana (o Mabel) y se sentirá muy atraído por ella; a Juana Pérez, una prostituta a quien frecuentará; a Juancito Fiore, el encargado de un quiosco. También se reencontrará con Troncoso (alias Piolín), un viejo compañero de la escuela, entre otros personajes cuyas apariciones, siempre breves, interrumpen las reflexiones y divagaciones del narrador-protagonista. A lo largo de la novela, conocemos íntimamente al protagonista, su idiosincrasia obsesiones, y súbitamente el “caso” se resuelve sin demasiada intervención del “investigador”. Y aun cuando hayamos seguido los “pasos” de una investigación policial poco o nada convencional, inevitablemente surge la pregunta en torno a si se inscribe o no en el género.

Y es que, si bien el relato presenta algunas características propias del policial, también hace uso de recursos ajenos. Podríamos decir que es un relato “transfronterizo”. En ese sentido, no puede inscribirse como perteneciente a un único género. Su categorización genera incertidumbre, pues transgrede características del policial convencional, pero respeta otras;

parece abandonar las reglas estables del género y transitar por otros, de los que se contamina. El propósito de este capítulo es detectar los elementos extraños (ajenos al policial) que conforman el relato y cómo funcionan de modo que la novela cumple, y no cumple, con las características elementales del género.

2.1. El detective

El punto de partida de un policial convencional reside en la existencia de un personaje interesado en desvelar un enigma y con capacidad para emprender una investigación con ese propósito. Ser un nexo entre el enigma y su resolución es la función del detective, que puede ser un aficionado o un profesional. El primero, como se puede inferir, no tiene preparación ni formación; no pertenece a una institución o empresa que, de manera formal, se dedique a investigar. El aficionado puede ser uno que disfruta de este tipo de actividades; pero también hay quienes se ven involucrados en una investigación de manera casual o azarosa. Por otra parte, el “subgénero” del *hard-boiled* crea al “detective privado” (o *private eye*), personaje con una trayectoria sólida en la resolución de casos criminales. Este personaje se ha entrenado para poder resolver crímenes o enfrentarse a situaciones peligrosas. Generalmente ha sido policía o miembro de las fuerzas policiales. Antes de analizar al detective de Levrero, presentaré una breve caracterización de los tipos de protagonistas a los que me he referido.

Edgar Allan Poe creó a Auguste C Dupin, el primer detective aficionado (Cerqueiro, 2010, p. 2). Su formación erudita y racionalismo le permite explicar lógicamente enigmas considerados irresolubles. Es un personaje que investiga y resuelve los enigmas motivado por la curiosidad, como se puede apreciar en “Crímenes de la calle Morgue”, y no necesariamente por un propósito ético ni mucho menos por un incentivo económico. Este tipo de detective es medianamente acomodado, o viene de una familia pudiente, y se ensimisma en ejercicios

intelectuales, al mismo tiempo que ve el misterio como la oportunidad de poner a prueba sus habilidades. En los relatos de Auguste Dupin, el narrador es un testigo de los hechos y el detective nunca cuenta su propia versión de los mismos. Así, nunca tenemos acceso al mundo interior del personaje pues el narrador es externo. Esta es una característica propia del policial clásico y el detective aficionado, a diferencia del narrador-protagonista del *hard-boiled*, a cuyo mundo interior accederemos.

El arquetipo del detective profesional descende, principalmente, de los protagonistas del *hard-boiled* estadounidense; en particular, de Philip Marlowe, personaje recurrente en la obra de Raymond Chandler. Se trata de un personaje que habla poco, con frases cortas y preparado, de ser necesario, para ejercer la violencia. Estimo que esta naturaleza del personaje y, al mismo tiempo, de la narración, se debe en parte a una influencia de la tradición chejoviana del cuento, cultivada en Estados Unidos principalmente por Ernest Hemingway. La influencia que “Los asesinos”, relato de Hemingway, ha tenido en el género policial es innegable (Piglia, 1979/2003, p. 45). El estilo parco, los diálogos rápidos, un mundo interior incomprensible y la vida social poco convencional de su icónico detective, así como la trama en la que prima la acción sobre el pensamiento, caracterizan el “nuevo” policial creado por Chandler. En la naturaleza de los diálogos, que se asemeja mucho a los de un guión cinematográfico, destaca el recurrente sarcasmo de Marlowe como recurso para ocultar su verdadero (y melancólico) rostro. Aunque la narración de los hechos se hace desde el yo de Marlowe, los lectores conocemos muy poco el mundo interior del personaje debido a su parquedad. Así, no se sabe con exactitud cuáles son los juicios éticos que tiene sobre ciertos eventos. Debido a la falta de explicaciones, de análisis, de reflexiones personales desde su mundo interior, es percibido como un personaje cínico, desinteresado. Pero sus actos y la relación con los demás advierten al lector que es un personaje

desencantado por la sociedad corrupta y violenta en la que está inmerso. De allí su actitud cínica, su descreimiento, su aparente falta de compromiso; pero, en realidad, y aunque no lo ostenta, es un personaje íntegro y honesto. Actúa en nombre de ciertos valores y su objetivo, pese a que no lo explicita, es que se haga justicia. Sin embargo, tampoco es un benefactor; su conducta es la de un profesional, la de un empleado que funciona como una pieza en la gran maquinaria de Los Ángeles. A diferencia del detective de Poe, que no se vincula con los personajes involucrados en los casos que investiga, Marlowe establece relaciones íntimas, no precisa ni necesariamente amorosas, con las mujeres. En la mayoría de los casos, la trama desarrolla un juego en el que ellas lo intentan seducir y él las mantiene a raya.

Dejen todo en mis manos remite de manera explícita a Marlowe cuando, por ejemplo, el narrador alude a una de las novelas emblemáticas de Chandler en las que aparece Marlowe (traducido de *Farewell, My Lovely*), *Adiós, muñeca* (Levrero, 1994/2012, p. 257), o cuando se presenta: “Soy un escritor. No soy Philip Marlowe” (1994/2012, p. 250). Ambas aclaraciones, redundantes en ese punto de la historia, dan cuenta del espíritu transgresor que la novela va a desarrollar. Es claro que Levrero busca, con esta mención a Marlowe, establecer el punto de partida para la lectura desde una relación intertextual, dialógica con la trama, la estructura, con el género. Al remitir a Marlowe, Levrero le indica al lector que debe conocer la obra de Chandler antes de leer su novela. La explicación de la alusión tiene como propósito crear referentes del género. Facilita así su lectura de modo que la trama policial quede fuera de cuestionamiento y el lector pueda concentrarse en identificar los elementos que desafían las convenciones del género.

Mientras que el detective de Poe es una persona acomodada y el Marlowe de Chandler se gana la vida como profesional dedicado a la investigación privada, el protagonista de *Dejen todo en mis manos* es un hombre corriente que intenta ganarse la vida ya sea escribiendo, o, como en

este caso, haciendo un trabajo extra-literario⁶. Su prioridad es la recompensa monetaria pues padece angustias económicas.

Por otra parte, si bien dos mil dólares no son objetivamente gran cosa, para mí lo eran en ese momento, y lo siguen siendo, objetiva y subjetivamente. Ahorrando aquí y allá, un poco en esto y otro poco en aquello, me podrían durar bastante, En los periodos difíciles, y he conocido unos cuantos, puedo volverme bastante frugal. (Levrero, 1994/2012, p. 250)

Al principio no está interesado en aceptar el encargo de emprender la investigación para hallar al autor de la novela, pero lo hace luego de que la editorial rechaza su manuscrito y se agudizan sus problemas económicos. Pero luego su objetivo deja de ser solo económico:

Mi compromiso iba creciendo; ya no eran los doscientos dólares adelantados ni el resto a ganar con mi investigación; ahora se me había creado una necesidad personal: esa novela debía publicarse y llegar a muchos que la necesitaban tanto como yo, porque allí estaba el germen de los nuevos valores, y allí había razones de vivir para muchos. (Levrero, 1994/2012, p. 252)

Es un personaje comprometido con la literatura y, por lo menos en este pasaje, está tan inspirado por el texto leído que despierta en él ciertas convicciones humanísticas, un deseo de sacrificio por el bien de la raza humana. Pero este entusiasmo no se mantiene a lo largo de la novela.

⁶ Levrero parece borrar la diferencia entre el yo autoral y el narrador. Además de ser un escritor de poco éxito (como lo fue Levrero hasta la muerte), en la novela también cita ciertos comentarios que la crítica hace sobre la obra de su narrador-personaje, muy similares a los que la crítica literaria real había dicho de los textos de Levrero: “Los críticos se esfuerzan por clasificar mi literatura como perteneciente a tal o cual categoría” (1994/2012, p. 245).

Más allá de su situación económica, el narrador-personaje no se halla en una situación límite. La investigación en la que se ha involucrado por dinero no implica la resolución de un crimen; no tiene que llevar a nadie ante la justicia, o, en un caso más siniestro, matar a alguien para proteger su vida, como sucede en las novelas de Chandler donde el protagonista recurre a la violencia constantemente para resolver el caso. Su código moral no tambalea porque no hay una fuerza externa que lo comprometa. El narrador-personaje de la novela no muestra la integridad que caracteriza a los detectives de Poe o Chandler, aunque en ciertos momentos, si bien breves, se revela como un personaje altruista.

El detective que construye Levrero oscila entre una personalidad tranquila, racional sosegada y una inquieta, nerviosa y distraída. En determinadas situaciones se muestra tranquilo, e incluso hasta estoico; pero, a medida que se narran sus recuerdos y vivencias pasadas, el lector se percatará de que no es tan calculador como parece, que en cualquier momento puede padecer un ataque de ansiedad. No es el detective confiado y matemático tipo Dupin, pues carece de esa capacidad deductiva, de su concentración y racionalidad, ni es el detective de nervios de acero que mantiene la calma incluso en las situaciones en las que su vida corre peligro. En realidad, el narrador-protagonista de *Dejen todo en mis manos* es frágil, inestable, abiertamente sensible. Esta naturaleza va muy de la mano con su oficio de escritor y su búsqueda continua de belleza, que se aprecian en las cuidadas descripciones de lo que lo rodea.

Desde el punto de vista de los objetivos, mientras que los detectives de Poe y de Chandler los tienen muy claros y están dispuestos a priorizar la resolución del caso, el de *Dejen todo en mis manos* se deja llevar por sus pulsiones primitivas, como su sexualidad o por emociones fuertes como la ira y la euforia. El distractor más poderoso es su deseo sexual. Piensa reiteradamente en

mujeres y las busca. Como ocurre en el capítulo 4, que da cuenta de su primer intento de relacionarse con una mujer

Por fin me animé a preguntarle si ella también iba a Penurias, imaginando poder llegar a combinar el trabajo y el placer; pero no [...] Dejé languidecer la conversación porque, como predicara William Blake, no es bueno cultivar deseos que no habrán de ser satisfechos. Lo sentí mucho; evidentemente yo le había caído bien y ella era realmente un buen pedazo de mujer. (Levrero, 1994/2012, p. 257)

A partir de este pasaje podemos apreciar cierta pulsión lujuriosa del personaje que se repetirá a lo largo de la novela, así como la frustración por no ser capaz de satisfacer completamente el deseo ni de terminar con su soledad. El protagonista-narrador no puede entablar una relación íntima con ninguna de las mujeres de la novela que despiertan su interés ya que las considera experiencias efímeras. Su incapacidad de establecer relaciones duraderas, ya sea una amistad o un romance, deviene en un constante estado de soledad que lo deprime, y que no puede acabar de explicar. O, en todo caso, ofrece una explicación muy escueta.

El alivio me duró poco. Yo no era el primero. El turno de las siete estaba ocupado. También el de las ocho. Recién podría venir a las nueve. Me negué, sintiendo un retorcimiento íntimo. Le pregunté si podía anotarme para mañana, viernes, a las siete. Dijo que sí. Colgué y volví a mi cuarto. Me senté en una silla y me puse a llorar. (Levrero, 1994/2012, p. 302)

El hecho de que Juana Pérez sea prostituta y los encuentros requieran una transacción económica parece incidir en la incapacidad del narrador para entablar relaciones naturales, espontáneas. No se explica precisamente cuál es la razón del llanto: si porque esa noche no va a encontrarse con la mujer, o porque sabe que ella está haciendo su trabajo sexual con otros

hombres. Si bien no tiene una relación íntima con la mujer ni se puede hablar de una pasión amorosa, los celos que el protagonista siente devienen de la carencia de intimidad. Es decir, la facilidad del vínculo que tiene con Juana Pérez, a la cual pueden acceder otros hombres, le recuerda su propia soledad de la que solo puede huir temporalmente mediante el sexo, lo que lo sumerge en una profunda tristeza. Esta investigación del mundo interior del protagonista será desarrollada más extensamente en el siguiente subcapítulo.

La soledad en el *hard-boiled* es clave para construir la imagen del detective que no puede verse involucrado íntimamente ni durante mucho tiempo con mujeres pues el romance lo distrae de sus responsabilidades, además de poner en peligro a su pareja. En el peor de los casos, la mujer resulta ser una *femme fatale* que solo acaba trayéndole problemas. El detective del *hard-boiled* es, por naturaleza, solitario, debido, en parte, a su escepticismo y desconfianza. Por el contrario, el narrador protagonista de *Dejen todo en mis manos* busca terminar con la soledad. En general, su comportamiento es opuesto al del detective en el *hard-boiled* y la razón es que el creado por Levrero es un personaje bastante ordinario que vive una situación extraordinaria. El narrador-protagonista de Levrero, incapaz de controlar sus emociones, no posee la templanza inquebrantable típica del personaje chandleriano. Su principal interés es satisfacer sus necesidades inmediatas, como ciertos vicios (el cigarrillo, por ejemplo) y su deseo sexual:

- Ando buscando... —comencé a decir.

Ella se abrió el tapado, y lo volvió a cerrar en una fracción de segundo, pero alcancé a ver las tetas más espléndidas que ojo humano haya contemplado alguna vez en este planeta.

[...]

- Andaba buscando precisamente eso —dije [...] (Levrero, 1994/2012, pp. 267-268)

En cuanto siente una pulsión sexual y ve la oportunidad de satisfacerla, el narrador - personaje aprovecha. Se olvida del caso y se dedica a su pulsión. Abandona el caso y no lo retoma hasta un par de capítulos después. El narrador-protagonista no tiene un carácter lo suficientemente fuerte, una voluntad firme, como para llevar a cabo una investigación o, por lo menos, ser constante con ella. Estas reiteradas distracciones serán la clave, no para la resolución del caso, sino para que el lector conozca al protagonista y ejerza como detective en el misterio interior del narrador, como se verá a continuación.

Su relación con la realidad es un tanto confusa y, por lo tanto, nosotros como lectores también tenemos una visión muy limitada sobre los hechos que “realmente” suceden en la novela. Olvida los nombres o da nombres que inventa, como, por ejemplo, cuando dice “Encendí un cigarrillo más, y pensé en Roxana, o Mabel, o como se llamara aquella chica” (1994/2012, p. 266). Unas cuantas páginas después, la llama con otro nombre: “Supe por qué no había seguido viaje en el ómnibus tras aquella chica, Gladys o Mabel [...]” (1994/2012, p. 270). Hacia el final del libro nos enteramos que se llama Genoveva, un nombre muy alejado de los tanteos del protagonista. Asimismo, va llenando como puede los vacíos en su historia, que es incapaz de recordar totalmente. Escribe a partir de la memoria, con datos inexactos, con interpretaciones erróneas sobre los hechos. Sus recuerdos son erráticos: a veces no recuerda eventos de su vida, mientras que en otras oportunidades recuerda con bastante precisión. Por ejemplo, cuando se reencuentra con Piolín:

Agitó ante mis narices una tarjeta. «Parménides Troncoso», decía y no me decía mucho. Seguí manteniendo mi cara de póquer.

- ¡Piolín! —gritó, extendiendo la sonrisa hasta las orejas
- ¡Piolín! —exclamé y me levanté con los brazos abiertos. Nos palmeamos la espalda largo rato.

Ahora sí recordaba bien al hijo de puta. (Levrero, 1994/2012, p. 274)

Y rápidamente hace un inventario de sus recuerdos, “En tercero de escuela, cada tanto se sentaba por un rato a mi lado, se iba, y después yo notaba invariablemente que me había robado los lápices de color, la lapicera o la goma de borrar” (1994/2012, p. 274), como si hubiera ciertos detonantes que sacaran a flote determinadas memorias. Esto parece estar relacionado con sus constantes distracciones. Un elemento que llama su atención parece detonar un flujo de conciencia que lo distrae totalmente de la actividad que estaba realizando hasta el momento:

Descubrí que si me apretaba los testículos con una mano, el dolor desaparecía y podía permitirme evocar a Juana libremente. En todo caso, esa noche la invitaría a tomar un café, tal vez en mi pieza. Le pagaría lo mismo; me gustaba la idea de tenerla cerca aunque no utilizara sus servicios profesionales. Hablaríamos de la novela. Y tal vez no me haría ningún daño si echaba un breve vistazo a sus ropitas negras. El látigo no; esas cosas no me gustan, y sería peligroso alentar a Juana en esa dirección. Probablemente tuviera infinidad de elementos perversos, y podría verme atrapado en una progresiva red de adminículos, aparatos electrónicos, focas amaestradas, enanos gimnastas y gaiteros escoces para conseguir una erección.

(Levrero, 1994/2012, p. 298)

El detonante en este pasaje es la acción casual de apretar sus testículos. Entonces piensa en Juana e imagina su cita con ella. Primero planea una cita ordinaria, en la que podría mantener una conversación civilizada con la meretriz, incluso está motivado a continuar la investigación

(“Habláramos de la novela”), pero esa voluntad de resolver el caso termina siendo reemplazada por su deseo sexual. Imaginar a Juana vestida provocativamente conlleva a pensar en juegos sexuales y finalmente, en el acto sexual que está por venir. Esta hipotética y pervertida vida sexual se vuelve exagerada a medida que sigue imaginándola. La idea del látigo se convierte en gaiteros escoceses, que nada tienen que ver con el placer sexual, pero indican su temor por “desviarse” sexualmente mientras más experimente. Su imaginación, así como su percepción de la realidad, es cada vez más delirante a medida que pasa más tiempo enfocando su atención en diversos elementos. En su método investigativo podrá apreciarse ese rasgo derivativo.

El protagonista de Levrero es, a menudo, poco racional (o anticartesiano, si se quiere), aunque, en ciertos pasajes, emplea una lógica compleja para avanzar en su investigación e identificar al autor de la novela:

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 podía deducirse que había ido a la universidad, o había sido por lo menos un alumno muy destacado en la enseñanza secundaria. Tal vez un profesional, pero eso no me facilitaba el trabajo; me sería más útil investigar el liceo local. Alguna memoria quedaría de un alumno excepcionalmente dotado para la literatura y las materias humanísticas, y ese alumno debería buscarlo apelando a profesores en ejercicio aproximadamente entre el 60 y el 70 o, afinando más la puntería, entre el 64 y el 68. (Levrero, 1994/2012, p. 261)

Es un razonamiento convincente, aunque sus deducciones y conclusiones no se sostienen en pruebas fehacientes. Por ejemplo, resulta un tanto apresurado asumir que el autor de la novela fuera excepcionalmente dotado para la literatura en el colegio y que por ello escribió una novela

así, además de suponer que en ese lugar podría hallar la información esencial para el caso. El narrador llega a ciertas conclusiones sin explicar del todo la secuencia deductiva que lo llevó hasta ellas. Tampoco duda de sus conclusiones ni propone un plan de respaldo en caso de equivocarse. Parece confiar en su deducción como si de un genio tipo Auguste Dupin se tratase. El narrador de Levrero, recurre al monólogo interior, que da cuenta de una mente constantemente distraída y dispersa, ajena a la investigación. Y como explica De Rosso con respecto al personaje que podría denominarse “distraído”:

[...] las narraciones de Levrero despliegan un sujeto vaciado, un “yo indigente”, que articula la secuencia pero parece incapaz de “llevar adelante” la trama. Los textos de Levrero refieren las aventuras de idiotas llevados por las circunstancias, que nunca logran lo que se proponen. En este sentido, podría decirse que los personajes de Levrero son superficiales: aparecen perdidos en un mundo de pura acción y reacción, sin capacidad de retirarse y reflexionar para luego tomar acciones. (2013, p. 146)

El narrador-protagonista parece dar vueltas en círculos y, como se verá al final del relato, no consigue su cometido de la forma que él esperaba. Rara vez hace avances significativos en su investigación y está más concentrado en su presente y en cómo solucionar problemas inmediatos que en resolver el caso, su trabajo principal. Se puede afirmar que no tiene agencia. Aun cuando intenta ponerse en el papel de detective, en general carece de iniciativa y sus acciones están determinadas por factores externos.

La narración objetiva que caracteriza al policial, sobre todo al del enigma, no es posible en un texto como el que nos presenta Levrero. El personaje no se limita a narrar los eventos tal como los ve, sino que también despliega sus interpretaciones con total libertad y hasta comparte

sus pensamientos (no necesariamente relacionados con lo que está sucediendo) sin recato ni ningún tipo de filtro. El siguiente pasaje ejemplifica cómo ve el mundo que lo rodea:

Ella se abrió el tapado, y lo volvió a cerrar en una fracción de segundo, pero alcancé a ver las tetas más espléndidas que ojo humano haya contemplado alguna vez en este planeta.

En mi mente se proyectó a toda velocidad un videoclip delirante: una maza golpea la plataforma de un aparato de feria para medir la fuerza; la pesa sube y sube hasta alcanzar la campana en lo alto, pero lo que suena es la cabeza de Curly cuando Moe lo golpea con un caño. El pájaro carpintero aparece por distintos ángulos en la pantalla dejando oír su risotada característica, y en el centro hay un toro escarbando la tierra con una pezuña; le salen de la nariz nubes de vapor. Un reloj cucú da las tres, suenan campanas de iglesias, Jesús camina sobre las aguas, los Patos Cabreros arrancan con la retirada del 32, la muchedumbre sale a las calles, como un río, para festejar la liberación de París. Brotan llamas en las paredes del hotel de Barton Fink. Una piedra enorme cae sobre el coyote.

(Levrero, 1994/2012, pp. 267-268)

El narrador-protagonista ha desplegado un metraje cuya secuencia es fácilmente imaginable por el lector. Se trata de un pasaje surreal bajo la definición que emplea Breton en su *Primer manifiesto del surrealismo*: “Automatismo psíquico puro por el que uno se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, ajeno a toda fiscalización de la razón, fuera de toda preocupación estética o moral” (1924/2014, p. 34). La secuencia busca asemejarse a la naturaleza instantánea e irracional del pensamiento humano sin mediante la asociación de imágenes para

transmitir una idea reconocible por el lector. Mediante caricaturas o simplemente elementos de la cultura popular, como *Los tres chiflados*⁷ o los *Looney Tunes*⁸, el narrador transmite su emoción, su deseo sexual, como si se tratase de desvaríos, pero las imágenes comparten, o un *crescendo*, o un sonido que representa un clímax. Representa su erección mediante diferentes imágenes y recuerdos que, aunque se puedan asociar a la experiencia sexual, en tanto poseen un *crescendo* y un clímax, fuera de dicho campo semántico, resultan extrañas. No habla directamente del efecto que tiene en su cuerpo, como, por ejemplo, una erección, sino que lo sugiere mediante su imaginación, que tiene la lógica de un video-clip. Levrero plasma de manera cómica la forma como nuestro cerebro relaciona elementos dispares con recuerdos muy arraigados en nuestro subconsciente. Este es un ejemplo ideal para comprender cómo el personaje se distrae y una idea lo lleva a otra, hasta terminar en una reflexión totalmente alejada de su investigación. Así es como el narrador ve la realidad: detonantes que desatan un flujo de conciencia que sigue la lógica del pensamiento racional. Este tipo de razonamiento no está presente en ninguno de los dos subgéneros mencionados, pues la lógica del detective convencional es obligatoriamente pragmática. Mientras que el detective de Levrero se deja llevar por su imaginación e inconsciente, Dupin o Marlowe deben atenerse al mundo exterior para poder conectar pistas. Aparte, estos flujos de conciencia no representan un avance en la investigación, sino un distractor. Esto resulta impensable en una historia de *whodunit*, donde el detective actúa calculadamente para llegar a la resolución. Además, por su rasgo esclarecedor de la psique del protagonista, tampoco va acorde al estilo cultivado en el *hard-boiled*, sino que *Dejen todo en mis*

⁷ Grupo cómico activo desde 1923 hasta 1970.

⁸ Serie de caricaturas creada en 1930.

manos se inscribe en un policial que, en vez de emplear al cartesianismo como eje de la historia, recurre al inconsciente y su proyección en la realidad.

Con respecto a las relaciones amorosas que se desarrollan en el policial, Diana Cerqueiro comenta que el género policial no puede contener una “intriga amorosa” (2010, p. 7). En el *whodunit* no hay interacción sexual de ningún tipo y, en el *hard-boiled*, la relación del detective con la *femme fatale*, o el interés amoroso de turno, es bastante superficial. No hay una pasión ferviente, intensa, que saque a la luz el lado sensible del detective, sino que se limita al coqueteo de la dama y el temple inquebrantable del protagonista para resistirse a sus encantos. En *The Big Sleep* (1939), una de las protagonistas busca seducir a Philip Marlowe y él siempre evade sus juegos. No sucede así con el narrador de *Dejen todo en mis manos*, quien incluso busca a las mujeres, como sucede con Juana Pérez, la prostituta, con quien concreta citas y despilfarra su dinero.

El detective de Levrero no encaja totalmente en ninguna de las caracterizaciones de los sub géneros mencionados (el detective aficionado o el profesional), sino que incorpora particularidades de ambos. Si bien se inicia en la investigación de manera casual, como ocurre con los detectives del *whodunit*, no se asemeja al construido por Poe, pues no posee el enorme intelecto que caracteriza a este tipo de detective. Por otra parte, tiene varias semejanzas con el detective a sueldo cimentado por Chandler, pero también difiere en tanto que el narrador de Levrero no es un tipo duro, sino uno abiertamente sentimental y frágil; es un hombre ordinario que no tiene las herramientas, la iniciativa o la voluntad necesaria para emprender y resolver una investigación. Se trata de un personaje que se deja llevar por sus impulsos, se distrae fácilmente y, muy a menudo, muestra sus debilidades. Aunque nunca abandona la investigación por la cual se le pagó, más allá de la recompensa económica prometida, carece de una motivación ética, o, en

caso de que surja en algún momento, rápidamente desaparece, lo cual se aprecia en el tercer capítulo, cuando se propone hallar al autor para que la novela pueda ser publicada y difundida: “No era la novela que yo había escrito, hubiera escrito o hubiera querido escribir, pero sin duda Juan Pérez era mejor escritor y mejor persona que yo” (Levrero, 1994/2012, pp. 252-253)⁹. Ese cuestionamiento ético no se halla en el detective de Poe o Chandler. Dupin y Marlowe, más allá de sus diferencias, encarnan a un hombre de una superioridad tanto física y mental como moral. En cambio, el narrador-protagonista de Levrero reconoce sus debilidades, sus vicios y no lucha contra estos. Su voluntad para tener el control, tanto de la investigación como de su persona, es más pobre que sus capacidades. Es decir, a pesar de que es consciente de dichos defectos, no está interesado en cambiar.

Los personajes de Poe y Chandler tienen el control total de la situación, aunque la trama parezca indicar lo contrario. Se pueden catalogar como “héroes” en base a sus virtudes de autocontrol (Escribano, 1981, p. 370), lo que les da un estatus de “intocables”. El narrador-protagonista de Levrero, por oposición, encaja mejor dentro de la clasificación de “antihéroe”. Los héroes no presentan debilidades o vicios, pero en caso de tenerlos, cuentan con la suficiente fuerza de voluntad para superarlos. Por ejemplo, Auguste Dupin no se distrae a la hora de resolver un enigma; y Philip Marlowe, por su parte, se sobrepone a sus deseos y debilidades, sean las mujeres o la bebida, para llegar hasta el final de su caso. El protagonista de Levrero alimenta esos vicios, se reconoce como moralmente inferior y hasta admite cierta decadencia ética, defecto que no puede permitirse el detective convencional, pues su naturaleza heroica lo obliga a buscar la verdad y a hacer prevalecer la justicia. Un pasaje demostrativo de esta decadencia es cuando refiriéndose al marido de Juana Pérez, dice: “También podría matarlo yo a él. Y probablemente

⁹ Una versión ampliada de esta cita puede hallarse en la página 36 del presente trabajo.

me gustaría demasiado hacerlo” (1994/2012, p. 317). Se puede apreciar cierta tendencia villanesca en el personaje, aunque no pasa de los deseos o la fantasía. Aun así, sus maldades imaginarias denotan un temperamento descontrolado o una falta de templanza que lo descalifican como potencial héroe.

Sin embargo, a pesar de sus falencias e incompetencia, consigue resolver el enigma, aunque este no se haya presentado como eje de la trama. La investigación, como se verá en la siguiente sección de este trabajo, está más relacionada con la percepción de sí mismo que con el afán por encontrar al misterioso escritor anónimo. Y es que, en realidad, y esta es mi propuesta, la novela de Levrero plantea, bajo la excusa de un caso policial, la búsqueda interior. Se puede decir que el narrador se investiga a sí mismo; que, en cierto modo el misterioso escritor anónimo buscado es una excusa y el enigma resulta ser interno y no externo, como se plantea al principio de la trama.

2.2. El enigma y la investigación

Antes de retomar esta idea de la búsqueda interior e indagar en el método investigativo del narrador-protagonista, considero relevante referirme a ciertas particularidades del enigma como detonante de la trama en la novela de Levrero. Es evidente que no se trata de resolver un crimen, como se concibe en el *whodunit* y el *hard-boiled* (casi siempre un asesinato o, en menor medida, un robo), sino de una búsqueda que, aunque tiene que ver con cuestiones legales (derechos de autor), su origen no es un delito. El enigma de la novela solo es misterioso; no alcanza a ser dramático. Asimismo, no se desarrolla solamente en el plano denotativo del relato, sino que también implica una búsqueda metafórica, la del ser interior.

Podemos hablar de un enigma concreto, literal: la investigación pagada. Pero también de uno interno que le compete solamente al narrador y es un caso que ningún otro personaje puede resolver. La búsqueda que Levrero sugiere entre líneas que el verdadero tema de la novela no se limita a hallar al escritor misterioso, sino a la propia identidad. Bajo esa premisa, la investigación en la que se enfrasca el narrador-protagonista es una metáfora o proyección de su búsqueda interna. Se trata, en suma, de una indagación que lleva al narrador-protagonista a confrontar su soledad, el aburrimiento, su frustración sexual y sus recuerdos.

Dicho esto, ahora se puede apreciar a Juan Pérez como un McGuffin¹⁰, un pretexto para la búsqueda interior del protagonista; una excusa que permite el desarrollo de la línea argumental. Aunque el hilo narrativo se sostenga en la investigación sobre quién es Juan Pérez, son las reflexiones personales del narrador, distracciones o las narrativas secundarias, las que ocupan gran parte del relato y lo enriquecen. Si la novela se limitara a narrar únicamente la investigación para encontrar a Juan Pérez, rápidamente se agotaría, pues se encasillaría con facilidad dentro del policial. Esa trama, aunque bastante desarrollada a lo largo de la novela, es totalmente convencional. Para Levrero, aquella es una fórmula agotada, como se puede apreciar en el fragmento de esta autoentrevista:

- *¿No te decepcionan las novelas policiales?*
- Una a una, sí; prácticamente todas. Pero, curiosamente, como género no.

La decepción suele darse al final (si se da al principio, no sigo leyendo), cuando uno descubre que toda su atención fue captada y sostenida, a menudo en forma magistral, durante algunas horas, para quedarse con las manos vacías. Exactamente

¹⁰ “Algo que no tiene la menor importancia qué es lo que sea [...] no sería sino la excusa para mantener tan ‘jugosa’ conversación. Lo importante es la conversación sobre él (no importa qué), y no su naturaleza” (Muñoz, 1989, p. 23).

igual que con los crucigramas o los problemas lógicos. Sin embargo, esa decepción debe encubrir sentimientos de culpa o algo así, porque en el transcurso de las novelas uno recibe muchas cosas disfrutables. El problema insoluble de la novela policial es que debe ser necesariamente una novela “cerrada”; los enigmas planteados deben quedar perfectamente resueltos, porque si no la novela fracasa y produce ira, o un sentimiento de estafa, o ambas cosas. Y una novela “cerrada” deja una sensación de vacío, porque no tiene la menor capacidad de movilizar al lector. Te angustia, y te saca la angustia que te creó; no te deja una angustia libre que puedas aprovechar para modificar tu vida —como sucede con la verdadera literatura. (Levrero, 1992/2019, pp. 593-594)

Levrero se refiere a que la naturaleza del enigma en el policial juega en contra de la riqueza del texto. La tensión que mantenía al lector atento durante la novela se desvanece con la resolución del enigma. Asimismo, del mismo modo que las vueltas de tuerca, son recursos que se agotan con la lectura. El McGuffin, que es Juan Pérez, tiene valor de un solo uso pues, al final de *Dejen todo en mis manos*, cuando se revela quién es el autor misterioso de la novela, como lectores ya no podemos ser sorprendidos nuevamente por el mismo recurso. En otras palabras, el efecto del género policial depende del primer impacto en el lector y esa sensación no se repite en una relectura, cuando ya se es consciente de todos los recursos para ocultar la revelación. Una “novela abierta”, retomando la idea de “novela cerrada” que propone Levrero, vendría a ser un texto que no se aclara del todo y mantiene al lector reflexionando sobre la interpretación del texto, sobre su significado y el orden en el cual debería leerse. Se puede entender como un texto “incompleto”, lo cual puede implicar, de un lado, que el texto omite cierta información para crear un suspenso que se mantenga después de haber sido leído. Hay un vacío que el lector puede

completar infiriendo, suponiendo, de qué se trata esa pieza faltante. Le propone al lector el papel de escritor. Y de otro lado, el relato brinda la información de esa historia “faltante”, pero de una forma desordenada o, por lo menos, poco evidente. De este modo, el lector debe estar más atento o releer el texto para organizar la secuencia que saque a la luz el relato “visible” y la pieza “faltante”. Como se verá a continuación, *Dejen todo en mis manos* se propone como una “novela abierta”.

Para aclarar, la naturaleza del género policial exige una estructura (concretamente en la resolución) que permita que todos los datos e información que se ha presentado se ordenen y tengan coherencia. Dicha estructura indica de qué forma el texto debió ser leído, qué final debió haber previsto el lector. Esta naturaleza, como afirma De Rosso, determina otra forma de acercarse al género: “el policial, por toda su ‘clausura’ (su condición de relato ‘cerrado’, según Levrero), obliga a una forma, permite la narración aun si esa misma estructura aparece desbordada” (De Rosso, 2013, p. 162). La fórmula o estructura establece los requisitos para catalogar un texto como policial. Por lo tanto, para jugar con sus componentes dentro de los límites genéricos, hace falta un cuidado especial que respete la estructura, pero, al mismo tiempo, agregue recursos que pongan en duda si se repite la fórmula original o no.

El caso de *Dejen todo en mis manos* cumple con este desafío al ofrecer una estructura de “novela abierta”. Quiero clarificar que la novela “cerrada” también forma parte de la estructura de *Dejen todo en mis manos*, porque hay una trama con enigma (la investigación) que ya no tiene el mismo impacto en la segunda lectura. Incluye esa trama policial y ese rasgo característico de la completa revelación, pero no se limita a esta exigencia. Añade, además, una segunda historia que extiende el tiempo de vida del texto y permite más relecturas. Esta segunda historia que narra el

viaje de autoconocimiento que realiza el protagonista, cede el papel de investigador al lector, quien debe tratar de develar el pasado del narrador-protagonista.

El siguiente pasaje le revela información al lector y lo invita a que asuma el rol de detective:

Supé por qué no había seguido viaje en el ómnibus tras aquella chica, Gladys o Mabel. Supé que hacía tiempo ya, desde que mi mujer me abandonara, me había acorazado en una vida de ermitaño y cerrado las puertas a los afectos, y había eludido incluso la actividad sexual; no es que hubiera reprimido trabajosamente los deseos; los había bloqueado mucho antes, sin permitirles hacerse conscientes.

(Levrero, 1994/2012, p. 270)

Se trata de una información bastante explícita sobre el pasado del narrador. Esta experiencia, acompañada con datos relacionados e interpretaciones del personaje sobre los hechos, como por ejemplo su lectura psicoanalítica del efecto de su separación en sus relaciones interpersonales, permiten reconstruir la identidad del personaje. El lector recibe este dato como información útil para investigar el mundo interior del protagonista. Durante el viaje de autoconocimiento del narrador, el lector activamente completa la novela, va aportando sus hipótesis sobre quién es dicho personaje, la angustia que lo acosa y sus causas.

La historia convencional del policial, que Levrero considera como un tipo de novela “cerrada” se intercala con la segunda historia (incompleta, en el sentido anteriormente explicado) que le da ese rasgo de novela “abierta” y obliga a una segunda lectura. Levrero sugiere que el enigma (físico) correspondiente a la trama no puede ser el centro de la narración, sino que es solo un recurso que invita y exige al lector que se detenga en los detalles y busque interpretar los sentidos de la historia aun cuando estos nunca se revelen totalmente.

Dicho de otra forma, la trama de *Dejen todo en mis manos* no depende solo del acto investigativo convencional. Si bien su estructura se mantiene en el mismo patrón del policial (enigma-investigación-resolución), una serie de datos advierten al lector que hay otra historia; una segunda que transcurre paralelamente y que trata de la investigación de autoconocimiento. En resumen, son dos investigaciones que se intercalan para desarrollar una trama de corte policial, donde el enigma y la investigación son el hilo narrativo, así como una trama psicológica en la cual el narrador-protagonista reflexiona sobre ciertas experiencias que lo definieron y con la cual el lector interactúa activamente para reconstruir el pasado del personaje.

El *whodunit* y el *hard-boiled* proponen los dos métodos investigativos que se emplean en todo el género policial¹¹ y Levrero hace uso de ambos para desarrollar su trama. La herramienta principal de la novela policial clásica es el racionalismo. Depende totalmente de la lógica y su capacidad analítica para poder ordenar la escena de crimen y explicar los sucesos. Capacidad, que cabe agregar, es la de un genio. En “Crímenes de la calle Morgue”, Dupin observa la escena del crimen, así como los cuerpos, y rápidamente “reconstruye” lo ocurrido sin más herramientas que su capacidad analítica y acierta totalmente. El método investigativo es ágil; y el lector, para seguir la lógica de Dupin, sus deducciones a partir de elementos, señales, indicios, que pasarían desapercibidos a un observador cualquiera, debe memorizar una gran cantidad de información y relacionar todos los datos a una velocidad apabullante.

Dista mucho del método “gonzo” del *hard-boiled*, en el cual el protagonista forma parte de caso a medida que este se sigue desarrollando.¹² Aunque el término “gonzo” (en el ámbito

¹¹ Un ejemplo es el exagerado cartesianismo en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Borges y Bioy, en el cual el investigador resuelve los casos sin moverse de su sitio. Se asemeja un poco a la secuencia de ideas de *Dejen todo en mis manos*, pues gran parte del caso se desarrolla en las reflexiones del personaje.

¹² Véase capítulo I-subcapítulo I. El crimen y la investigación no están separados cronológicamente, sino que ambos se desarrollan simultáneamente.

periodístico) no necesariamente implica objetividad, sí podemos confiar en la mirada del narrador, pues no oculta información y todo lo que va descubriendo, toda la información que recopila, la comparte con el lector. El proceso investigativo del *hard-boiled* tiende a ser mucho más lento que el de su predecesor, pues las pistas no suelen encontrarse todas en el mismo lugar, ni la capacidad analítica del narrador es tan prodigiosa (o exagerada) como la del detective de *whodunit*. Sin embargo, los métodos de ambos detectives son efectivos y les permiten, en todos los casos, llegar a la resolución. Levrero los utiliza, pero los resultados son muy distintos cuando se practica dichos procesos en un código realista como el de la novela y con un protagonista para nada extraordinario.

Ya que la narración de *Dejen todo en mis manos* es autodiegética, en el sentido en que el narrador es también el personaje protagonista, se aleja de la mirada lógica y objetiva que en general caracteriza a las dos modalidades del género policial. De hecho, parte de la subjetividad del narrador. El narrador protagonista hace juicios de valor, proporciona opiniones estéticas y da rienda suelta a su imaginación sin que sus ideas estén relacionadas con el caso. En la narración, Levrero prioriza los elementos abstractos y psíquicos, que aun cuando no se relacionan con el acto investigativo, conforman la segunda historia. Se trata de una propuesta muy alejada del racionalismo objetivo propio del género policial. La narración del mundo interior como la del exterior convierte a esta novela en un caso particular dentro del género, de modo que ambos ámbitos dependen mutuamente y el relato funciona como un policial. Crea una convivencia en la que el mundo interior no acaba por desplazar al mundo exterior ni viceversa. El interés de Levrero por la expresión del mundo interior se explica de esta manera en una entrevista:

Escribir es una forma de encontrarme con mi ser esencial, de evaluar cosas vividas, de proponerme un programa; todo esto a un nivel profundo, para nada

consciente. La conciencia, cuando aparece, lo hace siempre a posteriori, a través de interpretaciones personales del texto que me dan pistas de su íntima relación conmigo. (Verani, 1996/2013, p. 120)

Levrero ve la escritura como un acto de desvelamiento de su intimidad (casi inconsciente) cuyo propósito es la expresión de esas ideas secretas, ajenas a las posiciones políticas, a los elaborados cuidados estéticos e, incluso, a las transgresiones a las convenciones de un género narrativo, como es el caso de sus novelas policiales. Esta propuesta que bien podemos considerar una “poética” se aprecia muy claramente en *Dejen todo en mis manos*, donde el autor intenta confundirse con el narrador y, tal como Levrero decía sobre su proceso escritural, el personaje le comunica al lector su “ser esencial”, siempre desde la confidencia íntima.

Sin embargo, la escritura de Levrero no es tan inconsciente como declara el autor. Más bien, diría que, hasta cierto punto, “mitifica” la escritura en el sentido de rodearla de una áurea marcada por la idea del genio creativo como un don y que solo algunos privilegiados lo poseen. Y si bien no sacraliza la escritura, sí le otorga cierto valor trascendental: halla en el acto de escribir un propósito¹³. Este propósito es un rasgo recurrente en su obra, así como la necesidad de expresar su intimidad; o, por lo menos, hacer que el lector así lo crea. Como declara en la entrevista de Verani, Levrero se refiere a la capacidad expresiva de la literatura para darle forma a la intimidad o al “inconsciente” antes que el carácter político de la escritura¹⁴ o de las estructuras genéricas que él tanto desafía. No obstante, el trabajo que realiza con las transgresiones genéricas es tan meticuloso que resulta difícil aceptar que estamos ante el automatismo surrealista. Es decir, Levrero hace uso de características fundamentales de diversos

¹³ Entre los términos que utiliza Levrero, él se refiere a su “ser esencial”. Considera la escritura como una actividad no solo íntima, sino también personal, propia.

¹⁴ Véase el capítulo I-subcapítulo II de este trabajo.

géneros en lo que parece ser una posición calculada: él conoce a la perfección los géneros que “reescribe” a su manera jugando deliberadamente con sus convenciones.

Por otro lado, Levrero menciona el trabajo de edición, pero esto tampoco resulta convincente. De aceptarlo, trastocaría tanto la idea primera con la que surgió el texto (mediante el juego o la expresión inconsciente), que ya no se podría hablar del acto íntimo-automático de una escritura espontánea. La intervención consciente acabaría por distorsionar la escritura surrealista a la que Levrero se refiere.

La escritura de la intimidad a la que se refiere Levrero se asemeja mucho a la naturaleza de un diario; de allí que no resulte casual que Levrero escribiera dos libros con la estructura del diario. El primero, *El discurso vacío* (1996), una serie de prácticas de caligrafía; y *La novela luminosa* (2005), libro que contiene un diario de escritura¹⁵. Si bien *Dejen todo en mis manos* no presenta la estructura de un diario, reúne muchas características de dicho género. Entre ellas considero la delgada línea entre el autor y la voz narrativa. Mientras que los escritores del policial convencional crean detectives para resolver los crímenes y narran desde la objetividad que proporciona la mirada externa, Levrero fusiona su persona con el narrador-protagonista de su novela. Esta técnica se aprecia en textos anteriores, como, por ejemplo, la ya mencionada *Trilogía involuntaria*. A medida que la trama avanza, el protagonista (que Levrero intenta confundir consigo mismo) comparte sus interpretaciones sobre todo lo que lo rodea. Mejor dicho, comparte con el lector cómo el reconoce al mundo y qué va aprendiendo de él.

¹⁵ Quiero pensar que estos dos textos son el resultado de una búsqueda lenta y compleja de Levrero por encontrar una voz propia que le permita expresarse plenamente. Aquella búsqueda devino en la confidencialidad (no tan confidencial, pues fueron publicados) del diario.

El detective de Levrero, a pesar de sus ocasionales razonamientos medianamente complejos, comete errores. Al fin y al cabo, se trata de un aficionado que ejerce como investigador; no es un profesional preparado adecuadamente para resolver un enigma. El personaje se deja llevar por prejuicios, ideas descabelladas, entre otras ocurrencias, y se acaba equivocando o llegando a conclusiones erradas. Como por ejemplo en este fragmento:

Y tenía razón, Juan Pérez no podía ser un varón homosexual; no si poseía aquel estilo vigoroso, llano y directo.

Pero entonces tampoco podía ser una mujer. A menos que... Sí. Lo supe. Juan Pérez, como casi todas las grandes escritoras, era una lesbiana. (Levrero, 1994/2012, p. 263)

El narrador se salta etapas del proceso de razonamiento, va de una pista a otra y llega a conclusiones que carecen de fundamento. Levrero cuestionaba la lógica, casi parecida a una omnisciencia, típica de los detectives del policial clásico quienes a partir de una pista mínima y sin necesidad de recurrir a la tecnología, construyen un razonamiento que los lleva a la resolución del caso. El narrador-personaje de Levrero intenta lo mismo, pero comete errores y falla. El intelecto falible de su personaje es una burla al “súper detective” característico del policial y, al mismo tiempo, una versión más realista de un individuo ordinario que desarrolla un proceso investigativo.

Por otra parte, los razonamientos errados o las pistas “falsas” no implican que la investigación se detenga. Lo que ocurre es que se desvía y habrá que comenzar a buscar pistas desde otros indicios. El narrador personaje sigue investigando, aunque cada vez se va alejando más de la verdad. Esa continua desviación se convertirá en el sello característico de la novela, o como De Rosso lo propone: “la búsqueda como *leitmotiv*, el desvío como núcleo narrativo”

(2013, p. 148). No solo hay desvíos psicológicos (distracciones, ensimismamientos) sino que también en el plano del relato aparecen pistas cada vez más rebuscadas y vueltas en círculos. Pero son los desvíos psicológicos los que unen una pista y otra. Dicho de otra manera, mientras el personaje no está tratando de avanzar en su investigación, reflexiona y se distrae, y sin darse cuenta encuentra los nexos que unen toda su investigación. La distracción une a la investigación de los hechos por la cual el personaje recibió un pago, con la investigación íntima, la indagación personal en búsqueda de una identidad.

El siguiente pasaje, algo cómico, muestra cómo esa búsqueda implícita abarca todo el texto y lo sostiene por debajo de la evidente estructura policial: “[...] preguntarme continuamente por qué mierda me había metido en este asunto, qué mierda estaba haciendo allí” (Levrero, 1994/2012, p. 299). El narrador protagonista no solo se cuestiona su capacidad para resolver el caso, sino que también se refiere a su lugar en el mundo. Su impotencia no solo se refleja al fallar en su investigación, sino al considerarse un fracaso en otros ámbitos, como pueden ser su escritura (a menudo marginada) o su relación con las mujeres¹⁶.

A pesar de los errores, divagaciones, olvidos, el proceso investigativo va dando resultados; es decir, el narrador-protagonista encuentra pistas claves para resolver el caso, pero su importancia es revelada solo al final de la novela. El lector no espera una pronta resolución y acepta los razonamientos con los que el narrador descarta la información que lo hubiera llevado a la resolución rápida del enigma. En realidad, en un principio confía en el narrador; nada parece indicar, al principio, que no sea digno de confianza. Se presenta como una persona racional, objetiva y lúcida. En un inicio, no se percibe ningún indicio que podría despertar la más mínima

¹⁶ En la cita anteriormente mencionada, “Supe por qué no había seguido viaje en el ómnibus tras aquella chica [...]” (Levrero, 1994/2012, p. 270), es bastante claro cómo su fallido matrimonio afectó sus futuras relaciones amorosas y sexuales y cuán frustrante le resulta no haber podido superar el trauma.

sospecha que ponga en duda la confianza que le otorga el lector. Pero pronto, y gradualmente (aunque a veces cambia drásticamente de forma abrupta), su imaginación se vuelve surreal, lo cual alerta al lector. El investigador descarta información útil para su investigación y la pasa a segundo plano, como ocurre en una conversación con Troncoso:

- Piolín —dije, desde el fondo de mi alma.
- Yo sé quién escribió esa novela —interrumpió él, ajeno a su negro futuro inmediato. Un ferrocarril estaba por atropellarlo. No le presté atención.
- Vos no sabés nada, Piolín —le dije—. Vos buscabas un hombre de confianza para tu negocio, pero yo soy el hombre que no te tiene confianza a vos. [...] Eras un ladrón Piolín. Sos un ladrón. Me robaste los lápices, pero también la confianza, la confianza en el mundo, la confianza en mí mismo [...]. (Levrero, 1994/2012, p. 295)

El narrador protagonista está tan absorto en acusar e insulta que no presta atención a la revelación que Piolín está dispuesto a ofrecerle y así, resolver el caso. Su comportamiento maniaco y concentrado en sí mismo no le permite escuchar, estar atento, observar, virtudes fundamentales de un detective. Sin embargo, estas carencias no son las únicas que le impiden un desempeño acorde con las exigencias del oficio. También, y tan grave como las carencias, es la debilidad de su razonamiento lógico.

Así, una de las pistas clave que el protagonista descarta es la que le da Juancito Fiore: “Hay un Juan Pérez —dijo después de pensarlo un poco—. Vive a las afueras, en una quintita. Pero no creo que te sirva; andará por los setenta años, es un milico jubilado y hace algunos años que está ciego” (1994/2012, p. 281). El protagonista descarta la posibilidad rápidamente debido a la ceguera del hombre; sin embargo, al final se revela que, efectivamente, Pérez era la persona

que había estado buscando. En realidad, resulta lógico pensar que un anciano ciego no podría haber escrito una novela y, lo más coherente sería desechar dicha información. Sin embargo, este pasaje es una muestra de cómo Levrero usa la lógica para cuestionar lo que caracteriza al género. O, mejor dicho, pone al policial en contra de sí mismo. Un detective de *whodunit* quizás hubiera registrado esa información y la habría ordenado junto a los otros datos posteriormente. O se hubiera tomado la molestia de visitar a aquel hombre e interrogarlo. Este tipo de investigador no descarta ninguna información por insignificante que parezca, pero no es este el caso. El investigador que crea Levrero no le da importancia y al descartar esa pista se aleja de la resolución.

La visión del narrador también afecta al ambiente en donde se desarrolla la novela. El escenario, el pueblo de Penurias, es descrito de distintas formas a lo largo del relato. Si bien los lugares que el protagonista frecuenta son los mismos, su percepción depende de su estado de ánimo y lucidez. Un ejemplo esclarecedor es el escenario del final del capítulo 14:

Era notable cómo había cambiado Penurias en tan poco rato. Habían afirmado las veredas y asfaltado las calles, los pájaros cantaban quintetos de Mozart aunque ya dominaba por completo la oscuridad, y los peatones se habían vuelto amables y cordiales. Los perros meneaban la cola y los elefantes se quitaban el sombrero y me hacían reverencias. El cielo estaba surcado por juegos artificiales y por un enorme arcoíris brillante; al pie de un extremo, un grupo de enanitos de Walt Disney enterraba apresuradamente una olla repleta de monedas de oro. El aire era puro y fresco. La vida era hermosa. (Levrero, 1994/2012, p. 292)

Desde el nombre que el protagonista le asigna al pueblo, así como su descripción de pueblo fantasma en el capítulo 5, sabemos que la primera parte de esta descripción (la más

realista) dista mucho de la verdad. Por otro lado, también añade características inverosímiles, como el que haya un arcoíris por la noche, y hasta elementos de caricatura como los elefantes y los dibujos de Disney. La euforia del personaje se proyecta en su percepción de la realidad y, por lo tanto, la del lector. El siguiente capítulo, después de su discusión con Piolín, cierra de esta manera: “Las calles habían vuelto a ser las de antes. Y la torta helada me estaba cayendo como un plomo” (1994/2012, p. 296).

Si bien el lector puede discernir entre la percepción del protagonista y la probable realidad, el relato pone en duda hasta qué punto es fiable la primera descripción que hace del pueblo en el mencionado capítulo 5. Las descripciones se vuelven dudosas y la narración de la trama deviene en un continuo juego de secretos y datos tramposos. Este narrador poco fiable tampoco recuerda algunos datos con precisión, la información que brinda cambia cuando la repite: “Y, sin embargo, a diferencia de la linealidad característica, el narrador intenta volver sobre lo que ha escrito (por ejemplo, no recuerda si la mujer que conoció en el micro hacia Penurias se llama ‘Roxana o Mabel’), y anuncia la imprecisión del registro [...] desconfianza sobre la propia enunciación” (De Rosso, 2013, pp. 153-154).

El narrador-protagonista parece estar reescribiendo la misma historia una y otra vez, como si estuviera disconforme con lo que observa, con lo que ha contado anteriormente. De este modo le ofrece al lector, ya sea diversos matices sobre el mismo elemento, como diferentes versiones de dudosa veracidad. Por ello, cabe preguntarse, ¿cuál es la verdadera Penurias? ¿Qué ve, en realidad, el protagonista? La mirada objetiva y totalmente fiable del género policial se desvanece con detalles como estos.

Resulta quijotesco cómo el personaje guía su búsqueda empleando información que proviene de la ficción. A ese falso método investigativo se añade la continua divagación del

protagonista. La investigación se pone en pausa, va por lados equívocos, aparenta estar avanzando y, para finalizar, acaba por no llevar a ninguna parte. El personaje cree haberse acercado, pero, en realidad son muchas pistas inútiles que lo dejan en la misma posición en la que empezó, tal como se comentará en el siguiente subcapítulo.

Mientras que el narrador divaga en su investigación, los lectores vamos entendiendo mejor al personaje: qué le obsesiona, cuáles son sus intereses y manías, así como lo solitario que se siente en el mundo. El lector va construyendo la identidad del protagonista de a pocos, llenando los vacíos que deja en su relato. Es mediante la desviación en el caso que el lector comprende mejor qué está tratando de expresar Levrero. No es la historia de un detective y mucho menos la de un héroe, sino la de un hombre común tratando de ganarse la vida.

2.3. La resolución

De los tres componentes policiales en la novela de Levrero, quizás el que destaca más por su extrañeza es el último: la resolución, ya que dista mucho de lo esperable en cualquier novela del género. El enigma en la novela policial propiamente dicha (sin experimentos ni rupturas estructurales) se resuelve como fruto de los esfuerzos del detective y el adecuado manejo de su intelecto. Ya sea por haber puesto en orden todas las pistas y recreado el crimen en su mente; o, porque después de muchos peligros y golpes, el detective del *hard-boiled* ha atado cabos hasta llegar al culpable. En todos los textos del género el proceso es completado de forma gradual y consecuente, pista tras pista, para llevar al criminal a la justicia. En la novela de Levrero no hay criminal ni justicia, pero eso no es lo único ni lo más determinante que lo diferencia del policial convencional. Lo más importante en la resolución es que todos los esfuerzos realizados han sido inútiles.

Como se mencionó anteriormente, la clave para el método investigativo es la razón, sin excepción alguna; y, mediante el método, siempre se consigue resolver el caso. Sin embargo, en la novela de Levrero se trata de un despropósito, pues el caso se resuelve de forma casual. Todo el proceso detectivesco, todas las pistas y razonamientos no condujeron al esclarecimiento del enigma. Este se resolvió gracias a una simple coincidencia. De Rosso explica que este final es forzado:

[...] Puede señalarse la estructura de búsqueda como una afinidad entre la máquina narrativa de Levrero y la matriz del policial. Las búsquedas de los personajes de Levrero, sin embargo, suelen conducir al fracaso que habilita la distracción. Sometido a la presión del policial, a la necesidad de algún tipo de revelación, este motivo requiere un cierre. Levrero nunca olvida esa necesidad, pero significativamente la somete a torsiones que señalan tanto la constricción que implica como las posibilidades que habita. (2013, p. 154)

Por supuesto que Levrero no escribiría ese final tan “cerrado” del que él se quejaba sin que fuera una obligación para inscribirse dentro del género. Y, aunque está obligado a resolver el caso, lo hace con desgano y en un estilo paródico que no hace justicia a toda la trama desarrollada hasta el momento. Levrero subvierte la pieza final de la estructura genérica como una crítica a la práctica usual del género devenida en regla que exige el esclarecimiento de la historia al final del relato sin que quede un solo cabo suelto.

Así como el enigma se resuelve de manera casual hacia el final, también pudo haberse resuelto al principio de la novela mediante otra casualidad. Si el narrador se hubiera quedado con Roxana por perseguir sus instintos sexuales, habría averiguado quién era su abuelo y develado el enigma. A final de cuentas, el distractor del relato se convierte en la clave para la resolución del

misterio. Levrero hace su última gracia en este punto de la historia, su burla final contra el género policial. No obstante, a pesar de que esta parodia desafía la manera en que se resuelven los casos en el género, sigue siendo una resolución y, por tanto, no rompe por completo con las convenciones del policial.

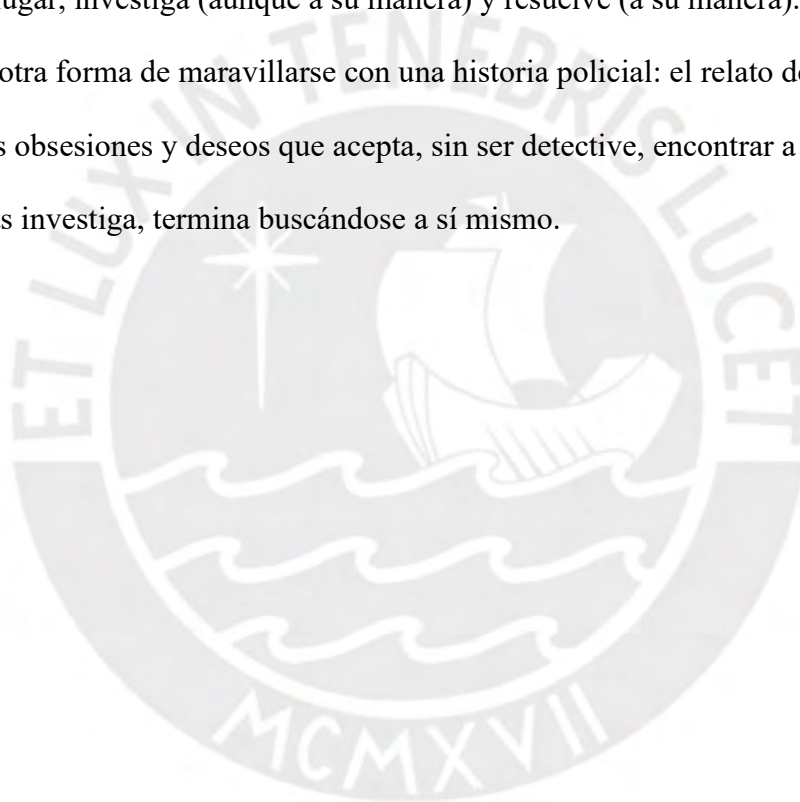
De allí el párrafo final de la novela:

En cuanto a mí, sentía que la herida estaba todavía muy fresca. Había anotado la dirección de Juana y tal vez más adelante enviaría una de mis orejas por encomienda. Pero momentáneamente no vi ningún mal en posar mi mano izquierda sobre la mano derecha de Genoveva, y al parecer ella no vio ningún problema en sonreír, aunque mirando hacia otro lado para que yo no advirtiera la sonrisa, pero no tan hacia el otro lado como para esconder un hoyuelo que se le formaba en la mejilla. Tampoco vio ningún mal en dejar su mano en mi mano y fingir que no se daba cuenta. (Levrero, 2012, p. 334)

Mientras que, en textos policiales convencionales, la historia se cierra y una etapa queda atrás (en los cuentos de Poe, explicando qué sucedió con los culpables; en las novelas de Chandler, el protagonista sigue su camino con un aire melancólico), *Dejen todo en mis manos* tiene un final abierto, como si el relato fuera a continuar, como si fuera el inicio de algo más importante que, sin embargo, el lector nunca será capaz de leer. Esto va de acuerdo con la segunda historia, la de la investigación “interior”, pues la novela termina con la conclusión de la investigación de los hechos, pero deja la puerta abierta para la indagación en el mundo interior del protagonista. Aquello que tanto aquejaba al protagonista (la soledad, la intimidad con las mujeres) es retomado de modo que tendrá otra oportunidad para rehacer su vida. Al final de la novela, comprendemos que la identidad del autor misterioso no era tan importante como lo

mostró la historia. La búsqueda era un recurso del autor para atraer al lector y distraerlo del verdadero núcleo de la historia. De este modo, el lector se vería forzado a releer la novela para atender a los detalles que ignoró en su primera lectura.

Levrero es cuidadoso, hasta meticuloso, en el uso de las convenciones de un género, en este caso, del policial y sus variantes. Su personaje es ordinario, pero tiene objetivos y pensamientos verosímiles (aunque a veces pierde su conexión con la realidad); y aunque parece hallarse fuera de lugar, investiga (aunque a su manera) y resuelve (a su manera). Así, Levrero le propone al lector otra forma de maravillarse con una historia policial: el relato de un escritor fracasado, con sus obsesiones y deseos que acepta, sin ser detective, encontrar a un escritor perdido y mientras investiga, termina buscándose a sí mismo.



Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha determinado que los géneros no son categorías inamovibles en las que se agrupan textos que responden a ciertos rasgos comunes, sino que, por el contrario, estos son permanentemente reelaborados, alterados y muchas veces transgredidos. Estas alteraciones, sin embargo, no implican que el texto deje de formar parte del género, a menos que los cambios sean tan radicales que el texto resulte totalmente ajeno a la tradición genérica que le sirvió como punto de partida. Lo más frecuente es que las alteraciones persistentes distinguen a una obra de la anterior e invitan al lector a una lectura que transita entre lo conocido (rasgos que se mantienen) y lo nuevo. Así, cada texto desafía las expectativas del lector: no se trata de que basta leer una novela perteneciente a un género para haberlas leído todas dadas sus similitudes, sino de un constante ir y venir entre las convenciones genéricas y la invención controlada.

La novela de Levrero, objeto de estudio del presente trabajo, es un claro ejemplo de esta permanente capacidad de variación de los géneros. *Dejen todo en mis manos* da cuenta de una serie de operaciones que transgreden los rasgos más consolidados del género policial, tanto aquellos que se establecieron con el *whodunit*, la variante clásica del policial, como los que fueron modificados por el *hard-boiled*. Sin embargo, a pesar de su radicalidad, sostengo que se inscribe como perteneciente al género del neopolicial hispanoamericano, su variante posmoderna que es resultado de la experimentación de la novela policial dentro del contexto sociocultural hispanoamericano.

En el primer capítulo de esta tesis desarrollé los componentes básicos del policial: enigma, investigación y resolución, a partir de las propuestas de Mattalia y Todorov; y en la segunda, mostré cómo Levrero los transgrede y a la vez los conserva. Si bien en el planteamiento del enigma, la investigación y la resolución rompe con las convenciones genéricas de manera más

radical que las alteraciones usuales, lo que podrían conducirnos a postular que esta novela ya no puede considerarse parte del policial, en esta tesis propuse que la estructura básica de *Dejen todo en mis manos* obedece a las convenciones de la novela policial y que las alteraciones no solo no impiden su inscripción en el género sino que dialoga con este, desde el conocimiento pleno de Levrero como gran lector de novelas policiales. Y lo enriquece mediante una serie de prácticas y recursos propios de las vanguardias y de la posmodernidad.

El *whodunit* destaca la percepción y la inteligencia casi sobrenatural del detective; el *hard-boiled*, su capacidad de acción y de sobrevivencia en un mundo a veces inverosímilmente violento. Sin embargo, en un escenario cotidiano como el que propone *Dejen todo en mis manos*, Levrero refiere esas habilidades desde el fracaso, sin ningún *glamour* o encanto. Así, cuando el protagonista intenta hacer deducciones para resolver el enigma, con el rigor de Dupin de Poe, lo que consigue es desviar la investigación hasta un punto de no retorno. Aparte, también existen versiones irreconocibles, como la resolución, que Levrero vuelve anticlimática y artificiosa al transformarla en un resultado de azar y no de la investigación.

Levrero hace uso de los recursos y propuestas del surrealismo, pero también de la reescritura, la hibridación y otras prácticas posmodernas como apoyarse en expresiones no literarias como caricaturas o películas con las que el lector está familiarizado. Al igual que los surrealistas, para expresar el funcionamiento de la imaginación y el inconsciente de su personaje, recurre a secuencias de imágenes súbitas y asociación libre, así como una mirada que trastoca, y ocasionalmente, se desliga de la realidad. Así, el protagonista ve elefantes bailarines después de su satisfactorio encuentro con Juana Pérez. La mirada de Levrero es surreal por cuanto trabaja el universo narrativo desde el inconsciente y la subjetividad. Y registra también una visión posmoderna en la que la única verdad parece estar fuera de nuestro alcance; o no existe. Y, sin

embargo, el protagonista la busca intentando investigar, sin éxito, a la manera de Dupin; o comportarse como el detective de Chandler. Esto se aprecia cuando intenta conectar pistas y resolver el misterio dentro de su cabeza como haría Dupin. También trata de adoptar una postura impasible y calculadora igual que Philip Marlowe, por ejemplo, cuando quiere mantenerse firme frente a Juana Pérez y acaba por dejarse seducir.

Así, Levrero reúne, en una misma novela, un género que narra desde la racionalidad, como es el policial, con una corriente tan anticartesiana como el surrealismo y un estilo de escritura posmoderno caracterizado por representar una realidad ambigua e incierta. En suma, como autor posmoderno, Levrero emplea recursos irreconciliables, opuestos: de un lado, la objetividad y cartesianismo del género policial; y de otro, el automatismo, la asociación libre y subjetividad del surrealismo, así como la desconfianza en la racionalidad y el lenguaje del espíritu posmoderno. De allí que, a partir de la mirada del protagonista sobre su mundo, modificada por su estado de ánimo y su subjetividad, la narración instala al lector en un universo de dudosa veracidad que debilita la solidez y verosimilitud de la trama, por lo cual debe tomar con cautela la información que recibe. En la incertidumbre, en el predominio de la mirada subjetiva, en la incapacidad para acceder a la verdad y, por ende, a la resolución del enigma, que no son propios del policial convencional, sea el *whodunit* como el *hard-boiled*, radica la naturaleza transgresora de la novela de Levrero.

No obstante lo dicho, el relato no se sostiene en el automatismo surrealista. De ser así, obviamente, *Dejen todo en mis manos* se hubiera apartado de los, aunque borrosos, límites del género. Levrero se sirve del automatismo para conseguir efectos cómicos, pero también en otros momentos para darnos información sobre la idiosincrasia del protagonista; o pistas sobre su pasado, elementos fundamentales para conocer su identidad. Así, la escritura automática es clave

en el estilo de esta novela por cuanto le permite alejarse del ordenado racionalismo típico del policial, pero también internarse en el mundo interior del protagonista. El discurrir de conciencia, unido a su alterada versión de la realidad contradice la objetiva narración convencional del género policial. Sin embargo, Levrero “dosifica” la escritura automática de manera que el relato detectivesco no se convierte en la subtrama de una novela psicológica. Consigue, así, que ambas historias, la psicológica-surreal y la trama policial, tengan la misma importancia.

En suma, pese a las transgresiones, *Dejen todo en mis manos* se inscribe en el género; y más precisamente, el neopolicial hispanoamericano. Tal inscripción, como creo haberlo mostrado, no solo corresponde a la ambientación regional, sino a su hibridación genérica y al empleo de recursos posmodernos. La novela explora la relación entre el relato y el yo autorial, la metanarrativa y la transgresión a las convenciones genéricas, rasgos recurrentes en la obra del autor. *Dejen todo en mis manos* se distingue del resto de novelas policiales convencionales porque Levrero consigue acoplar su estilo a un género que no admitía, hasta entonces, sus particularidades. En otras palabras, la novela no se limita a “alterar” ciertos rasgos del género, ya establecidos por el *whodunit* y el *hard-boiled*, por cuanto emplea recursos ajenos a este; y sin embargo, por las razones señaladas a lo largo de este trabajo, no queda excluida del género y se inscribe en el neopolicial hispanoamericano.

Bibliografía

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos* (Trad. C. Roche Suárez). Ediciones Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1999).
- Bello Rodríguez, C. (2014). Libertinaje y desborde: el exilio interior de Mario Levrero. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 87-100. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Benítez Pezzolano, H. (2014). Raros y fantásticos: perspectivas teóricas. *Revista [sic]*, 10, 8-13.
- Brecht, B. (2003). “De la popularidad de la novela policiaca”. *El compromiso en literatura y arte*, Periférica. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James* (pp. 24-26). La Marca Editora. (Trabajo original publicado en 1973, traducido del alemán al español)
- Breton, A. (2014). *Manifiestos del surrealismo* (Trad. A. Pellegrini), Editorial Argonauta. (Trabajo original publicado en 1924).
- Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policiaca. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1), 7-7.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120007A>
- Chandler, R. (2013). *El sueño eterno* (Trad. J. Manuel Ibeas). Debolsillo. (Trabajo original publicado en 1939).
- Colmeiro, J. (1994) *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Anthropos.
- De Palma, B. (Director). (1983). *Scarface* [Película]. Universal Pictures.
- De Rosso, E. (2013). Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero. En E. De Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 141-163). Eterna Cadencia Editora.

- Dubois, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Nathan.
- Escribano, J. L. (1981). Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura. *Archivum*, 31-32, 367-408.
- Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather* [Película]. Paramount Pictures.
- García, A. & Huerta, J. (1999). *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Cátedra.
- Gandolfo, E. (2013). Gelatina. *El lagrimal trifurca*, 1(3-4). En E. De Rosso (Ed.), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 19-20). Eterna Cadencia Editora. (Trabajo original publicado en 1968-1969)
- Gandolfo, E. (2013). La hipnosis del arte. *La opinión cultural*. En E. Gandolfo (comp), *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*, (pp. 15-20). Mansalva. (Texto original publicado el 15 de abril de 1979)
- Kerr, L. (1980). The Buenos Aires Affair: un caso de repetición criminal. *Texto Crítico*, 16-17, 201-232.
- Levrero, M. (2008). *El lugar*. Debolsillo. (Trabajo original publicado en 1982)
- Levrero, M. (2012). *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo y otras novelas*. Debolsillo.
- Levrero, M. (2019) Entrevista imaginaria con Mario Levrero. *El portero y el otro*, Editorial Arca. En N. Varlotta Domínguez (ed.), *Cuentos completos* (pp. 584-596), Penguin Random House Grupo Editorial. (Trabajo original publicado en 1992).

- Mandel, E. (2003) "Sociología de la novela negra". *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, UNAM. En D. Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James* (pp. 39-42), La Marca Editora. (Trabajo original publicado en 1984, traducido del inglés al español)
- Mattalia, S. (2008). La ley y el crimen. *Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Iberoamericana.
- Muñoz, T. (1989). El MacGuffin. *Nosferatu. Revista de cine*, 1, 22-25.
- Juárez, J. M. (2012). Nick Carter y el otro Mario Levrero. *Revista de Estudios Hispánicos*, 46(3), 481-503.
- Niño de Guzmán, G. (1996). *La búsqueda del placer*. Peisa.
- Noguerol Jiménez, F. (2006). Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 15, 23-57
- Olivera, J. (2020). Pasajes desde lo raro a lo luminoso. Raros, postmodernos, radicantes: el caso Levrero. *Revista Telar*, 25, 49-68
- Ortega, J. (1989). *El muro y la intemperie*. Ediciones del norte.
- Padura, L. (1999). Modernidad y Postmodernidad: La Novela Policial En Iberoamérica. *Hispanamérica*, 28(84), 37-50. <http://www.jstor.org/stable/20540154>
- Padura. L. (2012). *Adiós, Hemingway*. Tusquets Editores. (Trabajo original publicado en 2001)
- Parra, R. (2014). *La pasión de Enrique Lynch / Necrofucker*. Demipage

- Pereira, L. (2013) «Yo nunca he escrito nada que no haya vivido». *La Hora Cultural*. En E. Gandolfo (comp.), *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero* (pp. 68-73). Mansalva. (Trabajo publicado el 17 de diciembre del 1988)
- Piglia, R. (2003). Introducción. *Cuentos de la serie negra*. CEAL. En D. Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James* (pp.42-45). La Marca Editora. (Trabajo original publicado en 1979)
- Piglia, R. (1993). *Crítica y ficción*. Ediciones Siglo Veinte.
- Piña, C. (2013). La incidencia de la postmodernidad en las formas actuales de narrar. *Cuadernos de CILHA*, 14(2), 16-37.
- Prieto, J. (2019). Todo Lo Que Siempre Quiso Saber Sobre La Autoficción y Nunca Se Atrevió a Preguntar (Con Una Lectura de Mario Levrero). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 45(90), 219–242. <https://www.jstor.org/stable/27034891>
- Rama, Á. (1972). *La generación crítica (1939-1969) I. Panoramas*. Arca.
- Rivadeneira, B. G. (2016). Armando y des-armando genealogías. Mario Levrero y los raros: una lectura de la Trilogía involuntaria. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero su literatura* (pp. 185-192). Eduntref.
- Rivadeneira, B. G. (2020). 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. *Revista Telar*, 25, 69-94.

- Rivadeneira, B. G. (2021). La ilusión del Uno. La infancia como “espacio Libre” y el humor como vehículo a lo trascendente en la narrativa de Mario Levrero. *La Palabra*, 41, 1-17.
doi:10.19053/01218530.n41.2021.12866
- Rocca, Pablo. (2013). Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario. En E. De Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (79-111). Eterna Cadencia Editora. (Fragmentos del trabajo original publicados originalmente en 1992 y 2004)
- Rosi Song, H. (2003). El neopolicial de Paco Ignacio Taibo II: ¿Una resolución de la historia? *Hispanamérica*, 31(96), 91-96.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós. (Trabajo original publicado en 2000)
- Stam, R. Burgoyne R. y Flitterman-Lewis S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1992)
- Taibo II, P. I. (1987). La ‘otra’ novela policiaca. *Los Cuadernos del Norte: Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 8(41), 36-41.
- Talaván, P. (2011). Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano. *Revista Letral*, 7, 49-58.
- Talaván, P. (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos*, 148, 63-85.

- Todorov, Tzevetan (2003). Tipología de la novela policiaca. En D. Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James* (34-39). La Marca Editora.
(Trabajo original publicado en 1964, traducido en 1974, *Fausto*, 3(4))
- Trelles Paz, D. (2006). Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005). *Aisthesis*, 40, 79-91.
- Trelles Paz, D. (2017). *Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica. De Borges a Bolaño*. Ediciones Copé.
- Vargas Llosa, M. (2016). *¿Quién mató a Palomino Molero?* Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1986).
- Verani, H. (1992). Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario. *Revista Iberoamericana*, 58(160), 777-805.
- Verani, H. (1996). Conversación con Mario Levrero. *Nuevo Texto Crítico*, 8(16-17). En E. Gandolfo (Comp.), *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero* (pp. 118-131). Mansalva.
- Verani, H., & Zubieta, A. M. (2000). Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad. En R. Corral (Ed.), *Norte y Sur: La Narrativa Rioplatense Desde México* (pp. 195-206). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv43vsfp.21>