



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

CICLO: XXVIII

LA ILUSIÓN DEL DETECTIVE: LO POLICIAL EN ROBERTO BOLAÑO

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. Rosanna Benacchio

Supervisore : Ch.mo Prof. Gabriele Bizzarri

Dottoranda : Erica Cecchinato

Índice

Introducción	7
1 Introducción a la novela policíaca	13
1.1 Sociología del género	14
1.2 El género policíaco como producto literario	18
1.3 Novela enigma y novela negra	24
2 La literatura policíaca en América Latina	35
2.1 Condensación: la aparición del género y la experiencia borgeana	38
2.2 Saturación: la novela policíaca como taller de experimentación literaria	52
2.3 Crítica, ficción y paranoia en la producción de Ricardo Piglia	68
2.4 Dispersión: las fronteras del género se desdibujan	81
3 La literatura policíaca anticanónica de Roberto Bolaño	91
4 Reescribir el género dentro del género: las construcciones ‘policíacas’ de Roberto Bolaño	101
4.1 <i>Amberes</i> , novela ininteligible	109
4.2 La marginalidad del crimen en <i>La pista de hielo</i>	116
4.3 <i>Monsieur Pain</i> : sospecha de complot	122
4.4 Las diferentes estéticas de “William Burns” y “El policía de las ratas”	128
4.5 Misterio y horror en <i>2666</i>	136
4.6 <i>Estrella distante</i> y <i>Amuleto</i> : la Historia como crimen	149
5 “Meter la cabeza en lo oscuro”: el descubrimiento del mal en la investigación literaria	159
5.1 “La literatura es un peligro”	159
5.2 La búsqueda del autor y el misterio de la práctica artística	163
5.3 Encarnaciones del mal: los escritores criminales de Roberto Bolaño	177
Conclusiones	193
Bibliografía	199

Abstract

Il lavoro si concentra sullo studio del complesso dialogo che Roberto Bolaño stabilisce con il genere poliziesco. L'analisi su Bolaño è preceduta da uno studio della letteratura poliziesca d'autore in America Latina, nel quale si evidenziano le strategie adottate dai diversi autori per adattare la formula fortemente codificata del genere al proprio contesto. In particolare, il romanzo poliziesco diventa spesso il luogo di elaborazione e denuncia dei traumi della storia recente dell'America Latina, e in molti casi è anche lo spunto per una riflessione sulla letteratura, anche attraverso la produttiva analogia critico-detective e scrittore-assassino. Bolaño integra in modo fluido le diverse tipologie della scrittura di genere. Si evidenziano nel suo macrotesto due grandi categorie di investigazione: quella legata a crimini veri e propri e quella che indaga la letteratura, centro misterioso dell'intero universo testuale dell'autore. La letteratura appare come il territorio in cui si agglutinano gli elementi più complessi della riflessione bolañesca, a partire dall'idea della commistione tra pratica artistica e male, espletata nelle molteplici rappresentazioni di scrittori. Le investigazioni dei personaggi segnano sempre il fallimento del detective, destabilizzando in modo radicale le premesse del genere di riferimento. L'individuazione del silenzio come finale inevitabile di ogni attività di ricerca non si traduce però in un mero catalogo della sconfitta, posto che la problematizzazione del codice ermeneutico si sviluppa nella costante tensione tra il gioco ironicamente postmoderno di rivisitazione del genere e la tensione romantica che anima i personaggi, e che già giustifica la ricerca in quanto coraggioso tentativo di penetrare all'interno del mistero del male.

Parole chiave: Roberto Bolaño - letteratura latinoamericana - letteratura poliziesca - male - metaletteratura.

This work focuses on the study of the complex relation that Roberto Bolaño establishes with detective fiction. Before this analysis, a brief history of detective novel in Latin America will underline the main strategies used by Latin American writers to adapt the formula of the genre to their context. In particular, detective novel is often used as a means to denounce the violent events of recent Latin American history; furthermore, many writers reflect on literature through crime fiction, in many cases using the analogy that associates the critic with the detective and the writer with the criminal. Bolaño incorporates in his novels different types of crime fiction. In his works, we can identify two main kinds of investigations: those dealing with crimes, and those investigating on literature, which is always represented as the mysterious core of Bolaño's world. Literature is seen as the place that gathers the most problematic elements of Bolaño's poetics, such as the relation between art and evil - highlighted in the different characterizations of his fictional writers. These investigations always end with the failure of the detective, which questions the very basis of the genre. Recognizing that silence is the inevitable end of every possible research does not mean that Bolaño's fiction is just the representation of failures: the problematization of the hermeneutic code is played between the postmodernist and ironic use of the genre and the romantic belief of the character. This seems to justify the investigation itself as a brave intent to explore the mystery of evil.

Keywords: Roberto Bolaño - Latin American fiction - detective fiction - evil - metaliterature.

En más de un sentido, el crítico es
también un criminal.

R. Piglia

Introducción

En toda la producción de Roberto Bolaño recurren constantemente elementos propios de la literatura policíaca, aunque los cuentos y las novelas del autor no se puedan definir como obras de género. El presente trabajo nace de la observación de la relación compleja e inestable que el autor establece con la narrativa policíaca, y se interroga sobre el sentido de este diálogo con el género. En particular, la investigación emerge como mecanismo irrenunciable en la construcción del macrotexto del autor, en una constante problematización del acto hermenéutico. Como se verá, las investigaciones de los personajes bolañescos constituyen una serie de acercamientos a la comprensión de un mal al que las narraciones aluden de continuo y de maneras diferentes y que, sin embargo, se revela siempre como un misterio inasible. La relación de las obras de Bolaño con la literatura policíaca se desarrolla siempre en la tensión entre la actitud un tanto romántica de los personajes, que siguen su vocación emprendiendo búsquedas imposibles, y la consciente subversión del modelo policíaco, que remite a una lectura escéptica y posmoderna de la realidad.

El primer capítulo constituye una introducción general al género policíaco, con particular atención a su aparición como género de la modernidad y a las críticas que desde sus comienzos han acompañado su carácter de literatura de masas. Se dedicará una sección a la distinción entre novela enigma y novela negra y al debate que se ha desarrollado en torno a estas vertientes del género.

En el segundo capítulo se lleva al cabo el análisis de la introducción y de la evolución del

género policíaco en América Latina. Se observará, en concreto, cómo los autores latinoamericanos interpretan un género tan marcadamente formular, adaptándolo a las especificidades de su propio contexto. Se presentará una selección de autores cuyas experiencias resultan particularmente innovadoras y significativas en el proceso de evolución del concepto de literatura de género. Interesa de manera particular evidenciar diferentes ejemplos de variación sobre la fórmula genérica y la realización de obras excéntricas, que evidencian una fuerte vocación a la digresión y, sobre todo, se fundan muy a menudo en el cuestionamiento, a veces bastante radical, del concepto de verdad. Se trazará un recorrido cronológico, que empieza con la producción borgeana y llega, en las obras más recientes, a la que se puede definir como una disolución del género, debida a la hibridación del policíaco con otros géneros literarios pero, sobre todo, a la extrema problematización de la posibilidad del detective, y del lector, de desentrañar el misterio que se plantea.

En el análisis se evidenciarán dos líneas que recurren con frecuencia en la literatura policíaca latinoamericana: la primera consiste en la interpretación del género como medio de crítica social y denuncia política, practicada sobre todo por los autores de la vertiente *hard-boiled*. La representación del mundo violento e injusto característico de la novela les ofrece a los escritores la ocasión de reflexionar sobre las disfunciones de sus países, reivindicado, al mismo tiempo, su postura ideológica.

El otro aspecto de la narrativa policíaca latinoamericana que se subraya en el trabajo es la presencia de la literatura como referencia constante y polifacética: los personajes escriben, leen, investigan sobre libros perdidos, se pierden en digresiones que tienen la literatura como centro. En particular, se evidenciará la importancia de la analogía entre crítico y detective y entre escritor y criminal, que plantea una reflexión en torno al acto de lectura en cuanto práctica hermenéutica, pero también la posibilidad de establecer una afinidad entre escritura y crimen, lo cual, como verá, es un punto central en la producción de Roberto Bolaño.

El tercer capítulo introduce al análisis dedicada a Roberto Bolaño, centrándose, en par-

ticular, en la observación de los elementos de continuidad y discontinuidad del autor con respecto a la literatura policíaca latinoamericana. Bolaño hereda las tendencias que se han mencionado: en sus obras son más que frecuentes las referencias a la historia violenta de América Latina y es constante la inclusión de la literatura como elemento constitutivo de las narraciones; sin embargo, el autor chileno reelabora ambas líneas: aunque sus personajes sean a menudo testigos y víctimas de los eventos traumáticos de la historia reciente, sus narraciones se presentan como elaboraciones dificultosas que eluden el relato directo de su trauma. La falta de linealidad y la propensión por desviar de sus relatos niega la construcción de un discurso testimonial o abiertamente comprometido.

Más compleja es la relación que Bolaño establece entre género policíaco y literatura; con respecto a los autores que le preceden, de hecho, Bolaño pone la literatura en el centro mismo del misterio, representándola como una actividad que linda peligrosamente con el mal. La metáfora del escritor como criminal cesa de ser solo una figura del discurso, para convertirse en un asombroso centro problemático, que indica cómo el horror, referencia constante en la producción del autor, pueda cifrarse precisamente detrás de la práctica artística.

El análisis específico de las obras de Bolaño se articula en dos partes: las novelas y los cuentos que se acercan más al género, porque en ellos se encuentran delitos e investigaciones – o sugerencias de crímenes e investigaciones – y los que se estructuran en torno a la búsqueda de un escritor o de una obra. Es oportuno anticipar que esta partición deriva de la decisión de analizar estos fenómenos de manera autónoma, puesto que en las obras del autor los dos tipos de investigaciones se cruzan continuamente.

El cuarto capítulo está dedicado a los textos que establecen una relación explícita con el género propiamente dicho y permiten observar cómo actúa Bolaño cuando trabaja directamente con el modelo. Se analizará una selección de obras que representan diferentes tipos de construcción policíaca: *Amberes*, *La pista de hielo*, *Monsieur Pain*, los cuentos “William Burns” y “El policía de las ratas” y “La parte de los crímenes” de 2666 representan unos

ejemplos heterogéneos de cómo Bolaño interpreta el género. En la misma sección se incluyen también *Amuleto* y *Estrella distante*, novelas en las que se presentan las violencias de estado como crímenes por investigar. En el análisis se pondrán en evidencia los componentes principales de la constante operación de subversión del género realizada por el autor: la tendencia a la digresión, que interfiere con la trama detectivesca al punto que el centro de interés de la obra queda desplazado; la continua referencia a la marginalidad; la atención por las biografías de los personajes, que en muchos casos reproducen las vivencias del mismo autor; el desarrollo difícil y generalmente poco eficaz de la investigación.

El rasgo común más interesante de las obras de Bolaño, de todas formas, es que todas las investigaciones están destinadas a quedar sin solución. Se puede colocar este aspecto en la general tendencia a la desestabilización del género que empieza con el *hard-boiled* y que llega a la construcción, por parte de varios autores, de obras en las que la solución del misterio resulta imposible. Bolaño parece extremar este cuestionamiento de las premisas del género, puesto que todo su macrotexto se desarrolla en torno a un sinfín de búsquedas, realizadas por detectives excéntricos y a menudo improvisados, que inevitablemente fracasan. La constante derrota de todo intento hermenéutico enfrenta el lector con la contemplación de un mal incomprensible, pero, al mismo tiempo, representa el punto de partida para una nueva búsqueda, puesto que cada misterio que queda sin solucionar representa también el planteamiento de otros interrogantes que remiten, ad infinitum, a la posibilidad de investigaciones ulteriores.

El vacío con el que concluyen las obras ‘policíacas’ de Bolaño se convierte en una asombrosa reticencia cuando las investigaciones se refieren a la literatura, y en eso reside uno de los núcleos más complejos y significativos de toda la obra del autor. En el quinto capítulo se profundiza el nexo entre literatura y mal, a través de la individuación de dos categorías principales: los poetas o críticos que actúan como detective y los que, al contrario, actúan como criminales. En “La parte de los críticos” de *2666* y en *Los detectives salvajes* la narración

se centra en investigaciones algo descabelladas cuyo objeto es un autor perdido. Al final de estas largas búsquedas de autores perdidos que encontramos en *Los detectives salvajes* y en “La parte de los críticos” de 2666 la literatura sigue siendo un misterio. En estas novelas Bolaño repite que la experiencia de la literatura es algo desconcertante, un “oficio peligroso”, según sus propias palabras, pero no proporciona elementos para entender en qué consista esa experiencia. De hecho, el lector no puede decidir el núcleo de la práctica artística resulta indecible por su agotadora densidad o si el silencio que ocupa el lugar de la revelación encubre una desconcertante intrascendencia.

Las obras que se analizan en la segunda parte del capítulo profundizan el vínculo entre literatura y mal al representar escritores que son culpables o cómplices de crímenes. Así los escritores de *La literatura nazi en América* llegan a resultar casi grotescos por su exagerada fe en una ideología aberrante; el protagonista de *Estrella distante* es una figura compleja de artista que encarna el mal; el narrador de *Nocturno de Chile* es un viejo cura y crítico literario comprometido con la dictadura de Pinochet. En concreto, se se observará cómo la representación de los escritores bolañescos se funda en una ética compleja y enigmática. Todos estos personajes son culpables de algo y representan de maneras diferentes el horror, pero Bolaño parece les reconoce cierta dignidad a los que aceptan el desafío de la literatura, es decir, que aceptan enfrentarse con el mal que esto implica necesariamente.

Capítulo 1

Introducción a la novela policíaca

En el primer capítulo se presentará, para empezar, una breve introducción general a la literatura policíaca, y luego se profundizará en el estudio del género en América Latina; el objetivo es evidenciar los elementos principales de la narrativa policíaca y observar la manera en la que los autores latinoamericanos los han interpretado adaptándolos a su contexto cultural específico.

Los orígenes del policíaco, género aparecido en la primera mitad del siglo XIX, están estrechamente vinculadas al surgimiento de la sociedad industrial y capitalista, y la primera parte del capítulo prestará atención a la relación entre género literario y sociedad burguesa. En el segundo epígrafe se analizará el relato policíaco en cuanto producto literario, primero a través del estudio de sus elementos constitutivos y de la manera en la que estos se estructuran para formar un código, y seguidamente a la importancia de la constatación de fórmulas en la construcción de las narraciones de género. La última parte de la introducción presentará la distinción entre novela enigma y novela negra, con particular atención al problema de la referencialidad: una de las grandes diferencias entre estas dos tipologías del género estriba en sus diferentes maneras de representar la realidad, lo cual implica también que las dos establecen relaciones diferentes con sus lectores.

La presentación del género policíaco en América Latina pretende dar cuenta de las diversas maneras en las que los autores han utilizado el código de la literatura policíaca. El objeto del estudio no es hacer una enciclopedia del género en el Nuevo Mundo, sino destacar unos momentos particularmente significativos para su desarrollo y adaptación al contexto latinoamericano; por esta razón, y dada también la vastedad del período considerado y la cantidad de autores y títulos, se hará una selección del material, sin realizar un elenco diacrónico, o considerar todas las áreas del continente. La línea que seguiremos destacará la evolución que desde una producción de carácter imitativo lleva hasta la realización de obras que comienzan a funcionar en cuanto productos de un contexto cultural específico.

1.1 Sociología del género

Uno de los rasgos del género policíaco más comentados por la crítica es la estrecha vinculación que desde el principio lo ha unido a la sociedad burguesa y capitalista nacida de la revolución industrial, la cual, entre otras cosas, durante el siglo XIX cambia radicalmente la organización de las ciudades y la vida de sus habitantes. La crítica identifica el nacimiento del género con la aparición de los tres relatos de Edgar Allan Poe “Los crímenes de la Rue Morgue”, “El misterio de Marie Roget” y “La carta robada”, publicados a partir de 1841. El mecanismo de la investigación ha estado siempre presente en la literatura – por ejemplo, en el artículo “Dos mil quinientos años de literatura policial” Rodolfo Walsh afirma que “Los primeros relatos policiales bien caracterizados son bíblicos” (De Rosso, 201: 91) – pero es Poe quien crea la fórmula a partir de la cual se desarrollará el género. En efecto, en los relatos de Poe aparecen elementos que caracterizarán la literatura policíaca sucesiva, como por ejemplo la ambientación urbana, la presencia del detective *amateur* (mucho más perspicaz que el cuerpo de la policía), la fe absoluta en la razón, la narración realizada por un amigo del detective, menos brillante que él, quien actúa como mediador entre el lector y la ficción.

Dupin, el detective protagonista de los relatos de Poe, es el arquetipo del razonador puro que colabora con la policía y se dedica a resolver misterios más por el desafío intelectual que estos implican que por una exigencia efectiva de justicia.

El escritor estadounidense ambienta sus relatos en la lejana París, una de las ciudades símbolo de las transformaciones provocadas por la industrialización y el cambio cultural que le sucede. El excéntrico Dupin es una representación del *flâneur*, el desocupado observador que pasea por la ciudad, la conoce detalladamente y se da cuenta de su metamorfosis. Walter Benjamin dedica a esta figura un ensayo en el cual estudia también las nuevas condiciones de la vida urbana, que representan el contexto ideal para la aparición del género policíaco. Con la industrialización la ciudad se convierte en un sistema de signos que solo es interpretable a través de una mirada nueva, que sepa considerar el cambio morfológico y social del contexto urbano, formado por la burguesía y una masa de obreros pobres a menudo recién llegados en busca de trabajo. Benjamin subraya la importancia de esa multitud anónima que ha empezado a ser el contenido humano de la metrópoli moderna. La masa, en la que el individuo particular se pierde, representa de por sí una implícita amenaza para el sujeto; paralelamente, las autoridades adoptan medidas más severas para controlar la población y la policía empieza a desarrollar métodos científicos, como por ejemplo la utilización de archivos de fotos o de huellas digitales, con el objetivo declarado de contrastar el anonimato general en el cual cada uno puede representar una potencial fuente de peligro. Benjamin establece explícitamente una relación entre ese conjunto de factores y la aparición del género policíaco: “El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (Benjamin, 1972: 58). En este nuevo contexto los paseos del *flâneur* adquieren un nuevo significado:

En los tiempos de terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en condición de jugar al detective. Para lo cual proporciona el vagabundeo la mejor de las expectativas. “El observador”, dice Baudelaire, “es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito”. Y si el *flâneur* llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin

embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos del comportamiento tal y como conviene al ‘tempo’ de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista. (Benjamin, 1972: 55-56)

La relación entre la neonata ciudad moderna, caracterizada como una compleja red de signos por interpretar, la modificación irreversible del estilo de vida que esta supone y la aparición del policíaco ha atraído a menudo la atención de la crítica. Por ejemplo, Roman Gubern en el prólogo a *La novela criminal* considera la relación entre género y realidad urbana definiendo el policíaco como “manifestación y síntoma de la sociedad industrial” (Gubern, 1982: 8), y habla de la “filosofía de la inseguridad característica del desarrollo histórico del sistema capitalista” (Gubern, 1982: 9). Más recientemente, Juan Ramón Resina, en su ensayo *El cadáver en la cocina*, ha caracterizado los cambios padecidos por la ciudad industrial como un verdadero pasaje antropológico:

El *flâneur* Dupin pone al servicio de la detección una sensibilidad afinada por las múltiples sensaciones de París, la ciudad más desarrollada y compleja del siglo XIX. La ciudad cosmopolita brinda la ocasión de ocultar no sólo la individualidad, sino también la inhumanidad de la muchedumbre de formas humanas. Con la experiencia de la multitud emergen nuevos parámetros de conducta y una nueva psicología social, a partir de los cuales pueden establecerse los fundamentos del género policíaco. (Resina, 1997: 146)

La influencia en la literatura de los cambios sociales ocurridos a lo largo del siglo XIX constituye el centro del análisis de Michel Foucault, quien en *Vigilar y castigar* relaciona los orígenes del género policíaco con la progresiva ‘burguesización’ del hecho criminal. El filósofo observa que los habitantes de las ciudades siempre han participado como espectadores en los procesos célebres o, más aún, en las ejecuciones públicas, que funcionan como ritos colectivos en los que el cuerpo del reo se expone de modo ejemplarizante para la comunidad. La intención pedagógica del suplicio queda reforzada por las hojas sueltas donde

se recogen las palabras con las que, desde el patíbulo, los condenados se arrepienten de sus acciones e invitan a la comunidad a respetar las leyes. Foucault subraya que en el siglo XIX se produce un cambio radical y estas macabras exhibiciones del poder desaparecen, siendo sustituidas por un aparato judicial cada vez más científico e invisible. Paralelamente se desarrolla una “reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles” (Foucault, 2002: 69). Además, para Foucault, con la aparición de la literatura policial, hacia 1840, el malhechor del pueblo deja de ser protagonista de la narración y el crimen se convierte en un asunto burgués. Así, el delito ha pasado a ser un desafío intelectual en el cual criminal y detective se enfrentan en un mismo nivel y, en cierta medida, son cómplices, en una dimensión que excluye la participación de las masas en el proceso de descubrimiento y castigo: “los grandes asesinatos se han convertido en el juego silencioso de los cautos” (Foucault, 2002: 70).

La vinculación entre literatura policíaca y burguesía tiene probablemente su aspecto más visible en la centralidad del concepto de propiedad, cuya afirmación es uno de los elementos que caracterizan el contexto económico y social en el cual el género se desarrolla, y constituye también uno de los núcleos temáticos del relato policíaco: el crimen es la sustracción violenta de un bien – la vida o las propiedades de alguien – y representa entonces un potencial agente de subversión que amenaza el símbolo mismo de la clase burguesa. A este respecto, es interesante, por su capacidad de problematizar sintéticamente la cuestión, la reflexión de Sergei Eisenstein:

El género policíaco es la forma más abierta del ‘slogan’ de la sociedad burguesa sobre la propiedad. Toda la historia del policíaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad. [...] La literatura policíaca – no sólo por su contenido – es la literatura de la propiedad. Pero por sus específicos propósitos literarios, es el mejor medio para la máxima extorsión de dinero, y se puede decir, por lo tanto, que representa la sed de los grandes tirajes. (Gubern, 1982: 29-30)

La cita subraya las múltiples facetas de la relación entre sociedad capitalista y género policíaco: el público, que es también receloso dueño de bienes, se entretiene siguiendo al

detective que resuelve el misterio y se tranquiliza cuando al final se restablece el orden; al mismo tiempo, la literatura de masa tiene también un valor explícitamente económico para las editoriales que, gracias a la narrativa policial, realizan fuertes ganancias. Ciertamente, esta relación evoluciona, y se observará en particular cómo novela enigma y novela negra representan a la burguesía de manera diferente, pasando de una sustancial aceptación de sus reglas a un cuestionamiento bastante radical de sus mecanismos.

1.2 El género policíaco como producto literario

El género policíaco forma parte de la literatura de masas, por lo cual su estudio no puede prescindir de una serie de consideraciones relacionadas con sus implicaciones sociales; sin embargo, la narrativa policial es, antes que nada, un producto literario. El objeto de esta sección es estudiar sus características estructurales, prestando especial atención a la importancia de las fórmulas en su composición.

Uno de los ensayos más importantes para el estudio de género es “Tipología del relato policial” de Tzvetan Todorov, publicado en 1971, que usaremos aquí como base para nuestras observaciones. Todorov realiza un análisis general de la cuestión a partir del relato policíaco clásico, en el que distingue dos historias, la del crimen y la de la investigación, que no tienen nada en común. La historia del crimen se concluye antes de que la otra empiece, y representa por lo tanto una historia ausente, aunque la acción se desarrolle – se haya desarrollado – enteramente en esta fase. La segunda historia no contiene acción – los personajes, más que actuar, recogen y ordenan los indicios –, y presenta un carácter explícitamente literario, ya que el proceso hacia el descubrimiento de lo ocurrido corresponde a la construcción del relato mismo:

Esta segunda historia, la historia de la investigación, goza pues de un *status* muy particular. No es por azar si es contada frecuentemente por un amigo del detective, que reconoce explícitamente su propósito de escribir un libro: la historia consiste, en realidad, en explicar cómo puede cumplirse

el relato mismo, cómo es escrito el libro mismo. La primera historia ignora completamente el libro, es decir, no se reconoce nunca libresca [...] La segunda historia, en cambio, está obligada no sólo a tener en cuenta la realidad del libro, sino que ella es precisamente la historia de ese mismo libro. (Link, 2003: 36)

Todorov utiliza el análisis estructural también para evidenciar la distinción entre la novela enigma y la novela *hard-boiled* o negra: mientras que la primera mantiene la división entre las dos historias, en la segunda estas se funden, y relato y acción coinciden. Esta diferencia afecta directamente al personaje del detective: en la novela enigma este goza de la total inmunidad, dado que actúa precisamente en la segunda historia, mientras que en la que Todorov define la “historia del detective vulnerable” (Link, 2003: 38) el investigador se encuentra constantemente en peligro, porque su trabajo es contemporáneo al desarrollo de la acción y a las amenazas que esta conlleva.

El ensayo de Todorov resulta interesante también por la reflexión inicial del crítico sobre el concepto mismo de género literario. Todorov afirma que existe una clara distinción entre literatura ‘alta’ y literatura ‘popular’; la gran obra de literatura es la que transgrede las normas, y al hacerlo funda un género propio, mientras que en la literatura de masas “la mejor novela será aquella de la cual no haya nada que decir” (Link, 2003: 35), porque respeta todas las reglas del género al cual pertenece. Consecuentemente el crítico niega la posibilidad de una evolución de la literatura policíaca: “quien quiere ‘embellecer’ la novela policial hace ‘literatura’, no novela policial” (Link, 2003: 35).

Todorov evidencia una cuestión central en el estudio crítico sobre el género policial, es decir, la posibilidad de atribuir un valor literario a un género que se caracteriza por la presencia de una estructura bastante reconocible y por la repetición de ciertas funciones narrativas invariables. A este propósito, es oportuno distinguir entre una producción masiva, cuya prioridad es realizar un alto número de ventas sin demasiada atención a la calidad artística, y la de autores que crean obras enmarcadas en el género, pero dotadas de un alto

nivel de sofisticación literaria. Mi estudio se centrará en esta segunda categoría de autores y obras y, sin embargo, considero ineludible el problema de las fórmulas, con el cual toda la producción de género tiene que enfrentarse y que permite también el planteamiento de unas preguntas que me parecen metodológicamente útiles: ¿qué importancia tiene la fórmula en la construcción de una novela policíaca? ¿Cuáles son los límites del género? ¿En qué momento una obra abandona su adscripción al género policíaco como consecuencia de los cambios realizados sobre el patrón de referencia?

La gestación de fórmulas es una cuestión central para el entretenimiento de masas y en el corpus bibliográfico sobre la novela policíaca se mezclan continuamente referencias literarias y sociológicas. Puesto que se trata de un problema fundamental en la evolución del género, consideraremos unos análisis críticos que se centran en el estudio de la fórmula en la literatura policíaca. De hecho, se ha considerado a menudo la policial como literatura menor por la recurrencia de elementos fuertemente codificados y, por lo tanto, previsibles. Sin embargo, como se estudiará en los siguientes párrafo, el trabajo de variación sobre la producción de fórmulas ha llevado a la realización, por parte de muchos autores, de una erosión de las convenciones del género y una resignificación de la novela policial.

Umberto Eco en “Il mito di Superman” observa que la literatura de evasión debe gran parte de su atractivo a la repetición constante de una serie de *topoi* que proporcionan, en el conjunto, un mensaje altamente redundante. El lector de novelas policíacas buscaría entonces la sensación relajante de encontrarse ante la que Eco define como una ‘no historia’, en la que no solo el esquema de base es reconocible, sino que también los elementos aparentemente novedosos forman parte del mismo sistema de fórmulas que el público ya conoce. De ahí que la novela policíaca se encuentre en una posición paradójica: parece representar el género de la novedad y del imprevisto, mientras que repite eternamente el mismo mecanismo – lo cual, por otra parte, en una sociedad en la que se proporciona continuamente una grandísima cantidad de informaciones, la convierte en un comprensible objeto del deseo para quien busca

una lectura desenfadadamente entretenida.

En *Adventure, mystery and romance* John Cawelti dedica el primer capítulo a la explicación del concepto de fórmula, que define como “a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype. It is also similar in many ways to the traditional literary conception of a genre” (Cawelti, 1976: 6). Cawelti coincide con Eco en reconocer la fórmula como el elemento principal de la literatura de entretenimiento, porque le permite al público tener una experiencia de lectura bastante ‘fácil’, contando con un sistema de signos ya codificado y un horizonte de espera que difícilmente la historia traiciona. Sin embargo, está claro que la presencia de una fórmula reconocible no significa que todas las obras policíacas sean iguales y una parte central del análisis de Cawelti es la explicación articulada de la manera en que fórmula y variación pueden interactuar. El crítico afirma que en la literatura popular se aprecia la originalidad si esta no altera las expectativas del lector y, al mismo tiempo, establece una tensión dinámica entre la fórmula y la variación:

Nevertheless, we do value certain kind of uniqueness in formulaic literature precisely because the type is so highly standardized. This is not the creativity of a work that breaks through the conventions of a particular cultural milieu. A successful formulaic work is unique when, in addition to the pleasure inherent in the conventional structure, it brings a new element into the formula, or embodies the personal vision of the creator. If such new elements also become widely popular, they may in turn become widely imitated stereotypes and the basis of a new version of the formula or even of a new formula altogether. (Cawelti, 1976: 12)

Según Cawelti condenar la literatura de entretenimiento como subliteratura revela cierta parcialidad de juicio: “[...] this sort of approach [...] tends to make us perceive and evaluate formula literature simply as an inferior or perverted form of something better, instead of seeing its ‘escapist’ characteristics as aspects of an artistic type with its own purposes and justification” (Cawelti, 1976: 13).

La reivindicación de la posible dignidad artística de la novela policíaca proviene de los

misimos autores, lo cuales subrayan el interés del proceso de variación sobre la fórmula y, al mismo tiempo, defienden el concepto de literatura de entretenimiento, a menudo con una actitud irónica con respecto a las posiciones de la crítica.

El autor mexicano Alfonso Reyes, en “Sobre la novela policial”, de 1945, observa que la presencia de un patrón invariable es un hecho común en literatura, aunque su presencia se le eche en cara solo a la novela policíaca: “las obras no son buenas o malas por seguir o dejar de seguir una fórmula. Siempre siguió una preceptiva de hierro la tragedia griega y no se la desestima por eso” (De Rosso, 2011: 70). Bertold Brecht, atento observador de los mecanismos de la literatura popular, considera que la exhibida proliferación de fórmulas del género policíaco puede constituir una oportunidad artística gracias a la conversión del mecanismo de la variación en una importante posibilidad desde el punto de vista estilístico:

La originalidad está en otra cosa. El hecho de que una característica de la novela policíaca sea la variación de elementos más o menos fijos es incluso lo que confiere a todo el género su nivel estético. Es uno de los rasgos de una rama culta de la literatura. (Link, 2003: 24)

Bioy Casares y Jorge Luis Borges, activos promotores del género en Argentina, la novela policíaca a partir de la consideración, hasta cierto punto irónica, de que en realidad la crítica que la menosprecia basa su evaluación más en un prejuicio cultural que en un análisis atento:

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio. Paradójicamente, sus detractores más implacables suelen ser aquellas personas que más se deleitan en su lectura. Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio. (Lafforgue-Rivera, 1996: 250)

El mismo espíritu se encuentra también en las palabras de Gilbert K. Chesterton, autor de las novelas protagonizadas por Padre Brown:

Por una curiosa confusión, muchos críticos modernos han pasado de la premisa de que una obra maestra puede ser impopular, a la otra premisa, que si no es impopular no puede ser una obra buena. (Gubern, 1982: 37-38)

Obviamente, la afirmación de la dignidad literaria del género no impide que los mismos autores se den cuenta de que una parte de la literatura policíaca se caracteriza por su baja calidad, que se relaciona estrechamente con las exigencias de su producción y difusión masivas. Raymond Chandler, en el ensayo “The simply art of murder”, no es para nada indulgente en su análisis:

It seems to me that production of detective novels on so large a scale, and by writers whose immediate reward is small and whose need of critical praise is almost nil, would not be possible at all if the job took any talent. In that sense the raised eyebrow of the critic and the shoddy merchandizing of the publisher are perfectly logical. The average detective story is probably no worse than the average novel, but you never see the average novel. It doesn't get published. The average – or only slightly above average – detective story does. [...] And the strange thing is that this average, more than middling dull, pooped-out piece of utterly unreal and mechanical fiction is not terribly different from what are called the masterpieces of the art. (Chandler, 1995: 979)

Es interesante también notar que parte de la abundante bibliografía crítica sobre el género policíaco presenta una impostación – procedente a menudo de la escuela marxista – orientada más al estudio de la fenomenología del género en tanto que literatura de masas que al análisis del hecho literario en sí mismo. Es lo que, por ejemplo, observa José Colmeiro cuando afirma: “[...] la orientación crítica sociológica [...] se ha preocupado casi exclusivamente del análisis del texto literario como artefacto ideológico, olvidándose del contenido artístico del medio” (Colmeiro, 1994: 28-29). Un momento de cambio en la actitud de la crítica, sobre todo a partir de mediados de los años '60, ocurre con la difusión de la ruptura de la distinción entre *highbrow* y *lowbrow* y la incorporación en el discurso crítico fenómenos culturales hasta ese momento marginados. Sin embargo, en 1994 Manuel Vázquez Montalbán todavía inicia su prólogo a *La novela policíaca española* de Colmeiro con las siguientes palabras: “la novela policiaca pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido” (Vázquez Montalbán, 1994: 9), y poco después, “sostengo desde hace tiempo que el destino final de la novela policiaca renovada es dejar de

ser policiaca y obligar a ser asumida como novela a secas” (Vázquez Montalbán, 1994: 11). En los veinte años que han pasados entre la publicación de este prólogo y nuestros días, la marginación de la que habla Vázquez Montalbán ha dado lugar a un notable interés académico y extra-académico por el género, que parece haber finalmente llegado a formar parte de la literatura “a secas”.

1.3 Novela enigma y novela negra

Se presentarán brevemente las diferencias entre las dos principales tipologías del género policíaco, es decir, la novela enigma y la novela negra; en particular, se centrará la atención en sus diferentes maneras de representar la realidad, puesto que esto será uno de los puntos centrales de la discusión sobre su difusión en América Latina.

Los relatos de Edgar Allan Poe dan inicio a la literatura policíaca y conforman la tipología de la novela enigma. Cawelti afirma que la fórmula de Poe se convierte en género solo cuarenta años después, con la aparición y el inmediato éxito de las obras de Conan Doyle protagonizadas por Sherlock Holmes. A partir de este momento, y durante muchos años, la novela enigma presenta una larga serie de investigadores que no forman parte de la policía, se enfrentan al crimen como si se tratara de un crucigrama y lo solucionan gracias a la aplicación de la lógica. La caracterización del detective representa uno de los vehículos principales de variación sobre la fórmula: los diferentes autores trabajan sobre el modelo y dotan a sus personajes de cualidades que los hacen únicos – solo para dar unos ejemplos, Sherlock Holmes toca el violín y es aficionado a la cocaína, Hercule Poirot es un vanidoso detective belga y Nero Wolfe es un hombre intratable que adora la alta cocina y las orquídeas. Como los detectives, que solo presentan pequeñas innovaciones, así se reconocen, en las novelas enigma, unos elementos estructurales invariables: existen esquemas típicos, como por ejemplo el del ‘enigma de cuarto cerrado’, o se repiten situaciones más o menos fijas, como el hecho de que

el primer acusado por la policía no sea el culpable, o la escena final en la cual el detective desenmascara públicamente al asesino.

El carácter marcadamente intelectual de la novela clásica remite a una visión en cierto sentido ‘estética’ del delito, que tiene que ser un ‘producto’ interesante para que pueda llevarse al cabo el enfrentamiento entre el detective y el criminal. Esta concepción del crimen se manifiesta ya en los artículos escritos en la primera mitad del siglo XIX por Thomas De Quincey y luego recogidos en *Del asesinato como una de las bellas artes*. De Quincey elabora una irónica apología del crimen como acto estéticamente agradable e inventa la Sociedad para la Promoción del Asesinato, cuyos miembros se reúnen para comentar los homicidios más impresionantes aplicando las categorías que se utilizan habitualmente para cualquier otra obra de arte. En su introducción el autor repite varias veces, quizá para alejar las inevitables críticas de cinismo, su condena moral del crimen, y lo mismo hacen los miembros de la imaginaria sociedad; sin embargo, como dice uno de ellos:

[...] supongamos que la pobre víctima ha dejado de sufrir y que el miserable asesino ha desaparecido como si se lo hubiese tragado la tierra; supongamos, en fin, que hemos hecho todo lo que estaba a nuestro alcance, estirando la pierna para poner una zancadilla al criminal en su huida, aunque sin éxito – ‘abiit, evasit, excessit, erupit’, etc. –; suponiendo todo esto me permito preguntar: ¿de qué sirve aún más virtud? Ya hemos dado lo suficiente a la moralidad: ha llegado la hora del buen gusto y de las Bellas Artes. No hay duda de que el caso fue triste, tristísimo, pero no tiene remedio. Hagamos lo que esté a nuestro alcance con lo que nos queda entre manos, y si es imposible sacar nada en limpio para fines morales, tratemos el caso estéticamente y veamos si con ello conseguimos algo. (De Quincey, 1981: 16-17)

Las palabras de De Quincey se producen en una disertación divertida, en la que el discurso se concentra únicamente en el delito y en la brillantez de su puesta en escena. En la literatura policíaca el centro de la atención será representado generalmente por el proceso que lleva al detective del no saber al saber, aunque es preciso anotar que para que este proceso resulte atractivo se necesita que el criminal construya un enigma lo bastante articulado como para

representar un problema no banal para la mente superior del detective.

La solución del delito como desafío lógico, típica de la novela enigma, implica una abstracción que tiene notables consecuencias en relación con el problema de la referencialidad. Así, si se representara la realidad deduciéndola de su observación, esta resultaría mucho más impactante que las rarefactas atmósferas que se encuentran en casi todas las novelas enigma. En “El cuento policial” Jorge Luis Borges subraya precisamente este aspecto del género:

Tenemos, pues, al relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual. (Borges, 1980: 84).

La novela enigma trabaja con la traslación de unos elementos idealizados de la realidad y, en base a ellos, crea otra realidad, lo bastante cercana a la auténtica para que el público se consuele con la solución de sus misterios y, al mismo tiempo, lo bastante alejada de la misma para resultar interesante.

El carácter antireferencial de la novela policíaca clásica ha sido la causa de numerosos reproches y también por esta razón me interesa evidenciar el análisis de la novela policial de Sigfried Kracauer en los años '20. Estudiando los diferentes elementos del género policíaco desde el punto de vista filosófico, este autor reconoce la abstracción propia del género y al mismo tiempo evidencia la complejidad del mecanismo de representación; Kracauer afirma que a través de ese proceso de ‘de-realización’, como él la define, el relato policíaco lograría, sin embargo, dar con una imagen auténtica de la realidad:

Il romanzo poliziesco, pur senza essere opera d'arte, riesce a mostrare il volto autentico di una società de-realizzata in maniera più veridica di quanto tale società stessa non l'abbia mai visto. In esso i rappresentanti e le funzioni sociali prendono coscienza di sé e rivelano il loro significato nascosto. (Kracauer, 1997: 28)

En este complejo sistema de símbolos, el detective encarna la tensión hacia el conocimiento racional, que en la sociedad fascinada por la *ratio* coincide con el Bien. De hecho, el ensayo de Kracauer se pregunta por las posibilidades de la razón, y para hacerlo usa como pretexto el género literario que tematiza el proceso que lleva de la ignorancia al conocimiento.

A pesar de que los símbolos estudiados por Kracauer ofrecen interesantes posibilidades de análisis crítico, la falta de interés hacia la realidad social es una de las bases principales de la intransigente crítica que los autores de novela negra han expresado con respecto a la novela enigma. Junto a este defecto, a la novela enigma se le reprocha también una postura ideológica básicamente reaccionaria, por el hecho de que la solución final del misterio implica un restablecimiento del orden consolador. La relación que tradicionalmente une la novela policíaca clásica con la burguesía es uno de los fundamentos de este juicio, como subraya, por ejemplo, Resina:

Considerada en cuanto producto ideológico, la novela policíaca ha podido caracterizarse a la vez como literatura de evasión – gratificación simbólica de instintos reprimidos – y promotora de conformismo. Esta aparente ambigüedad se aclara al entenderse que este género sirve a las necesidades ideológicas de la pequeña burguesía: a su autoimagen de grupo amenazado y a su orientación defensiva, deferente con el *statu quo*. En cuanto al aparato ideológico, la novela policíaca despliega, junto a la ideología del grupo social que domina el espacio público, una función represiva que, a través de la conexión burguesa entre la ley y la opinión pública, deriva en última instancia del Estado. (Resina, 1997: 38)

La focalización del principio de causalidad que permite encontrar una solución lógica para un enigma a simple vista inexplicable y el inevitable desenmascaramiento del culpable son elementos funcionales a la producción del efecto tranquilizador típico de la novela enigma, que le transmite a la burguesía la sensación de que la violencia y la criminalidad sean fenómenos controlables. Además, los móviles de los crímenes son siempre personales: representan la voluntad de una persona que quiere imponerse a la comunidad quebrando sus

normas; por ello, encontrar al culpable significa absolver a todos los demás y garantiza que el orden pueda volver a su normalidad y que la sociedad no perciba la amenaza de un mal anónimo y radical.

Sin embargo, vista la complejidad de la cuestión, es oportuno observar cómo la relación entre género policíaco y orden social ha ido evolucionando. No siempre en los primeros textos policíacos el objetivo es explícitamente la victoria del Bien sobre el Mal, o la imposición de un código moral o social específico: el eje principal del mecanismo narrativo es el culto de la razón, a través de la cual la ‘máquina de pensar’ encarnada por el detective llega indefectiblemente a solucionar el misterio. Benjamin, hablando de Poe, subraya precisamente cómo el interés principal de sus cuentos reside en un proceso deductivo totalmente neutral, hasta el punto que el razonamiento podría desarrollarse alrededor de cualquier tipo de enigma, sin que fuera ni siquiera necesaria la presencia de un crimen. De esta manera, Dupin se dedica con la misma pasión a resolver los brutales delitos de la Rue Morgue, a encontrar la carta robada de la reina o a adivinar los pensamientos de su amigo, secundando una propensión matemática autosatisfecha, del todo desvinculada de sus potenciales recaídas éticas. En su estudio de la novela policíaca José Colmeiro analiza la mezcla caracterizadora entre entretenimiento y moral, eje que define la novela enigma: el crítico subraya que el enfrentamiento entre detective y criminal se basa sobre todo en un principio estético, porque el primero resulta ser “moralmente indiferente” (Colmeiro, 1994: 60), y su prioridad no es entregar el culpable a la policía, ni mostrar piedad hacia la víctima, sino dedicarse a una actividad intelectualmente noble que lo aleje del tedio de la vida cotidiana. A pesar de esta postura éticamente neutra, según Colmeiro, la acción del detective sigue suponiendo una defensa implícita del orden establecido que sitúa la novela enigma en un contexto marcadamente conservador:

Encubierta bajo la apariencia de un mero juego estético, la novela policiaca clásica posee una fuerte carga ideológica que, escudada en las corrientes científicas y positivistas (la experimen-

tación, el proceso inductivo y deductivo, la investigación) se inclina sin ningún lugar a dudas hacia el mantenimiento del *statu quo* social. (Colmeiro, 1994: 60)

Colmeiro utiliza el mismo tipo de enfoque para hablar del surgimiento de la novela negra en la que, como el crítico subraya, se mantiene la estetización de lo criminal, “pero su importancia queda ahora desplazada o reducida con respecto al componente ético” (Colmeiro, 1994: 61). La tipología clásica de narración policíaca, con la repetición de un esquema que se compone de elementos previsibles y con la exposición de un preciso sistema de valores, llega al punto de resultar totalmente incompatible con una realidad en la que la violencia y la presencia del crimen son hechos tangibles, cotidianos y brutales. El gran cambio en la manera de construir novelas de género empieza en los Estados Unidos en los años Veinte – en los mismos años en los que la novela enigma se encuentra en su apogeo –, sobre todo gracias a la actividad de la revista *Black Mask*, en la que trabajan los que luego se convertirán en los principales autores de novela negra. El iniciador del *hard-boiled* es Dashiell Hammett, cuyas obras se caracterizan por su visión de la realidad fuertemente desencantada; en particular, Hammett representa una sociedad cínica y corrupta con un lenguaje muy directo, y cambia radicalmente la caracterización del detective, que ya no es una mente pura alejada del mundo, sino un hombre vulnerable y ambiguo. En *The simply art of murder* Raymond Chandler comenta este acercamiento a la realidad del género policíaco con la siguiente metáfora “Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley” (Chandler, 1995: 988). Y, pese a que la novedad del *hard-boiled* resida principalmente en un mayor compromiso con la realidad, Chandler subraya también el hecho de que la novela policíaca, aunque sus elementos sean verosímiles, sigue siendo una creación literaria, y declara irónicamente la imposibilidad de una representación absolutamente fiel de la realidad:

If the mistery novel is at all realistic (which it very seldom is) it is written in a certain spirit of detachment; otherwise nobody but a psychopath would want to write it or read it. (Chandler,

1995: 977)

El *hard-boiled* establece un nuevo modelo que, aunque no prescinde de la ficción, sí presenta la realidad de una manera más directa. El cambio afecta a todo el horizonte de la representación: las descripciones son a menudo despiadadas y se refieren a porciones de realidad que la novela enigma nunca habría tomado en consideración y, paralelamente, el lenguaje se hace más duro y los diálogos son escuetos y más verosímiles. La violencia se manifiesta de manera explícita y se percibe, sobre todo, una mayor atención al contexto social y económico, que constituye el *milieu* del que surge el delito. En su definición del *hard-boiled* Javier Coma evidencia la importancia que en ella tiene el elemento social y político:

[...] una literatura narrativa, con orígenes en los Estados Unidos durante los años 20 y con desarrollo típica y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen, encauzada paulatinamente como un género determinado y practicada mayoritariamente por especialistas. Un concepto más sintético, y sociológicamente más exacto, estribaría en la contemplación crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados. (Coma, 2001: 15)

Además, aunque el delito sobre el cual se investiga en la novela *hard-boiled* siga teniendo en la mayoría de los casos un único responsable, las raíces de las acciones criminales se encuentran en el sistema de desigualdad y corrupción que caracterizan la sociedad contemporánea. El escritor argentino Ricardo Piglia interpreta también el *hard-boiled* refiriéndose directamente a las estructuras de la sociedad capitalista:

Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen [...] (Link, 2003: 43-44)

Esta visión afecta también la percepción que el lector tiene de la justicia: aunque el delito a veces se resuelva, sus causas están tan arraigadas que el detective con sus solas fuerzas no puede llegar a cambiarlas. Cada solución por lo tanto es parcial, puesto que el descubrimiento de un culpable representa solo el arreglo de una infracción particular dentro de un sistema general de corrupción. Con la novela negra aumenta también la separación entre la justicia y la ley: en la novela enigma lo fundamental es la exactitud de la conclusión del detective, y una vez establecida la causalidad de las cosas puede ocurrir que el culpable quede impune porque ya es suficiente el reconocimiento del principio lógico que le desenmascara; en la novela negra la dificultad de castigar el culpable es a menudo la consecuencia del funcionamiento enfermizo de un sistema social en el cual es estructuralmente imposible hacer justicia. Las conclusiones del detective de novela negra no tienen un contexto que las validen, y esto provoca una soledad hermenéutica que aísla al investigador en una posición marginal, donde ya no encarna de la *ratio*, sino que es simplemente un hombre que se enfrenta a una realidad fragmentaria y hostil. El cuestionamiento perenne de la norma establecida que se hace en la novela *hard-boiled* implica un cambio en la misma idea de ‘hacer justicia’: es el mismo detective quien en varios casos persigue a los culpables que acaba de desenmascarar, actuando también como vengador. Esta propensión a la acción aleja la figura del detective de la novela *hard-boiled* de sus etéreos colegas de la fase clásica del género y lo acerca más bien a la figura del cowboy. El escritor y crítico argentino Mempo Giardinelli indica precisamente en la novela del Oeste uno de los antecedentes del *hard-boiled*, afirmando que ambos géneros, si bien a distancia de tiempo, pertenecen al “realismo crítico” (Giardinelli, 2013: 41) profundamente arraigado en la sociedad estadounidense. La novela negra sería el correspondiente urbano de la rural novela del Oeste, de la que hereda “realismo a ultranza, cierto naturalismo, descripciones costumbristas, acción rampante, heroísmo individual, machismo, dinero, poder, corrupción, etc. Y un estilo también identificable: prosa llana, seca, dura” (Giardinelli, 2013: 41). También en la novela negra existen diferentes tipos de detectives, pero, en

líneas generales, este abandona su artificial estatuto de superhombre y se convierte más en un moderno caballero solitario, cuyo código de conducta depende solo de su ética personal.

Los diferentes planteamientos de la novela enigma y de la novela negra constituyen también maneras diferentes de llamar en causa al lector, que en la novela policíaca tiene siempre que hacerse sujeto activo de la interpretación. Borges afirma que “La novela policial ha creado un tipo especial de lector” (Borges, 1980: 76), categoría que se caracteriza, sigue el autor, por su actitud suspicaz en relación a lo que lee, ya que cada elemento del libro puede revelarse un indicio útil. En la novela enigma, por ejemplo, se establece una especie de competición entre lector y detective, ya que si el relato se construyera según las reglas del *fair play*, sería teóricamente posible para el lector llegar a la solución del misterio en el mismo momento que el detective. Esto, sin embargo, no ocurre muy a menudo, porque en muchas obras se desplaza la información para aventajar al investigador, de manera que la conclusión resulta sorprendente. Más gratificante para el lector resulta la ‘rivalidad’ con un personaje como Watson, el observador interno al relato cuyas soluciones se revelan siempre erróneas porque le faltan las competencias que ostenta el detective. La novela negra mantiene el interés por la solución del delito (la dimensión estética del género), pero enfrenta también a su público con la representación despiadada de una realidad corrupta. En este sentido, el lector tiene que interpretar los indicios, pero también el contexto en el que el detective actúa; así, la novela negra, entonces, al añadir a la narración una intención ética, desplaza también el centro de la atención del lector y al mismo tiempo llama el público a una lectura menos despreocupada e inocente. La parte lúdica de la solución del misterio resiste, pero a esta se añade una voluntad manifiesta de denuncia social. Como se ha dicho, el detective, en ocasiones, actúa de manera violenta, pero eso no se configura como una mera manifestación de fuerza, sino, más bien, como otro producto inevitablemente negativo de las circunstancias que imponen sobreponerse a los otros para sobrevivir.

No todos los autores han retratado de esta manera la novela negra, y a veces se ha usado

la dureza del detective para realizar lo que parece ser manifiestos reaccionarios. El caso más famoso es el de Michael Spillane, creador del detective Mike Hammer, el cual se caracteriza por sus exagerado racismo, por su violencia y misoginia, y cuya actividad tiene un intento explícitamente represivo; en general, estas realizaciones abiertamente derechista del género se indican, sin embargo, como ejemplo de aberración del *hard-boiled*, puesto que alteran por completo sus premisas. En los otros autores de novela negra prima la idea de unir la investigación sobre un asesinato particular con la de sus causas generales, realizando al mismo tiempo una crítica radical al sistema.

Capítulo 2

La literatura policíaca en América Latina

En los próximos apartados se tratará la introducción y, posteriormente, el desarrollo del género policíaco en América Latina. En el análisis se considerará una selección de autores y obras con el objeto de presentar el proceso que ha llevado a una producción autónoma del género. Este es objeto de continuas reelaboraciones y resignificaciones, en un proceso fértil de revisión de la fórmula. El crítico Roberto Ferro subraya la productividad de la tensión que la producción policíaca latinoamericana establece con sus modelos y evidencia que la predisposición de la literatura de género para la innovación:

Un recorrido generalógico por los estudios literarios latinoamericanos pone de relieve la importancia de la tensión entre los modelos y su circulación, que se manifiesta plenamente en la diversidad con que se elabora la diferencia; mientras que algunas textualidades, tanto obras como discursos, han apuntado a borrar esta diferencia buscando una reproducción ideal, otros alientan la divergencia, exaltándola por medio de la transformación paródica, la inscripción del pastiche, el desplazamiento y exacerbación del desvío genérico; procedimientos de reescritura que encuentran en la narrativa policial un territorio privilegiado de exploración. (Ferro, 2006: 101)

Stavans encuentra en el concepto de estilización paródica elaborado por Bakhtin la definición ideal para este proceso de elaboración “that is, when the imitation of a literary genre

involves renovation and even transformation, in such a way that while they do not exceed the boundaries of the genre, the narrations acquire a life of their own” (Stavans, 1997: 121). Y Giardinelli subraya que “cada uno a su modo ha sabido adaptar el estilo, la manera de mirar la sociedad y las formas narrativas, aplicado a la propia idiosincrasia” (Giardinelli, 2013: 220-221).

En particular, me parece que se puedan avistar dos líneas que atraviesan la evolución del género en América Latina: el interés por la posible deriva metaliteraria del relato policíaco y el uso político del género.

La relación del concepto de investigación con la actividad del lector se encuentra ya en los relatos de Poe, en los que la pasión de Dupin por la lectura se refleja en el interés del personaje por la interpretación de los indicios de los delitos sobre los cuales investiga. Chesterton, en uno de sus escritos, explicita la conexión entre interpretación literaria e investigación, y formula la doble analogía detective/crítico - asesino/escritor: “The criminal is the creative artist; the detective only the critic” (Chesterton, 1967: 12). Detective y crítico tienen, en cierta medida, una función especular con respecto a quien crea, hasta el punto que el escritor cubano Alejo Carpentier, comentando la afirmación de Chesterton, habla de “superioridad filosófica” del criminal (De Rosso, 2011: 51). En la narrativa policíaca latinoamericana la presencia de la referencia literaria aparece con frecuencia y adquiere formas diferentes: se podrían citar, por ejemplo, las digresiones de los relatos de Borges, la presencia continua de escritores que actúan como detectives o también el declarado amor por la lectura que caracteriza, por ejemplo, a los detectives del género neopolicial.

Otro atributo de la literatura policíaca latinoamericana es el uso del género como vehículo de denuncia política y social. Esta connotación se relaciona con el proceso de adaptación del modelo policíaco al problemático contexto de los países latinoamericanos. El desarrollo de una producción autónoma pasa pues a través de la reelaboración de la fórmula, lo cual se traduce en la realización de obras que tienen en cuenta la situación del nuevo contexto

de producción. En este sentido, la aparición de la novela *hard-boiled* ha ofrecido a los autores latinoamericanos una herramienta eficaz para la representación crítica, a través de la narración policíaca, del marco contextual de sus países.

Lo metaliterario y lo político son dos líneas que atraviesan de manera transversal la evolución de la literatura policíaca latinoamericana, como se evidenciará en el análisis en los próximos apartados. Se intentará construir así un análisis funcional de la determinación de las principales etapas de desarrollo del género y de la exposición de unos rasgos que permitirán relacionar la experiencia de Bolaño con la tradición que le precede. Para ordenar los autores y las obras que se estudiarán me parece útil seguir la periodización elaborada por Ezequiel De Rosso. El crítico distingue tres fases fundamentales en la narrativa policíaca en América Latina, fases que cronológicamente corresponden a períodos bastante extensos e indican diferentes etapas en la elaboración del género.

La primera fase, que De Rosso llama de “condensación”, se desarrolla alrededor de los años ’40 y se caracteriza principalmente por la introducción del personaje del detective eficaz, que representa el principio de la racionalidad y del orden y que permite crear un juego y una rivalidad interpretativa con el lector. Además, los años ’40 son también el período en el cual se interesan en el género policíaco autores importantes como Borges o Reyes, quienes contribuyen a definir la narrativa policíaca y a afirmar su valor literario.

Luego, De Rosso señala una fase de “saturación” muy larga, que va desde finales de los años Sesenta al inicio de los Noventa. De Rosso subraya el carácter experimental de esta fase y afirma que con frecuencia se utiliza el género policíaco como un “laboratorio” (De Rosso, 2012: 7) textual, en el cual los elementos propios del relato policíaco se mezclan con los motivos procedentes de otras matrices genéricas. Sin embargo, el crítico apunta que, a pesar de la heterogeneidad de las obras, estas mantienen un carácter reconociblemente policíaco, afirmando así que la renovación se desarrolla “hacia adentro” del género (De Rosso, 2012: 6), que sacia todas sus posibilidades uniéndose a otros géneros.

El tercer y último período comienza en los años Noventa y representa una fase de “dispersión”, con la elaboración de textos que De Rosso define inestables, “que parecen trabajar con las estrategias del género, pero que no aparecen adscritos necesariamente a la dinámica genérica” (De Rosso, 2012: 6). Como se verá en los próximos capítulos, esta es la fase en la que se encontraremos a Roberto Bolaño, autor que se mueve constantemente en el filo de la inestabilidad genérica señalada por De Rosso.

2.1 Condensación: la aparición del género y la experiencia borgeana

En el estudio de la introducción del género policíaco en América Latina se observará en particular el caso de Argentina y México, los países más activos en la recepción de este tipo de narrativa. Además de unas notas de carácter general se tendrá en cuenta la producción de unos autores que publican sus cuentos y novelas en esta fase. El objetivo es evidenciar, a través de obras de Rodolfo Usigli, Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges, escritas en los mismos años, la elaboración de formas que representan una reescritura activa del modelo anglosajón, en ocasiones a través de la parodia, en otras ocasiones a través de un replanteamiento del concepto de trama investigativa.

La inserción del género policíaco en América Latina empieza cuando se realizan, con unos años de distancia, condiciones económicas y sociales similares a las que han acompañado su aparición en Europa, esto es, cuando se establece el sistema de producción industrial, con los consecuentes cambios en la organización de la ciudad, la estratificación social y la relación no siempre fácil con los inmigrantes, que representan una nueva clase social (multitudinaria y pobre) dentro del contexto urbano.

La zona inicialmente más receptiva al género es el Cono Sur, y en particular Argentina, donde a partir del final del siglo XIX comienzan a difundirse las primeras traducciones de

los textos de Edgar Allan Poe y de los folletines de aventuras de los franceses Gaboriau y Ledoux. En *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)* Silvia Mattalia relaciona explícitamente el cambio de la ciudad de Buenos Aires con la preparación del contexto que favorece una buena acogida del relato policíaco:

Es evidente que el relato policial no solamente ha sido un espacio privilegiado para la representación de las zonas de claroscuro de las historias urbanas, sino que nace con la expansión de las ciudades modernizadas y masificadas a comienzos del siglo XIX y se consolida, es decir, se perfila con marcas genéricas específicas, con y en ellas [...] Literatura urbana, entonces, para lectores urbanos que leen en ella versiones de los contra-valores de sus prácticas cotidianas. (Mattalia, 2008: 37)

Las observaciones de Mattalia sobre Buenos Aires entre el final del siglo XIX e inicios del siglo XX recuerdan claramente a las señaladas anteriormente a propósito de Londres o París, y revelan la deriva de una ciudad hasta su transformación definitiva en una capital cosmopolita y llena de contradicciones – el surgimiento caótico de los barrios pobres en las inmediaciones de las áreas burguesas es uno de los signos más evidentes de ese desarrollo tumultuoso y desorganizado. Esta metamorfosis, prosigue Mattalia, convierte la ciudad en un conjunto caótico de signos, frente al cual la mirada totalizadora, capaz de abarcar todo el espacio urbano, deja lugar a la percepción fragmentaria del simple transeúnte que se encuentra en la nueva y desorientadora condición de tener que elegir qué porción de realidad es capaz de interpretar.

El ensayo “La narrativa policial en la Argentina” de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, contenido en *Asesinos de papel*, ofrece una recopilación completa de las diferentes fases de desarrollo del género en este país. Después de las traducciones del final del siglo XIX, ya a partir de 1915, nacen las primeras colecciones de quiosco, que se caracterizan por su naturaleza híbrida, ya que mientras presentan obras claramente policíacas (a menudo traducciones de los relatos publicados en las revistas anglosajonas), ofrecen también títulos que vienen de la tradición de los folletines “con sus *deus ex machina*, sus trucos, sus inverosimilitudes y

sus apelaciones a lo sentimental y extraordinario” (Lafforgue, Rivera, 1996: 14). En los años Treinta nacen las primeras colecciones editoriales especializadas: la Colección Misterio o la Serie Wallace de la editorial Tor, o, a finales de la década, la serie Biblioteca de Oro de la editorial Molino, que dan a conocer al público argentino las obras de los más famosos escritores anglosajones, como John Dickson Carr, S. S. Van Dine o Agatha Christie. Por lo que se refiere a los escritores argentinos la producción es todavía bastante limitada y los textos tienen un carácter generalmente imitativo.

Ezequiel De Rosso, en el prólogo a *Retóricas del crimen*, cita como ejemplos de inicial producción autónoma latinoamericana “La bolsa de huesos”, de finales del siglo XIX de Eduardo Holmberg; “El triple robo de Bellamore”, de 1903 de Horacio Quiroga; la serie de relatos protagonizada por el investigador Román Calvo, aparecida en *Pacífico Magazine*, de Chile, entre 1913 y 1921, y escrita por Alberto Edwards. Sin embargo, como el mismo crítico apunta en la introducción a *Retóricas del crimen*, estos son textos aislados “que todavía no definen un campo de operación para sus principios formales” (De Rosso, 2011: 15). El cambio decisivo, que marca el inicio de la que para De Rosso constituye la primera etapa del género policíaco latinoamericano, es algo posterior:

La lista de textos publicada en los años cuarenta, intenta señalar el carácter cualitativamente diferente de su aparición. No se trata ya de textos dispersos, que podían leerse en continuidad con otros fenómenos (como el cuento fantástico o el periodismo), sino del recorte de un campo propio, reglado, de una circulación específica (que implicaba ciertas normas paratextuales: colores en la ilustración, ilustraciones ‘atrevidas’, circulación en kioscos, etcétera). Se trata también de la articulación de un conjunto de artículos que legitiman el género a partir del prestigio de sus autores. (De Rosso, 2011: 15)

Uno de los factores decisivos para el asentamiento de lo policíaco como género literario dotado de una dignidad es la aparición en 1945 de la colección “El séptimo círculo”, publicada en Buenos Aires por la editorial Emecé y dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Ya a partir del título, con la culta alusión al *Infierno* dantesco, “El séptimo

círculo” se aleja de las anteriores producciones de quiosco. Los dos directores seleccionan las novedades procedentes de los catálogos editoriales londinenses y neoyorkinos además de autores argentinos, resaltando siempre el carácter autorial de los textos – diferenciándose decididamente, en este sentido, de la anónima producción masiva que se le pide a los autores de otras colecciones. Aunque en la misma década de los Cuarenta empiecen a llegar a América Latina las novelas *hard-boiled* estadounidenses, con la traducción de las obras de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, las decisiones editoriales de Borges y Bioy Casares optan siempre por el modelo de la novela enigma.

Antes de observar más detalladamente la experiencia borgeana, me parece oportuno subrayar que en el mismo período el género empieza a desarrollarse también en México. Uno de sus promotores más activos es Antonio Helú, quien funda, en 1946, la revista *Selecciones policíacas y de misterio*, en la que se publican traducciones de autores anglosajones y obras de escritores latinoamericanos. Helú escribe también relatos policíacos de su propia cosecha, recopilados en *La obligación de asesinar*, cuyo protagonista es Máximo Roldán, “ladrón y policía a su modo”, como lo define Villarutia en la introducción: se trata, ciertamente, de un personaje a la Lupin, que resuelve crímenes gracias a su intuición prodigiosa, manteniéndose en los márgenes del sistema. Esta caracterización atípica del detective refleja una dificultad de varios autores mexicanos, para los cuales parece particularmente problemático el desfase entre tramas y personajes tradicionales del género policíaco y la realidad latinoamericana. En su estudio *Antiheroes*, dedicado a los detectives mexicanos, Ilan Stavans apunta como problema fundamental la desconfianza nacional hacia la autoridad, dado que se mira a la policía con recelo y se duda de su integridad; por otro lado, tampoco el detective privado tiene mucho éxito:

It must be emphasized, that, in a chronic climate of agitation and fragile civil equilibrium, the rise of the private detective complicates because the border between good and evil lack rigidity and oscillates with the atmosphere of the moment. (Stavans, 1997: 58)

La que se considera generalmente la primera novela policíaca mexicana, *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli – autor que se acercará al género solo en esta ocasión –, publicada en 1944, representa ya un ejemplo de revisión activa de la fórmula: la investigación queda invisible hasta el final, el protagonista no es el detective, sino el asesino, y más importantes que la solución del crimen resultan las reflexiones a través de las cuales el asesino elabora la idea del delito. El protagonista, Roberto de La Cruz, es un hombre del cual no se conoce mucho, salvo que es un burgués que vive de la herencia de sus padres, no tiene contactos más que superficiales con los demás y a partir de cierto momento se gana la vida jugando al póquer. Su peculiaridad es que desde pequeño desea convertirse en un gran criminal y cumplir un asesinato totalmente gratuito, que resulte perfecto precisamente por su matriz exclusivamente estética – se podría pensar que De la Cruz representa una encarnación de las teorías de De Quincey, pero su pulsión por el delito carece de toda posibilidad de interpretación irónica. Gran parte de la novela se centra la representación de la manera maniática en la que De La Cruz escoge a sus víctimas, ensaya los delitos y se acerca a su realización. Solo se acerca, porque De La Cruz vive en más de una ocasión la frustración de no poder demostrar su grandeza: el primero de sus intentos homicidas acaba antes de empezar, porque alguien le ha precedido y la víctima ya ha muerto; el segundo se podría considerar como un éxito, puesto que Cruz llega efectivamente a matar, pero el incendio de la casa donde se ha cumplido el delito encubre irremediablemente su empresa y la policía considera al muerto como una desafortunada víctima casual del fuego. Cuando finalmente se encarcela a De La Cruz por asesinato es por una razón equivocada, visto que la policía le acusa haber matado a su mujer por celos. De La Cruz rechaza esta explicación extremadamente trivial de sus actos, lo que le lleva a revelar su personal concepción personal y estética del delito, declaración que le conduce, sin demasiada gloria, a un manicomio.

De hecho, *Ensayo de un crimen* carece de misterio, puesto que el lector sigue paso a paso las acciones del asesino; además, la investigación se mantiene completamente invisible. De

La Cruz conoce y frecuenta a un policía retirado, pero nunca se tiene la impresión de que este esté investigando, hasta que al final desvela el nombre de la persona que ha asesinado a la primera víctima e incendiado la casa de la segunda. La revelación resulta, por otra parte, bastante inútil porque el centro de interés de la novela es el delito y no su castigo – es como si de las dos historias del relato policíaco de las cuales habla Todorov se presentaran solo las fases preparatorias (y por demás frustradas) del delito, ignorando completamente la historia de la investigación. Stavans relaciona esta reescritura de la novela de género con las peculiaridades del contexto mexicano:

Usigli's message is clear; in a country full of disguises and hypocrisy, not even a confessed criminal gets what he deserves; nothing can be crystalline, everything perverts, corrupts, and twists the truth out of shape. The aesthetic crime of De La Cruz is not a crime at all in a setting where the aesthetic has no place. (Stavans, 1997:83)

También Ernesto Sábato elabora, en *El túnel* (1948), una tensión que no depende de la curiosidad de descubrir al culpable, sino del hecho de asistir al desarrollo de la pasión obsesiva del protagonista-narrador por su amante. La novela, en efecto, se presenta como una narración policíaca al revés, visto que la primera línea contiene ya la confesión del asesino: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne” (Sábato, 1986: 61). Todo lo que sigue es la reconstrucción de los pasajes que han llevado al delito, es decir, el relato de la atormentada relación entre Castel e Iribarne. *El túnel* aparece como el experimento heterodoxo de un autor que no es especialista del género, aunque lo conozca muy bien, y decide despedazar y recomponer las diferentes piezas que forman una novela policíaca, ignorando, por ejemplo, toda la parte de la investigación. Como afirma Giardinelli hablando de la peculiaridad de la novela policíaca latinoamericana, “la presencia o ausencia de enigma no es exactamente lo que define al género” (Giardinelli, 2013: 17) ¹.

¹Giardinelli considera *El túnel* entre las obras precursoras de la novela negra; sin embargo, la novela de Sábato tampoco encaja en este modelo genérico y parece, más bien, como una obra que rechaza cualquier encasillamiento.

En sus relatos Borges parece más fiel al patrón genérico, que sigue siendo reconocible; sin embargo, su producción marca un momento fundamental en la elaboración del relato policíaco en América Latina. Como se ha dicho, a través de su actividad editorial el escritor promueve la difusión del género en Argentina, excluyendo por completo la novela negra, sobre la cual expresa un juicio decididamente negativo:

No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general son autores truculentos. Raymond Chandler es un poco mejor; pero los otros, Dashiell Hammett, por ejemplo, son muy malos. Además, ellos no escriben novelas policiales: los *detectives* no razonan en ningún momento. Todos son malevos: los criminales y los policías. Lo cual puede ser cierto (al decirlo, Borges ríe). Pero es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo tan intelectual – con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen –, vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y este a su vez lo tira al suelo y le pate la cara, y todo esto mostrado con escenas pornográficas. (Lafforgue, Rivera, 1996: 44-45)

El rechazo de la brutalidad característica del *hard-boiled* deriva de la concepción del relato policíaco como narración del orden:

Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio. (Borges, 1980: 88)

Para Borges, en el relato policial prima la perfección de la construcción narrativa, dentro de la cual los elementos caóticos y desordenados de la realidad no tienen cabida.

Los relatos de Borges reproducen el modelo de la novela enigma, que llevan a su perfección formal, pero, al mismo tiempo, ponen en entredicho las premisas del género. En este apartado se observarán, con especial atención, la connotación paródica evidente en los relatos escritos con Bioy Casares y la extrema complejidad que caracteriza los cuentos que Borges realiza solo y publica en *Ficciones* (1944) y en *El Aleph* (1949).

Los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escritos con Bioy Casares y publicados en

1942 bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, son una reelaboración paródica del modelo del relato policíaco clásico: Isidro Parodi, el detective que los protagoniza, es un barbero que se encuentra preso, y sus ‘clientes’ acuden a la celda n. 273 de la Penitenciaría para exponerle los casos que él solucionará a través del puro razonamiento, uniendo lo que le relatan los testigos con las noticias que lee en los periódicos. En este sentido, Isidro Parodi es uno de los detectives más dotados de la historia del género, dado que la insuperable limitación física que le impide salir de la Penitenciaría exalta sus capacidades de interpretación y de deducción; Parodi es un “oyente e interpretador absoluto” (Mattalia, 2008: 156) y un habilísimo detective del lenguaje. De hecho, sus únicas fuentes de información son los relatos subjetivos y parciales de los testigos que llegan a su celda; así, Parodi tiene que analizar el discurso, decidir cuáles son sus partes relevantes y cuáles no tienen importancia y, a través del análisis de esta serie de indicios potencialmente falaces, llegar a una reconstrucción lógicamente exacta de los hechos.

Aunque el mecanismo de la investigación siga las líneas del policíaco clásico, la característica principal de estos cuentos es la parodia, explícita ya en el mismo título. Por su espeluznante talento deductivo Parodi podría ser otro Dupin u otro Holmes y, sin embargo, la comparación directa con estos investigadores resulta imposible, puesto que Parodi representa en todas sus características una versión que sobrepasa con ironía a todos sus predecesores: la misma descripción física lo desmitifica, ya que se le retrata como un “hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada”, en la que resaltan, sin embargo, “ojos singularmente sabios” (Borges, 1997: 22). Además, su situación de preso resulta incompresible y casi grotesca, puesto que las circunstancias de su encarcelamiento son absurdas, aunque él parezca aceptarlas de manera un tanto pasiva:

Hace catorce años, el carnicero Agustín R. Bonorino, que había asistido al corso de Belgrano disfrazado de cocoliche, recibió un mortal botellazo en la sien. Nadie ignoraba que la botella de Bilz que lo derribó, había sido esgrimida por uno de los muchachos de la barra de Pata Santa. Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era

Isidro Parodi, de quien algunos afirmaban que era ácrata, queriendo decir que era espiritista. En realidad, Isidro Parodi no era ninguna de las dos cosas: era dueño de una barbería en el barrio Sur y había cometido la imprudencia de alquilar un pieza a un escribiente de la comisaría 8, que ya le debía de un año. Esta conjunción de circunstancias adversas selló la suerte de Parodi: las declaraciones de los testigos (que pertenecían a la barra de Pata Santa) fueron unánimes: el juez lo condenó a veintiún años de reclusión. (Borges, 1997: 22)

Bioy Casares y Borges reescriben el género en clave irónica a partir del profundo conocimiento de sus reglas. El hecho de que quien enuncia la verdad se encuentre en la cárcel, aunque sea por razones injustas, crea un cuestionamiento evidente de la idea de restablecimiento del orden. Subrayando el valor potencialmente subversivo de la obra de Borges y Bioy, Mattalia declara que con su detective los dos autores “señalan los límites del género policial para disolverlo” (Mattalia, 2008: 155). Borges parece circunscribir las intenciones de la reelaboración del género que realiza con Bioy, presentándola más como un juego divertido e irónico, y así lo afirma en una entrevista: “al escribir, primero quisimos hacerlo en serio; pero luego nos dejamos llevar por el gusto a la parodia” (Lafforgue, Rivera, 1996: 48).

De hecho, las obras escritas con Bioy contienen cierta carga subversiva y, sin embargo, considero que los relatos con los cuales Borges se acerca más a la disolución del género son los que escribe solo: “La muerte y la brújula”, “El jardín de los senderos que se bifurcan” (contenidos en *Ficciones*) y “Emma Zunz” (publicado en *El Aleph*).

Un comentario fundamental sobre la producción policíaca borgiana es el de Ernesto Sábato en *Yo y el Universo*. Ahí, en “Geometrización de la novela”, trata con particular interés “La muerte y la brújula” y, a propósito de este relato, afirma que no se cometen crímenes, sino que se demuestra un teorema; la naturaleza puramente intelectual del relato sería la razón por la cual los personajes aparecen esbozados de un modo tan simple y esquemático:

La perfección del mecanismo implica la simplicidad de los personajes, del mismo modo que un alfil no es capaz de actitudes imprevistas o problemas de conciencia. Por encima de la psicología, Borges desenvuelve un problema de lógica y geometría. (Sábato, 1973: 78)

Para Sábato la emoción que el relato produce tiene un origen intelectual, puesto que no puede establecerse una relación empática con los personajes, que son solo elementos accesorios, aunque inevitables, de esta narración. En el capítulo titulado “Borges”, incluido en este mismo libro, Sábato comenta a propósito de estas cuestiones:

El detective Erik Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente – o lúcidamente, es lo mismo – a una Ley Matemática; no se resiste, como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su belleza reside, justamente, en que no puede resistir. (Sábato, 1973: 23)

“La muerte y la brújula” pone en cuestión los fundamentos mismos del género al evidenciar la posible vacuidad del proceso investigativo: el pistolero Red Scharlach, al descubrir que su mortal enemigo Lönnrot está investigando sobre el delito de un rabí y para resolverlo sigue una pista relacionada con los estudios cabalísticos, decide cometer otros homicidios y dejar una serie de indicios relacionados entre sí, sabiendo que el detective logrará descifrar el mecanismo. Esto es lo que ocurre, y Lönnrot es también capaz de deducir cuándo y dónde tendrá lugar el último asesinato de la serie. Lo que el detective no puede sospechar – porque esto queda fuera de la cadena deductiva – es que todo ha sido planeado para que él se encuentre en el lugar y en el momento en el que se cometerá el último delito, del cual es la víctima predestinada. Con “La muerte y la brújula” Borges realiza un relato policíaco formalmente perfecto, y al mismo tiempo revela un vacío desconcertante en el centro del género, ya que la actividad hermenéutica y la exactitud del razonamiento del detective son precisamente lo que le conducen a la muerte. La infalibilidad de la razón del detective clásico aparece entonces como un instrumento inútil, mientras que el criminal adquiere una posición prominente en cuanto creador del sistema de signos que logra engañar completamente al detective. No es casualidad si la explicación final de los hechos, que habitualmente marca el triunfo del detective, en este relato le corresponde al criminal. Ricardo Piglia afirma, para subrayar a la vez la perfección y la inconformidad del cuento con la fórmula genérica: “La muerte y la brujula’

es el *Ulyses* del relato policial. La forma llega a su culminación y se desintegra” (Piglia, 2001: 60). Borges respeta el paradigma de la construcción policíaca: crea un misterio, relata una investigación compleja por parte de un detective eficaz, presenta las diferentes piezas del enigma manteniendo en suspense la solución hasta el final y, no obstante, usa el momento en el que habitualmente se explican los hechos para subvertir todas las expectativas del lector, revelándole no solo que la solución del misterio establece la victoria del mal, sino también que todas las etapas de la investigación han constituido una serie de pasajes previsibles a través de los cuales se ha cumplido la voluntad del asesino.

“El jardín de los senderos que se bifurcan”, es un cuento que el mismo Borges, en su introducción a *Ficciones*, define como un relato de género:

Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima (*El jardín de los senderos que se bifurcan*) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. (Borges, 2008: 11)

En el relato, el espía de origen chino Yu Tsun, que trabaja para los alemanes en territorio inglés durante la primera guerra mundial, está huyendo porque el capitán Madden ha descubierto su doble juego, pero antes de ser atrapado quiere comunicarles a los alemanes el nombre de la ciudad inglesa que tienen que bombardear. Para cumplir su plan, el espía llega a la casa del sinólogo Stephen Albert con el propósito de matarlo, porque sabe que la noticia de la muerte injustificada del hombre superará los confines de Inglaterra y que sus jefes en Alemania sabrán interpretar el indicio y entenderán que la ciudad donde se esconde la artillería británica se llama precisamente Albert. A partir del encuentro entre el espía y el sinólogo se desarrolla la larga digresión en el centro del relato: Albert ha dedicado años al estudio de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, la gran obra de Ts’ui Pên, antepasado de Yu Tsu. Ts’ui Pên se retira en soledad para trabajar a un libro y un laberinto; sin embargo, cuando muere sus herederos encuentran solo un manuscrito caótico compuesto por un

conjunto de hojas que no tiene sentido. Albert logra entender que el libro de T'sui Pên es también el laberinto y que la aparente falta de coherencia del texto se debe al proyecto de su creador de elaborar una obra en la que se encuentren continuas bifurcaciones en el espacio y en el tiempo. Yu Tsun dice que ha intentado leer el manuscrito de su antepasado, y que ha encontrado unas contradicciones evidentes: “en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo” (Borges, 2008:110). Albert le explica que esta aparente falta de coherencia depende del hecho de que T'sui Pên crea un laberinto de futuros posibles:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable T'sui Pên, opta – simultáneamente – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. (Borges, 2008: 112-113)

Albert llega a interpretar el aparente caos de la novela-laberinto de T'sui Pên porque acepta prescindir de la linealidad de la narración en favor de la multiplicación potencialmente infinita de las historias posibles dentro de la novela, lo cual refleja la construcción del mismo relato borgeano, que se abre potencialmente al infinito al incorporar la historia de una novela infinita y con múltiples planos de interpretación. El discurso de Albert representa una larga y compleja digresión que interrumpe la narración principal del relato y desvía la atención del lector de la historia de Yu Tsun. Acaso, se podría también una anticipación involuntaria del desarrollo del mismo relato en las palabras de Albert cuando este dice:

– No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

– En todos – articulé no sin un temblor – yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

– No en todos – murmuró con una sonrisa – .El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo. (Borges, 2008: 116-117)

Esta última posibilidad es precisamente la que tiene que cumplirse desde el principio y se realiza cuando Yu Tsun mata a Albert. “Lo demás es irreal, insignificante” (Borges, 2008: 117), declara Yu Tsun al final del relato, antes de decir que le han arrestado y condenado a la horca y de explicar al lector la razón de sus acciones. También forma parte de lo ‘insignificante’ para el espía el hecho de que los alemanes hayan descifrado su mensaje en código y atacado la ciudad de Albert, a pesar de que este fuera el objeto para el cual había elaborado un plan tan articulado y sacrificado la vida de un inocente – “Abominablemente he vencido” (Borges, 2008: 117), reconoce Yu Tsun.

“El jardín de los senderos que se bifurcan” se cierra con un anticlimax, visto que el interés de la narración se ha desplazado de las razones de Yu Tsun a la historia de la novela-laberinto con sus infinitas posibilidades de interpretación. A propósito de este cuento y de “La muerte y la brújula” se ha hablado de ‘policial metafísico’, indicando una interpretación del género que sigue el modelo del relato policíaco clásico, pero subvierte las expectativas del lector, porque se cierra con finales abiertos en los cuales se revela la impotencia de la razón frente a las grandes preguntas metafísicas, tal y como subraya Sábato: “A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basílides” (Sábato, 1973: 22).

Trellez Paz explica el mecanismo del policial metafísico a través de las palabras de Michael Holquist en “Whodunit and other questions: metaphysical detective stories in postwar fiction”, que hacen hincapié en el efecto perturbador que este tipo de relato provoca en los lectores:

The metaphysical detective story does not have the narcotizing effect of its progenitor; instead of familiarity, it gives strangeness, a strangeness which more often than not is the result of jumbling the well-known patterns of classical detective stories. Instead of reassuring, they disturb. (Trellez Paz, 2008: 28)

Del mismo modo “Emma Zunz” pone en discusión los principios de la narración poli-

ciaca y, al mismo tiempo, constituye el relato del crimen perfecto, es decir, la venganza de Emma, que mata y destruye la reputación de su jefe Loewenthal para vengar a su padre. La protagonista elabora así un plan que se articula en diferentes etapas: primero, se impone a sí misma la humillación de acostarse con un marinero escogido al azar y luego, con el pretexto de tener que hablarle de trabajo, le pide una cita al señor Loewenthal, a quien mata, explicando después que se ha tratado de un delito involuntario, debido al hecho de que el hombre ha abusado de ella. El delito de Emma es el crimen perfecto porque la protagonista ha actuado de manera que los hechos resulten coherentes con su versión que, en efecto, es universalmente aceptada: Emma es culpable y víctima al mismo tiempo y, a su vez, Loewenthal es víctima y culpable. La difuminación de los límites entre realidad y ficción es el problema sobre el cual se reflexiona al final del relato:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. (Borges, 2010: 76)

La solución es plausible, “cierta” incluso, como se afirma y, sin embargo, no es la verdad, sino una construcción narrativa de la misma Emma. En su relato son falsos “solo” unos cuantos elementos, pero es precisamente en ellos donde se esconde la clave para entender lo ocurrido; además, el mecanismo de buscar la explicación de los hechos se derrumba completamente en este relato en el cual no existe una investigación que vaya más allá de la aceptación de la palabra de la asesina. El cuento es radical en su revisión de las convenciones del género policíaco clásico porque pone en duda la idea de verdad hasta hacerla imposible de solucionar, porque la construcción misma de esta realidad paradójica ficticia tiene que enfrentarse al problema de su irrealidad:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez.

¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (Borges, 2010: 71-72)

El problema de la ficción en “Emma Zunz” plantea también, me parece, una cuestión general sobre el concepto de solución del relato policíaco. Al igual que la versión de Emma es una construcción discursiva que resulta verosímil, la versión del detective podría ser un relato particularmente agudo. Así pues, el relato borgiano llega casi a la disolución del género mediante la exposición de la arbitrariedad con la que se concluye, arbitrariedad destinada a generar dudas sobre las explicaciones clásicas de los detectives y que revela a la postre la desalentadora posibilidad de que la verdad sea solo un conjunto de narraciones.

2.2 Saturación: la novela policíaca como taller de experimentación literaria

En el largo período que va de la década del Sesenta a los años Noventa del siglo pasado los autores latinoamericanos, como subraya De Rosso, usan el género policíaco como un taller a nivel formal y temático. La que se presenta aquí es una selección bastante heterogénea de obras que ejemplifican cómo los autores han ‘saturado’ las posibilidades del género. Se evidenciarán, en particular, la recurrente referencia a la situación política de América Latina y la tematización de la literatura, que aparece continuamente como objeto de investigación o actividad a la que los protagonistas se dedican.

El problema principal al cual los autores se enfrentan consiste en la elaboración de relatos o novelas de género que resulten creíbles: de hecho, los primeros intentos de realizar obras policíacas en América Latina llevaron a la creación de personajes y tramas que imitaban el modelo anglosajón y resultaban completamente ajenos a su contexto. Refiriéndose al problema de la adaptación, Carlos Monsiváis, en el artículo “Ustedes que jamás han sido asesinados”, postula la imposibilidad de una narrativa policíaca mexicana: la novela enigma

resultaría irrealizable, bien porque no se puede contar con una confianza extendida en la justicia, bien porque en lugar de una mentalidad lógica se encuentra una actitud mágica, que a su vez se extiende también a la interpretación de los delitos. El escritor añade que tampoco el *thriller* – término que Monsiváis usa como sinónimo de ‘novela negra’ – es posible, ya que se trata de una “literatura de indagación imperialista” (De Rosso, 2011: 131) que, por lo tanto, se puede encontrar solo en un contexto con cierto desarrollo industrial y económico. Un tanto desconsoladamente, Monsiváis llega a la conclusión de que solo la crónica negra, “escandalosa, difamatoria, morbosa, complacida en los clichés y en las sañas inauditas [...], sirve [...] como un índice del estado actual de nuestra fe en la Democracia” (De Rosso, 2011: 132). Sin embargo, si bien la realidad mexicana presenta cierta incompatibilidad con lo que el género policíaco representa, no parece del todo acertado afirmar la imposibilidad ontológica de una producción ‘nacional’; al contrario, el género se ha desarrollado de manera notable a través de una reflexión constante sobre la posibilidad de reelaborar sus convenciones.

La introducción de la novela negra representa una especie de revolución dentro del género en el ámbito latinoamericano. No se trata de una irrupción, sino de un proceso bastante lento de elaboración y aceptación, ya que las traducciones de las novelas *hard-boiled* circulaban ya en los años Cuarenta – recuérdese la firme oposición de Borges –; no obstante, es durante los Sesenta que esta vertiente del género empieza a ser objeto de un interés más generalizado. Un pasaje fundamental es la aparición en Argentina de la Serie Negra creada por Ricardo Piglia en 1969 para la editorial Tiempo Contemporáneo que, como señala Rivera, le otorga “un sello de legitimidad intelectual” (Lafforgue, Rivera, 1996: 88) a la novela negra. Piglia, en un ensayo escrito unos años después, explicitaba la necesidad de un cambio de perspectiva para evaluar correctamente el género negro:

Así podemos empezar a analizar estos relatos por lo que no son: no son narraciones policíacas clásicas, con enigma, y si se los lee desde esta óptica (como hace, por ejemplo, Jorge Luis Borges) son malas novelas policíacas. (Link, 2003: 43)

Como ya ha ocurrido con la novela enigma, también en este caso las traducciones de las novelas estadounidenses funcionan como punto de partida de un trabajo progresivo sobre el género que de la imitación pasará a una producción local con rasgos originales. Rivera subraya la vocación sincrética de la literatura de este período, que se distancia de una clasificación unívoca, aunque siga perteneciendo al género policíaco:

Los nuevos narradores [...] rebasarán el marco de los puros modelos policíacos, integrando otras flexiones e influencias literarias o culturales menos notoriamente emparentadas con el desarrollo del género [...] En tal sentido no resulta ciertamente casual que algunos autores se muestren reticentes frente a la calificación de ‘policiales’ que se otorga a sus novelas, a las que consideran como novelas ‘a secas’, armadas en todo caso sobre una trama que apela circunstancialmente (o quizá por previsibles estrategias de mercado) a elementos ‘policiales’ aislados o meramente adventicios. (Lafforgue, Rivera, 1996: 90)

Los mismos autores contribuyen a la elaboración de una teoría de la novela policíaca latinoamericana a través de una serie de ensayos en los cuales reflexionan de manera crítica sobre su propia concepción del género. Con diferentes niveles de intensidad, muchos de ellos indican la novela negra como la más adecuada para la descripción narrativa de América Latina: Giardinelli, por ejemplo, es casi fatalista cuando constata que, considerada la historia de los países latinoamericanos, se hace novela negra “porque dentro de la ficción policíaca, no puede hacerse otra” (Giardinelli, 2013: 236). Aun más decidido es Paco Ignacio Taibo II, quien en “La ‘otra’ novela policíaca” propone desde el principio una neta división entre novela enigma y novela negra, criticando abiertamente las obras surgidas alrededor de “El Séptimo círculo” como “experiencias imitativas de la élite argentina anglófila” (De Rosso, 2013: 201). En realidad, como se ha evidenciado precedentemente, los cuentos de Borges sí tienen un modelo bien claro, que sin embargo pasa a través del filtro de la parodia y de la reelaboración activa; en este sentido, la oposición de Taibo II parece un tanto ideológica, puesto que no considera mínimamente el valor de la experiencia borgeana, condenada sin apelación en cuanto adscribible al modelo de la novela enigma. El juicio del Taibo II es muy

tajante: la novela enigma es “la peor novela policíaca” (De Rosso, 2013: 202), mientras que la novela negra representa “la literatura, en fin” (De Rosso, 2013: 203). Taibo II considera la novela negra, que también es un producto importado, el centro de la literatura policíaca latinoamericana, porque afirma que en esta vertiente del género se ha realizado, contrariamente a lo ocurrido en la novela enigma, la apropiación activa de una influencia literaria y no su pasiva imitación. Una premisa fundamental de “La ‘otra’ novela policíaca” es que entre el mundo anglosajón y el latinoamericano no existe correspondencia posible y, por lo tanto, si la novela policíaca se limitara a reproducir el modelo estaría sujeta a una inevitable crisis de credibilidad – a este propósito es interesante observar que la dificultad de adaptación de temas y situaciones ajenas representaba un problema central ya para los autores de la “élite argentina anglofila”, cuestión que Taibo II no parece considerar demasiado.

Como ejemplo de novela negra latinoamericana, Taibo II cita *El complot mongol* (1969) del mexicano Rafael Bernal, obra que se desarrolla alrededor de una compleja intriga internacional y que, por lo tanto, tiene también elementos de la novela de espionaje. El protagonista de la novela, Filiberto García, hereda todas las características del detective desilusionado del *hard-boiled*, pero a los rasgos típicos del modelo estadounidense les une otros que le arraigan profundamente en el contexto mexicano. De hecho, la experiencia que marca para siempre la visión del mundo de García es su participación como soldado durante la guerra civil, período del cual sigue siendo un nostálgico. La crítica explícita del personaje al sistema mexicano deriva en gran medida de la actitud de los políticos que han llegado a gobernar después de la guerra – la oposición al poder es particularmente evidente en el enfrentamiento entre García y el licenciado Del Valle, el político que le da órdenes: el primero es mano de obra bruta al servicio de un poder que conserva su aparente respetabilidad porque encomienda a otros el trabajo sucio. García es un personaje bastante desagradable, misógino y violento, lo cual motiva el juicio negativo de Stavans en *Antiheroes*, donde define a Bernal “a confirmed conservative and ineloquent writer” (Stavans: 1997: 98). La novela no es excepcional

desde el punto de vista literario, pero contiene no pocos elementos originales: García, por molesto que pueda resultarle a los lectores, es efectivamente uno de los primeros detectives duros latinoamericanos, con la actitud solitaria que ya caracterizaba sus antecedentes estadounidenses y la relación difícil con la herencia histórica que marcará a sus sucesores en el ámbito local. Se puede comparar *El complot mongol* con otra obra mexicana de espionaje, *La cabeza de la Hidra* (1978), único acercamiento de Carlos Fuentes en el género policíaco. El protagonista Félix Maldonado aparece casi como la antítesis de Filiberto García, puesto que es un burócrata, medianamente culto, que conduce una vida burguesa, algo así como un James Bond degradado, hasta el punto de encontrarse implicado en una intriga de la que nada entiende y de la que él es la víctima principal. En la novela no es posible establecer una distinción entre buenos y malos, ya que todos los personajes son igualmente cínicos y dispuestos a ofrecer sus servicios al mejor postor, en una falta de coherencia ideológica que surge directamente de la inestabilidad general de México. La complejidad estructural de la novela funciona para explicitar la desorientación acerca de la localización de la verdad: por ejemplo, el hecho de que se descubra solo hacia la mitad del escrito la identidad narrador representa un factor ulterior de desestabilización para el lector. En la amarga reflexión sobre la economía y la política mexicana que ocupa el centro de la obra, Fuentes inserta también una serie de referencias literarias: algunas son explícitas, como el hecho de que el protagonista y su jefe usen un lenguaje en código elaborado mediante citas de Shakespeare; otras son menos inmediatas, como cuando en cierto pasaje se narra que el jefe ha comprado en Culiacán una casa que antes era propiedad de un cierto señor Artemio Cruz. *El complot mongol* y *La cabeza de la Hidra* son dos casos opuestos de reelaboración de novela de espionaje, y mientras que Bernal extrema la dureza del género, Fuentes realiza un culto y divertido homenaje a la tradición.

La exploración de las posibilidades de la narración policíaca no pasa solo a través de la elaboración de sus diferentes tipologías, sino también a través de la hibridación transgenéri-

ca. Un autor fundamental en este sentido es Rodolfo Walsh, autor de las *Variaciones en rojo* (1953) y compilador de la antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), gran conocedor de las reglas del género, que ya a partir de los años Cuarenta había trabajado como traductor de novelas inglesas. Mientras que *Variaciones en rojo* presenta el esquema reconocible de la intriga hábilmente resuelta por el comisario Laurenzi – cuya caracterización de viejo peronista aislado por el poder constituye otra variación sobre la figura del detective inadaptado a las reglas –, Walsh abandonará progresivamente la producción novelística en favor del periodismo de investigación, convirtiéndose en el vehículo a través del cual el autor denunciará los crímenes organizados por el estado argentino. Para la realización de sus crónicas será él mismo quien lleve a cabo las pesquisas para desenmascarar las atrocidades cumplidas y ocultadas por el poder. *Operación masacre* (1957) investiga los asesinatos ilegales cometidos por José León Suárez contra sus opositores; la obra es un ejemplo de la ‘non-fiction’² y tiene una matriz más periodística que literaria. Sin embargo, se trata de un género híbrido, que mezcla realidad y ficción al añadir a la forma periodística el uso de instrumentos narrativos, entre los cuales, por ejemplo, la dosificación de la información para crear suspense. Una obra como *Operación masacre* entra así en el género de manera tangencial; y a pesar de ello tiene una importante influencia sobre la literatura sucesiva: otros autores – como Piglia con su Emilio Renzi – usarán como protagonista a un periodista que investiga el reverso de la oficialidad que el poder impone. Además, desde un punto de vista estilístico, el lenguaje objetivo propio del periodismo se encontrará en numerosas obras posteriores, entre ellas, como se verá con particular atención en este trabajo, *2666* de Bolaño.

Walsh encarna también el modelo del intelectual que lúcidamente se opone a un aparato estatal violento y corrupto; esto ocurre no solo porque el escritor es fiel a sus convicciones morales y políticas hasta sus últimas consecuencias, sino también porque, como subraya Carlos Gamerro, sus obras evidencian la imposibilidad de confiar en la versión del Estado,

²Género cuyo representante más significativo es *A sangre fría* de Truman Capote

responsable directo de los crímenes sobre los que el escritor investiga:

Operación masacre es algo más; supera la policial negra en el momento mismo de absorberla: quien investiga – Walsh mismo – no es un policía o un detective sino un periodista; la policía ha cometido el crimen y el aparato judicial se ha encargado de encubrirlo, la lucha del investigador no es por lograr que se haga justicia, ni siquiera que se aplique la ley, sino, más modestamente, por hacer saber la verdad – que nadie quiere oír. (De Rosso, 2011: 327)

Gamerro evidencia un cambio en la la noción de ‘solución’ de un misterio, que establece también la derrota del sujeto que investiga los mecanismos del estado, porque a la denuncia no seguirá el castigo del culpable. Se lucha, en cambio, por la posibilidad de afirmar y de dar a conocer la verdad, esperando que entre los oyentes se encuentre alguien capaz de entenderla.

Como se ha dicho, Ricardo Piglia retoma la idea del periodismo como medio de investigación y, aunque lo veremos con detalle más adelante, parece oportuno comentar aquí su cuento “La loca y el relato del crimen” de 1975. Se trata de una narración que une la atmósfera de la novela negra con la ambientación en el mundo de “de putas baratas y cafishios” (Piglia, 1994: 68), y un mecanismo que, como apunta Mattalia, remite a la novela enigma. El detective *amateur* protagonista del relato es Emilio Renzi, alter ego literario de Piglia; aquí es un lingüista que se ocupa de las reseñas bibliográficas para el periódico *El Mundo* y se encuentra cubriendo el asesinato de una prostituta con nombre varonil, Larry. En el cuento se aprecia una diferencia notable entre lo que saben los lectores y lo que saben los personajes: contrariamente a lo que ocurre habitualmente en las narraciones policíacas, los lectores saben desde el principio que el asesino no es Antúnez, proxeneta y amante de la víctima, primero y único sospechoso de la policía, y pueden dirigir sus sospechas hacia el Gordo Almada que, en efecto, es el asesino. El único testigo de lo ocurrido es la loca Echevarne, cuyas palabras nadie escucha con atención, puesto que la mujer sigue repitiendo un discurso circular que aparentemente no tiene sentido. Pero es precisamente en esta articulación desordenada donde se esconde la verdad del relato; solo Renzi lo entiende, porque trabajando

analíticamente sobre la estructura del discurso logra aislar las partes que tienen un contenido informativo real y que constituyen la acusación de la mujer contra el gordo Almada. Pero las palabras de la loca no brotan de su marginalidad, ya que sobre la lógica de la deducción se impone la conveniencia política y el director de *El Mundo*, aunque entienda que Renzi tiene razón, sabe también que Almada goza de una protección importante, y por eso le impide al joven periodista publicar sus conclusiones: “No hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María” (Piglia, 1994: 72). Renzi termina escribiendo una nota que comienza con las mismas palabras que dan inicio al relato, provocando una multiplicación de planos: el cuento empieza con la frase “Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento” (Piglia, 1994: 65) y acaba con “Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo – empezó a escribir Renzi –, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento” (Piglia, 1994: 72). El artículo del periodista es, por lo tanto, el cuento mismo.

En su trabajo sobre Piglia, Nicolás Bratosevich afirma que de esta manera “la Literatura se desempeña aquí como único, desesperado refugio para la Verdad” (Bratosevich, 1997: 201), dado que Renzi puede expresar la verdad solo a través de la ficción, en la que es al mismo tiempo una prueba formal sobre el género y una crítica política. Mattalia indica la marginalidad de la loca y de Renzi como clave de lectura:

Ambos discursos no tienen espacio en los discursos estatales; ni son aceptables en el espacio de lo público, el periódico; el Renzi lingüista y crítico posee una verdad inservible para el discurso público masivo o institucional. (Mattalia, 2008: 187)

Frente al poder censor que oculta el discurso de la loca y de Renzi, la exposición de la operación literaria que está detrás de la ficción se convierte en el único instrumento de reivindicación de una verdad que quedará sin justicia.

La historia argentina de la que hablan Walsh y Piglia aparece en muchas novelas policíacas argentinas como referencia traumática. Giardinelli – exiliado en México durante la dictadura – publica en 1983 *Luna caliente*, cuyo núcleo narrativo es una turbia historia que recuerda a Nabokov: Ramiro Bernárdez vuelve al Chaco, en Argentina, después de sus estudios en el extranjero y descubre sentir una irresistible atracción por una chica de 13 años. Bernárdez, protagonista y narrador, está horrorizado por sus pulsiones e intenta borrar sus culpas matando a la chica después de haberla violado y asesinando también al padre de ella para encubrir su secreto. Sin embargo, su situación se precipita cuando se descubre que la chica no solo no ha muerto, sino que quiere quedarse con su nuevo amante – hasta el punto de defenderlo de las acusaciones de asesinato –, y se convierte así en una figura obsesionante, a medio camino entre la chica que su edad indica y la *femme fatal* revelada por su actitud. La narración se centra en la paranoia del narrador-culpable y en su progresiva conversión en un monstruo cuyas acciones van contra todo principio moral; parte de la obsesión de Bernárdez deriva de la posibilidad de que el ejército descubra su culpabilidad – de hecho, le interrogan en más de una ocasión. Lo que resulta más perturbador de estos interrogatorios es la repetida alusión a la tortura, presencia constante no solo en los temores del protagonista sino también en las palabras de las autoridades: “[...] si verdaderamente nos proponemos hacerlo hablar... – hizo una pausa – usted debe saber que podemos conseguirlo... Tenemos formas...¿Ehé?” (Giardinelli, 1996: 108). Y, más adelante: “[...] pero lo que sí lo preocupaba era la amenaza velada de Gamboa. No creía, no quería creer que fueran a torturarlo, pero a cada momento se decía que estaba en el Chaco, en la Argentina de 1977, y que si algo faltaba en ese contexto eran garantías. ‘No vaya a pensar que estamos en Francia, doctor’, le había dicho Gamboa” (Giardinelli, 1996: 118).

La presentación de un poder represivo, estólido e ineficaz, funciona como denuncia explícita dentro de *Luna caliente* y, aunque en la narración no se le dedique mucho espacio al ejército, su presencia, que se refleja simbólicamente en el calor asfixiante al que constante-

mente se hace referencia, funciona como símbolo de una amenaza perenne y concreta.

En otros textos la referencia a la dictadura está más filtrada, pero resulta igualmente eficaz. Es el caso de *Novela negra con argentinos* (1990) de Luisa Valenzuela, donde la memoria de la brutalidad de la dictadura supone un pozo de violencia que influencia las acciones de los dos protagonistas, escritores argentinos que viven en Nueva York. El momento en el que se cita más explícitamente la situación de su país de origen es cuando uno de ellos descubre que en EEUU la gente goza del masoquismo sexual, reproducción controlada de la misma violencia física por la que él ha tenido que alejarse de su país y que representa una pesadilla constante para su compatriotas:

¿Cómo quiere que me guste la tortura sexual consentida cuando vengo de un país donde se torturaba dizque por razones políticas, por el puro horror, con víctimas desesperadas y para nada complacientes? ¿Cómo quiere que me guste o que me interese siquiera? Lo que necesito es saber por qué alguien se convierte en torturador, en asesino, saber por qué un ciudadano probo puede un día cualquiera y sin darse cuenta transformarse en un monstruo. (Valenzuela, 1990: 134)

Mattalia afirma que el género le proporciona a la literatura las figuras a través de las cuales es posible polemizar con las ficciones estatales y, de hecho, en las novelas que se están analizado el delito funciona como elemento en torno al cual se aglutina una reflexión mucho más amplia sobre la violencia.

En *Novela negra con argentinos* resulta interesante, además, el hecho de que se encuentre una ficción dentro de la ficción, que no tiene como objeto denunciar, sino elaborar y olvidar un crimen: uno de los protagonistas mata sin ninguna razón a una chica que acaba de conocer y luego se esconde en la casa de su amiga, aterrorizado por las posibles consecuencias de su injustificada violencia. Los dos personajes, ambos escritores, empiezan a elaborar el trauma del delito construyendo una narración sobre lo ocurrido, en la que la víctima pierde toda identidad, convirtiéndose en mero personaje, y el estallido de la violencia funciona como acción narrativa; de esta manera la realidad desaparece y deja lugar a una narración que encubre el delito. Así, la ficción en la propia novela funciona a la vez como vehículo de

denuncia y ocultación, es decir que pasa de la militancia a la total indiferencia ética – o a la complicidad explícita con el crimen.

Relacionada de alguna manera con la historia argentina contemporánea, *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer es una novela que plantea contemporáneamente tres misterios que reproducen tres variantes diferentes del género policial: el relato enigma, la investigación metaliteraria y la denuncia política. La historia se sitúa en Argentina, donde Pichón ha vuelto por una temporada tras un largo período en Europa y donde vuelve a encontrar a su viejo amigo Tomatis. La novela, sin embargo, no empieza con la historia de estos personajes, sino con la de un asesino en serie de mujeres ancianas en París y con las investigaciones del capitán Morvan para capturarlo. Se descubre solo en otro pasaje de la novela que esta historia es un relato que Pichón le cuenta a sus compañeros como pasatiempo, desafiándoles a interpretar los indicios y a proponer una solución. El rompecabezas se revelará complejo, hasta el punto de que el narrador propone un final y Tomatis otra versión, igualmente aceptable, que desestabiliza y pone en duda la conclusión ‘oficial’, así que no se puede vislumbrar una solución y decidir entre los posibles culpables. Mientras que este misterio presenta un carácter ficcional, los otros dos enigmas de *La pesquisa* tienen que ver directamente con la vida de los protagonistas: en el primer caso, Pichón y Tomatis tienen que establecer si la novela inédita *En las tiendas griegas*, es o no obra de su amigo Washington, entre cuyos documentos ha sido encontrada. La investigación se basa esencialmente en los indicios textuales, y en las palabras de la hija de Washington, puesto que el supuesto autor ha muerto sin dejar testimonios sobre la novela; también en este caso el problema queda abierto, porque los diferentes puntos de vista son igualmente razonables pero opuestos. El tercer enigma de *La pesquisa* parece una sugestión, porque nunca llega a plantearse como misterio: los personajes hablan de la desaparición imprevista, años atrás, del hermano de Pichón, El Gato, y su novia Elisa de su casa de campo. No se encuentra nada en la novela, excepto la referencia a los años de la dictadura, que sugiera una desaparición violenta. Dentro de *La pesquisa* no se dice nada

sobre la causa de la desaparición, problema que, como los otros, queda sin solucionar; sin embargo, otra obra de Saer, *La glosa*, en la que aparecen los mismos personajes, relaciona directamente la ausencia de El Gato con el régimen de la junta militar: “En junio, El Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos” (Saer, 1995: 37).

La pesquisa es una condensación de todas las tendencias de la narrativa policíaca latinoamericana: se trata de una obra que, jugando con las diferentes tipologías de investigación, fragmenta el misterio, pasando de la dimensión lúdica del relato enigma al interrogante mucho más dramático sobre los desaparecidos. Y, como se ha dicho, todos los misterios de la novela siguen siendo misterios, en una problematización del acto hermenéutico en la que solo queda la posibilidad de elaborar hipótesis.

Antes de pasar al estudio de la obra de Ricardo Piglia y a la fase un poco más reciente de la novela policíaca en América Latina, me parece útil terminar este análisis con la presentación de otras obras que usan el modelo genérico pero, en este caso, a través de la parodia o de la hibridación. *Las muertas* (1977) del mexicano Jorge Ibargüengoitia se presenta como la descripción de un burdel de los años Sesenta en el que mueren de manera misteriosa varias prostitutas. La historia se basa en hechos realmente acaecidos, los homicidios perpetrados por las dos matronas Pochianquis, hechos a los cuales la prensa sensacionalista dedicó una gran atención en la época. Ibargüengoitia se documenta con precisión y lleva después los hechos a la ficción: sitúa la ambientación en una geografía imaginaria y ficcionaliza a las protagonistas, que en su novela son las hermanas Baladro, responsables – como sus referentes reales – de la muerte y del ocultamiento de los cadáveres de las prostitutas que trabajan en sus burdeles. La novela se revela como una ocasión de jugar con las formas posibles de narrar un crimen, puesto que presenta una estructura fuertemente heterogénea en la que la narración en tercera persona se alterna, sin que se señalen los pasajes, con los testimonios directos de

los personajes. Todos ellos relatan lo acontecidos de manera retrospectiva, conociendo ya el final de los hechos, por lo cual sus declaraciones contienen continuas anticipaciones que dejan imaginar las consecuencias de lo que se lee, pero sin desvelarlo por completo: “Si al despertar me hubiera ido a mi casa, aquel encuentro con Serafina hubiera sido una de tantas cosas que me han pasado en la vida de las que apenas me acuerdo y no tengo razón par andar contando” (Ibargüengoitia, 1987: 21). El autor revela también explícitamente la naturaleza literaria de su obra y su presencia a través del juego abierto autorreferencial: “[...] dos años y nueve meses transcurrieron antes de que ella tomara la venganza que aparece en el primer capítulo” (Ibargüengoitia, 1987: 39). *Las muertas* representa todo irónicamente: el inspector Cueto, que debería investigar, es un personaje absolutamente marginal e ineficaz, hasta el punto de descubrir los cadáveres de las prostitutas solo por casualidad; la corrupción de las autoridades es representada a través del filtro satírico que lleva al extremo el oportunismo mezquino y ridículo de los políticos; el mismo final, con las Baladro finalmente en la cárcel, registra la ineficiencia del sistema, puesto que las hermanas siguen con sus negocios como si para ellas no hubiera cambiado nada:

Las Baladro siguen en la cárcel de mujeres, de donde no tienen esperanza de salir con vida. Serafina tiene un negocio de vender refrescos – a precios exorbitantes –, Arcángela vende las comidas que guisa la Calavera. Las dos son prestamistas y su capital, calculan las otras presas, asciende a cien mil pesos. (Ibargüengoitia, 1987: 177)

Skłodowska reconoce en lo que hace Ibargüengoitia una operación paródica que rompe con las fórmulas del género y revela su dimensión literaria, porque mantiene reconocible la estructura del género policíaco y, al mismo tiempo, la emplea como medio para llevar a cabo un ejercicio satírico y metaliterario. Para esta estudiosa, este tipo de tratamiento del género es un rasgo bastante frecuente en la narrativa latinoamericana, y vincula Ibargüengoitia, Giardinelli y Taibo II en una reflexión más general sobre la revisión de la fórmula:

Si volvemos aquí a la diferenciación entre la fórmula policial y sus reelaboraciones paródicas,

podemos concluir lo siguiente: mientras que las novelas policíacas *stricto sensu* sancionan lo deseado y cumplen con lo esperado, las novelas de Ibarra, Giardinelli y Taibo se fundan en la duda y en la ambigüedad, desarticulan paso a paso nuestras presuposiciones y refuerzan la sensación de la incertidumbre y del caos del hombre moderno. La latente presencia del modelo de la novela policial – en cuanto punto de referencia fácilmente reconocible por el lector – sirve en estas novelas a la exhibición de algunos mecanismos ya petrificados de esta forma narrativa. Pero por encima de esta función desenmascaradora de la parodia, los textos analizados demuestran la posibilidad de una transformación creativa de la fórmula de acuerdo con las necesidades estéticas e ideológicas del momento histórico. (Sklodowska, 1991:133)

El desfile del amor (1985) de Sergio Pitlor podría formar parte de la lista de Sklodowska, puesto que es una historia que se centra en un crimen que manifiesta un contexto determinado: el México de 1942 con sus tensiones internas e internacionales. El mismo Pitlor expresa la intención de crear una obra cuyo interés no se limite a la trama policíaca, como se lee en el anexo a la edición de Anagrama:

Me gustaría que esta novela policiaca hiciera también luz sobre ciertas cuestiones políticas. Por desdicha los personajes en que pienso son demasiado paródicos y sólo me podrían servir como figuras incidentales. (Pitlor, 2005: 280)

A pesar de ello, la investigación sobre el pasado se concluye con la constatación de una imposibilidad de establecer la verdad: “Intentar una búsqueda de verdad, una reflexión sobre el pasado y su persistencia en el tiempo. La conclusión es casi tópica: la verdad, la verdadera verdad de la verdad, difícilmente está a nuestro alcance” (Pitlor, 2005: 282). De hecho, el protagonista y narrador es un historiador que intenta aclarar las circunstancias de un delito que se cometió en el edificio donde él mismo vivía y del cual, por lo tanto, conserva también una memoria personal. El edificio Minerva, teatro de los hechos, funciona como un microcosmo en el cual se coagulan historias privadas o semi-públicas, que los testigos entrevistados comunican de manera reticente o fragmentaria o, por el contrario, demasiado rica en detalles inútiles. Las conexiones entre estas historias y sus relaciones de causa-efecto

constituyen un archipiélago de potenciales misterios que, en lugar de esclarecer los hechos los confunden aún más, revelando un sustrato de intrigas que conducen a continuas pistas falsas. Pitol tematiza el problema de establecer un orden en los hechos a través de su protagonista y narrador, que quiere escribir un libro sobre el Minerva. Pitol matiza la dificultad hermenéutica con ironía, creando una galería de testigos caricaturescos que representan las diferentes maneras en las que la versión de los mismos hechos se puede fragmentar hasta convertirse en ininteligible.

Un autor que remite constantemente a su compromiso político y que presenta explícitamente su ideología en sus obras es Paco Ignacio Taibo II, uno de los autores más conocidos del género neopolicial, movimiento que empieza a desarrollarse a mediados de los años Setenta en varios países, contando entre sus integrantes con Leonardo Padura (Cuba) y Ramón Díaz Eterovic (Chile). Un referente explícito para estos autores es el español Manuel Vázquez Montalbán y su detective Carvalho, del cual todos los investigadores del neopolicial recogen las características principales: tienen un pasado de militancia política activa – en ocasiones muy traumático, como para el Heredia de Eterovic que ha sido una víctima de la dictadura de Pinochet –; han llegado a la desilusión casi total hacia sus antiguos ideales izquierdistas, aunque sigan siendo críticos contra el sistema; observan con profunda melancolía la metamorfosis de las respectivas ciudades que se convierten en funcionales y frías metrópolis; y, en fin, todos estos detectives son lectores, o aspirantes escritores, por lo cual la literatura emerge constantemente como referencia inevitable.

Ya se ha citado a Taibo II, que en el ensayo “La ‘otra’ novela policiaca” defiende la novela negra y afirma que “la novela policiaca es la buena forma que cobra la novela social en nuestros tiempos” (De Rosso, 2011: 208). El objetivo del autor es político además de literario, y por eso su apropiación del modelo mira siempre a una crítica explícita de los mecanismos de desigualdad de la sociedad, y libra la que en su ensayo define como “la batalla por encontrar el origen del crimen, la sutil relación entre los que disparan el gatillo y los que desde las al-

turas del sistema hacen que es gatillo esté en movimiento continuo” (De Rosso, 2011: 211). Su primera novela, *Días de combate*, publicada en 1976, es un buen ejemplo para observar las modalidades empleadas por el autor. El protagonista Héctor Belascoarán Shayne es una versión mexicana del investigador: abandona su trabajo seguro y a su mujer para convertirse en investigador, consigue la licencia por correspondencia, compra una pistola, comparte su oficina con un pintoresco plomero, no tiene clientes y se dedica entonces a investigar el caso de un estrangulador en serie de mujeres sin que nadie se lo haya pedido. La manera, un tanto estrafalaria, en la que intenta convertirse en un detective modelo es la traducción ficcional de la teoría de Taibo II según la cual en América Latina los investigadores privados que copian el modelo estadounidense no son posibles. Belascoarán Shayne, por otra parte, parece ser perfectamente consciente de la naturaleza un tanto literaria de su trabajo y juega incluso con ella: cuando no sabe cómo elaborar una lista de sospechosos, piensa en lo que harían sus referentes novelescos e intenta aplicarlo, naturalmente con resultados desastrosos. Sin embargo, el divertido juego con las convenciones del género es casi cubierto por completa por la crítica al sistema que funciona como meollo de la novela. Se trata de una oscilación entre expresión de compromiso político y juego metaliterario que en su ensayo “Modernidad y posmodernidad: la novela policíaca en Iberoamérica” indica como parte constitutiva de “la nueva novela policial iberoamericana”:

Participativa y desencantada, escrita en la mayoría de los casos por hombres de izquierda – con militancia política incluso –, su característica central tal vez sea su ejercicio de crítica social, aun en tiempos de herméticos juegos posmodernos. Su tardía configuración como novelística de amplio cultivo, en medio de circunstancias históricas precisas, le ha permitido en la mayoría de los casos asumir el género desde perspectivas críticas hacia los estereotipos tradicionales y establecer vasos comunicantes con los hallazgos y preocupaciones de la cada vez más cercana literatura artística y no genérica. (De Rosso, 2011: 269)

2.3 Crítica, ficción y paranoia en la producción de Ricardo Piglia

Ricardo Piglia es un autor que resulta particularmente importante para nuestros propósitos, bien por su producción ficcional bien por su reflexión crítica sobre el género.

Además, el estudio de la producción pigliana resulta útil también como anticipación del análisis sobre Bolaño que se acometerá en los próximos capítulos, puesto que, como se verá, entre los dos autores se pueden encontrar varias afinidades, en particular en lo que se refiere a la reflexión política desarrollada dentro de la narrativa policíaca y al planteamiento de la literatura como misterio por investigar.

Piglia subraya que su interés por el género se relaciona esencialmente con su fascinación por el mecanismo detectivesco en cuanto actividad intelectual, por lo cual todo puede ser objeto de investigación:

Si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación con objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo. (Piglia, 2001: 177)

Central, en el trabajo de Piglia, es la analogía entre crítico y detective de la que se ha hablado en los apartados precedentes y que él tematiza constantemente; en la colección de ensayos *Crítica y ficción* el autor afirma:

Por mi parte, me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no hay enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: descifrador de oráculos, el lector de la tribu. (Piglia, 2001: 15)

Las obras representan otro vehículo a través del cual el autor reflexiona sobre la función de la crítica: “Nombre falso” (1975) es un cuento que se concentra en la búsqueda de un

manuscrito; la cercanía del crítico, que es también el narrador en primera persona, con el detective es la idea a partir de la cual se desarrolla toda la narración. En concreto, la mezcla entre la búsqueda de la obra y la reflexión que esta desencadena convierte el cuento en un texto mixto entre crítica y ficción. En los márgenes de la narración, una nota constata las diferentes perspectivas de la figura del crítico, que sí actúa como un detective, pero presenta también una dimensión canallesca. La representación de la actividad literaria como tarea al límite entre bien y mal será un tema central del análisis de la obra de Bolaño, autor que hace de la problematización ética de sus personajes, escritores y críticos, uno de los rasgos más significativos de su producción. En la nota de “Nombre falso”, Piglia sintetiza en pocas líneas las dos interpretaciones aparentemente opuestas del trabajo del crítico:

Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma [...] Por fin: cuando se dice – como Arlt – que todo crítico es un escritor fracasado, ¿no se confirma de hecho un mito clásico de la literatura policial?: el detective es siempre un criminal frustrado (o un criminal en potencia). No es casual que Freud haya escrito: ‘La distorsión de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas’. En más de un sentido, el crítico es también un criminal. (Piglia, 1994: 122)

A lo largo del cuento el narrador aparece como un detective de novela negra, como un hombre de cultura interesado por el estudio de las obras y como un ladrón; en su conjunto es un personaje que no puede catalogarse como inocente.

“Nombre falso” se compone de dos partes: la primera, “Homenaje a Roberto Arlt”, es el relato de lo que hace el narrador para encontrar el texto inédito de este autor y publicarlo, mientras que el apéndice titulado “Luba” es la reproducción de ese texto. La primera parte es una aplicación de la idea de “crítica como forma de relato”: Piglia, encargado de realizar una edición de las obras de Arlt, recibe del antiguo casero del autor un cuaderno con apuntes, entre los cuales se encuentra el plan para un relato, cuya existencia es confirmada por la carta de un cierto Kostia a Arlt, en la que se comenta la primera versión de la obra. La

relación que se establece entre Piglia y el antiguo amigo de Arlt es conflictiva y compleja: mientras que el crítico quiere el texto del cuento para preparar su edición crítica, Kostia, intelectual fracasado y borracho, plantea ya desde el primer encuentro el problema de la atribución, que jugará un papel central en el desarrollo del relato: “Sabe una cosa, le voy a confesar algo: yo de haber sido Max Brod hubiera publicado *El castillo* con mi nombre” (Piglia, 1994: 121). Kostia accede a entregar el inédito a cambio de dinero, pero declara enseguida su arrepentimiento, acusándose a sí mismo y al narrador por el hecho de traicionar la voluntad de Arlt, que no tenía ninguna intención de publicar “Luba”: “Es un error, Max. Si él no quería, ¿quién carajo somos nosotros para...? [...] Usted y yo somos ladrones” (Piglia, 1994: 125). En el texto se enfrentan las necesidades del crítico y la ambivalente actitud de Kostia, aparentemente incapaz de decidir entre el respeto por la decisión de su amigo Arlt y su naturaleza de ‘canalla’, como él mismo se define. Todo el relato se desarrolla en torno a la idea de que “Luba” es un texto en el que se concentran una serie vertiginosa de traiciones literarias: Piglia trabaja en la edición del relato, sin pensar en la voluntad de Arlt a propósito de la difusión de la obra; Kostia, mientras tanto, publica el relato como si fuera una creación propia, traicionando contemporáneamente a Piglia y a Arlt; al final, Piglia descubrirá que “Luba” es un plagio del relato “Las tinieblas” de Andreiev, por lo cual el mismo Arlt habría defraudado a otro escritor. Este último punto podría ofrecer otra interpretación de los actos de Kostia: es posible que se apropie de “Luba” no por su carácter de canalla, sino para proteger a Arlt encubriendo su plagio originario y aceptando que se le considere a él mismo como un estafador.

“Homenaje a Roberto Arlt” es un cuento en el que todo parece confuso y, a tenor de lo apuntado por el estudioso Bratosevich, se presenta como una narración erudita, pero detrás de la exhibida minuciosidad de los detalles que proporciona se esconden continuas imprecisiones. Se cita, por ejemplo un ensayo de Lafforgue con un título algo diferente del original, o se menciona un pasaje que Onetti le dedica a Kostia, pero indicando la página equivocada;

la comunión de todos estos detalles pone en entredicho la fiabilidad de todo lo que se dice:

Digo que esta vez el ‘homenaje’ (en esto, más parodia burlesca que homenaje) dirigido a las tareas filológicas (autenticar un texto, sopesar sus versiones con vistas a una edición crítica) hace que Piglia-Renzi transite por su metodología para manipularla – y automanipularse – con sorna profesional hacia lo profesional. Juan J. Saer describió el “Homenaje a Roberto Arlt” como un ejercicio espurio de la precisión. “La precisión está allí más para desorientar que para otra cosa”. (Bratosevich, 1997: 43-44)

Del mismo modo *Respiración artificial* (1980) se desarrolla alrededor de una serie de búsquedas que se relacionan con la literatura. La historia empieza cuando su personaje principal, Renzi, tras publicar su primera novela, recibe una carta de su tío Maggi, que se ha alejado de la familia treinta años atrás y ahora vive en Concordia, donde se dedica a escribir la biografía de Enrique Ossorio, secretario personal de un importante político, Rosas, y acusado, Ossorio, de ser un traidor. El eje principal del relato es la relación entre Maggi y Renzi, dentro de la cual se abren continuos paréntesis digresivos relacionados con las historias de los diferentes personajes. La búsqueda de Maggi parece estar a punto de acabar cuando Renzi viaja hacia Concordia para encontrarse finalmente con su tío, pero este nunca aparecerá en la narración. Maggi decide no presentarse al sobrino, sino dejarle su obra sobre Ossorio, que, de hecho, puede responder a las dudas de Renzi, puesto que “En un sentido [...] este libro era la autobiografía del profesor” (Piglia, 2010: 218) y “Allí está el secreto, si es que hay un secreto” (Piglia, 2010: 218).

Sin embargo, cuando se llega al libro de Maggi, el interés del lector se ha desviado, porque en su espera Renzi ha encontrado a Tardewski, amigo de Maggi, migrante polaco que fue discípulo de Wittgenstein y que, por los sucesos históricos del siglo XX y sobre todo por su personal vocación al fracaso, ha acabado dando clases privadas de filosofía en la provincia argentina. La de Tardewski es la más larga de las digresiones de la novela y es también una profunda reflexión sobre el mal y sobre su relación con la literatura. El punto central de la vida de Tardewski es el descubrimiento casual, en 1938, de que Hitler no solo pasó el

período entre 1908 y 1909 en Praga, sino que frecuentaba el mismo bar que Kafka cita en su epistolario con Max Brod. Tardewski encuentra en las cartas de Kafka la confirmación de que los dos se conocieron y que muy probablemente Hitler le expuso al escritor sus proyectos delirantes:

La utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria, de eso le habla Adolf, el desertor insignificante y grotesco, a Franz Kafka, que lo sabe oír, en las mesas del café Arcos, en Praga, a fines de 1909. Y Kafka le cree. Piensa que es *posible* que los proyectos imposibles y atroces de ese hombrecito ridículo y famélico lleguen a cumplirse y que el mundo se transforme en eso que las palabras estaban construyendo: el castillo de la Orden y la cruz gamada, la máquina del mal que graba su mensaje en las carne de las víctimas. ¿No supo él oír la voz abominable de la historia?

El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas [...] Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, la chispa de los incendios futuros. (Piglia, 2010: 209)

El autor checo, gracias a su capacidad de escuchar, habría entendido antes que el mismo Hitler que el mundo de pesadilla que este soñaba podía realizarse, de ahí que la terrible distopía que se encuentra en sus obras resultaría ser entonces una anticipación de lo que estaba realmente a punto de ocurrir en Europa. En el relato de Tardewski la escena de la muerte del escritor, incapaz de hablar por la tuberculosis, constituye un tremendo paralelo con la de Hitler que les dicta el *Mein Kampf* a sus ayudantes, en una representación extrema de la incapacidad de la literatura de hacerse entender para contrastar el horror. A pesar de la patente y abismal distancia entre ellos, Tardewski vislumbra una proximidad posible entre el escritor checo y el fracasado pintor austriaco, que deviene esencialmente en la capacidad, por parte del escritor, de entender el discurso del mal. Me parece oportuno subrayar este punto porque está en la base de un problema que se estudiará en el análisis dedicado a Roberto Bolaño. Una posible consecuencia de la cercanía del hombre de cultura con el mal, puede ser, como en el caso de Kafka, la creación de un atroz mundo ficcional como expresión del

horror, pero también, invirtiendo la perspectiva, una acercamientos a estas ideas. De hecho, si el intelectual es una figura de frontera entre la civilización y el horror, es posible, siguiendo los preceptos de Walter Benjamin, que la barrera que lo separa de este horror no sea tan evidente y que sus obras puedan constituir un grito de alarma contra la barbarie y, al mismo tiempo, un manifiesto de esa misma barbarie.

En *Respiración artificial* la distopía de un mundo obsesivo e hipercontrolado encuentra su representación degradada en el personaje de Arocena, quien encarna la paranoia del estado. La segunda sección de la primera parte está completamente dedicada a este funcionario cuyo trabajo consiste en la búsqueda de las claves que encubren los mensajes cifrados escondidos en las cartas de los argentinos hacia el interior o el exterior del país. Su función sería la de descubrir y descifrar lo que se halla oculto, pero Arocena no tiene claves que le ayuden en la interpretación, ni sabe cuáles son los posibles mensajes escondidos, por lo cual su trabajo se convierte en un delirante moverse a ciegas dentro de un universo de signos que no sabe interpretar – “Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto” (Piglia, 2010: 87). Dada la vastedad y la indeterminación de la tarea, toda interpretación puede ser arbitraria y equivocada, hecho del que el mismo Arocena parece darse cuenta: “¿Y si no fuera así? ¿Quién podía confiar?” (Piglia, 2010: 101). Arocena representa la paranoia de un poder que no sabe bien de quién tiene que defenderse y por eso pone en marcha una investigación universal, en la que todo el mundo es sospechoso. La única carta que Arocena no analiza es la de Angélica Echevarne, lo cual es también un guiño de Piglia a su lector, que vuelve a encontrar la misma mujer de “La loca y el relato de crimen”: en ambas obras, el poder decide ignorar el discurso de la loca, desechándolo en tanto que producto de una marginalidad incomprensible, sin darse cuenta de que allí sí se esconde una verdad cifrada.

A la paranoia que caracteriza a un personaje como Arocena, Piglia dedica una parte importante de su actividad crítica, en la que teoriza el concepto de ‘ficción paranoica’. En

el ensayo homónimo Piglia realiza un amplio análisis de los orígenes del género policíaco y retoma el concepto benjaminiano de ‘el otro’ como peligro potencial que se esconde en la multitud. La paranoia se concreta en dos factores fundamentales: la percepción de la amenaza que caracteriza el género policíaco desde su aparición, y el delirio interpretativo, que lleva a considerar cualquier signo como un indicio de algo. En una entrevista fechada en 2003 Piglia da esta definición de la ficción paranoica:

Lejos de entenderlo en el sentido psiquiátrico, para mí es un modo de definir el estado actual del género policíaco. Después de pasar por la novela de enigma y la novela de la experiencia, por llamarla así, nos topamos con la figura del complot, que me atrae especialmente: el sujeto no descifra un crimen privado sino que se enfrenta a una combinación multitudinaria de enemigos; atrás quedó la relación personal del detective con el criminal, que redundaba en una especie de duelo. La idea de la conspiración se conecta también con una duda que se plantearía así: ¿cómo ve la sociedad al sujeto privado? Yo digo que bajo la forma de un complot destinado a destruirlo, o en otras palabras: la conspiración, la paranoia, están ligadas a la percepción que un individuo diseña en torno a lo social. El complot, entonces, ha sustituido a la noción trágica de destino. Recordemos que el sujeto debía leer en el oráculo el carácter cifrado de su futuro, que ya estaba predicho; la tragedia establecía un nexo entre los que conocían ese destino, los dioses que emitían mensajes oscuros, y el individuo que los interpretaba bien o mal. Me parece que hoy los dioses han sido reemplazados por el complot, es decir, hay una organización invisible que manipula la sociedad y produce efectos que el sujeto también trata de descifrar. Estos serían los dos polos de la ficción paranoica: por una parte es el estado del género policíaco; por otra, la manera en que la literatura nos dice cómo el sujeto privado lee lo político, lo social. (Montiel Figueiras, 2003)

En el desarrollo de la idea de paranoia el concepto de complot es central y se relaciona en primera instancia con la percepción que el individuo tiene de su tarea epistemológica en el mundo contemporáneo. A partir de esa idea, Piglia explicita la similitud entre lector y conspirador:

De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que trama y circula y cuya realidad está siempre en duda. El exceso de información produce un efecto paradójico, lo

que no se sabe pasa a ser la clave de la noticia. Lo que no se sabe en un mundo en que todo se sabe obliga a buscar la clave escondida que permita descifrar la realidad [...] Con frecuencia, para entender la lógica destructiva de lo social, el sujeto privado debe inferir la presencia de un complot [...] Leer entre líneas – como si siempre hubiera algo cifrado – es de por sí un acto político. El censor lee de este modo, y también el conspirador, dos grandes modelos del lector moderno. Por otro lado, el complot indica la idea de revolución [...] Por fin, la noción de complot permite pensar la política del Estado, porque hay una política clandestina, ligada a lo que llamamos la inteligencia del Estado [...] (Piglia, 2007: 46)

Esta teoría tiene quizá su imagen ficcional más directa en *La ciudad ausente* (1992), novela en la que la máquina Elena produce, desde los sótanos del museo donde la han encerrado, relatos que hablan de la violencia de estado. La máquina pasa de ser instrumento de reproducción a emisora autónoma de una serie de historias que se agolpan caóticamente a lo largo de la novela, desestabilizando también la idea de ordena el nivel formal. De nuevo, en la narrativa pigliana la literatura se configura como un vehículo de resistencia.

Una novela con características muy diferentes, en la cual se condensan muchas de las preocupaciones de Piglia por el género es *Plata quemada*, publicada en 1997. Se trata de la historia de una banda de ladrones argentinos que atracan una camioneta que transporta el dinero de un banco y logran huir a Uruguay, donde, sin embargo, la policía les sorprende. El punto en el que se concentra la intensidad de la novela es el larguísimo tiroteo final en el cual los criminales, sitiados en un apartamento en Montevideo, logran resistir casi toda la noche a la policía. La historia se inspira en hechos reales y un primer punto de interés reside precisamente en el juego que Piglia construye entre realidad y ficción, sobre todo en el epílogo, donde – según una modalidad similar a la que se ha observado en “Homenaje a Roberto Arlt” – confunde el lector con una serie de datos aparentemente fiables y que en realidad despistan. Por ejemplo, Piglia explica, o más probablemente ficcionaliza, la génesis de la novela, cuya idea nacería del encuentro casual con la amante de uno de los malhechores, quien le cuenta la historia del asalto. La tensión constante entre el modelo de la no-ficción

inspirado en Walsh y la creación literaria es evidente; Piglia cita con precisión sus fuentes, refiere cómo ha logrado acceder a los documentos y explica por qué en el libro se cuentan también una serie de omisiones; no obstante, inserta el siguiente agradecimiento: “Fueron de especial utilidad las crónicas y las notas que firmaba E. R., que cubrió el asalto y fue el enviado especial del diario argentino *El mundo* al lugar de los hechos” (Piglia, 1997: 248). E. R. es bastante claramente Emilio Renzi, que aparece de nuevo en esta novela, así que el autor cita como fuente real a uno de sus personajes. Resulta extremadamente minuciosa también la precisión que el autor hace sobre los diálogos, y que parece confirmar su fiabilidad: “No siempre los diálogo o las opiniones transcriptas se corresponden con exititud al lugar donde se enuncian pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes” (Piglia, 1997: 245). Pero las transcripciones de las grabaciones que reproducen los diálogos de los argentinos sitiados en el apartamento son, como declara el autor en una entrevista, una invención:

Lo que hice fue jugar con las convenciones de del relato de no-ficción pero llevé la ficción al límite. Transcribí diálogos de una máquina que habría registrado todo lo que se decía en aquel departamento, pero esa máquina nunca existió. Fue la forma de llevar adelante la ficción. (Carrión, 2007: 42)

El relato en torno a las grabaciones es también otro ejemplo de la paranoia de estado, encarnada en este caso por el radiotelegrafista de la policía montevideana Roque Pérez, quien intenta aislar y reconocer las voces de los diferentes asaltantes. Sin embargo, el intento de Roque Pérez resulta continuamente interferido por voces alocadas que convierten su trabajo en una especie de alucinación: uno de los argentinos sitiados, el Gaucho Dorda, desarrolla un largo monólogo aparentemente sin sentido, mientras que en el otro micrófono se escucha una interferencia casi grotesca: “Han plantado dos micrófonos, pero uno parece haber sido averiado por las balas y transmite la música de un clarinete como si se hubiera ligado a una radio hundida en la ciudad” (Piglia, 1997: 181). Mientras Roque Pérez actúa dentro del texto

como una especie de lector, el personaje que representa plenamente el poder es el comisario Silva, llegado de Buenos Aires para capturar a los malhechores. Silva es el defensor de la ley y al mismo tiempo un agente de la violencia: son bastantes numerosas las referencias que le señalan como un torturador habitual, capaz de ejercer cualquier tipo de crueldad contra los presos para obtener confesiones. La justicia aparece pues tan amenazadora como los atracadores, cuya resistencia cobra un valor casi heroico por la disparidad de medios entre ellos y la policía y por su voluntad de no caer víctimas del orden que Silva representa. Los héroes de la novela no son los policías, sino los ladrones, que “No esperan nada, sólo quieren resistir” (Piglia, 1997: 175), aún a sabiendas de que están destinados a una inevitable derrota, en lo que resulta ser al mismo tiempo un desafío a la autoridad y un gesto extremo de autoafirmación. Asimismo la gente que ve el tiroteo por la televisión parece fascinada por los atracadores, pero cambia radicalmente su opinión cuando los sitiados empiezan a quemar el dinero y lanzan los billetes encendidos por la ventana. Piglia define el policíaco como “el género capitalista en sentido literal” (Piglia, 1997: 232), en particular por lo que se refiere a la novela negra – la tipología a la que *Plata quemada* más se acerca. El dinero motiva los delitos y al mismo tiempo es el origen de la catadura ética del detective – se piense en Marlowe –, porque en un mundo donde todo depende de la riqueza el hecho de ser incorruptible constituye una incontestable marca de moralidad. Desde esta perspectiva, quemar el dinero es un acto desconcertante:

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos. (Piglia, 1997: 190)

Significativamente, la población empieza a considerar a los argentinos personajes verdaderamente malvados no tanto cuando estos demuestran no tener ningún problema en matar, sino cuando exhiben un desprecio total por el dinero y por lo que el dinero representa. La

sociedad evalúa todo en base a principios económicos y puede entender eventualmente que se asesine por dinero – “Surgió ahí la idea de que el dinero es inocente” (Piglia, 1997: 192) –, pero no concibe que se destruya ese dinero. A partir del momento en el que se queman los billetes, los ladrones no están desafiando solo a la policía sino también todo el sistema, y por eso la ceniza que se deposita al suelo representa “una pila funeraria de los valores de la sociedad” (Piglia, 1997: 193).

Blanco nocturno (2010) se funda también en la obsesión por el dinero. La novela tiene todas las características del policíaco canónico: hay un asesinato, un sospechoso y un comisario que investiga. Piglia retoma también uno de los pilares de la narración policíaca, la figura de ‘el otro’ como principal sospechoso, siguiendo un mecanismo que ha analizado en “La ficción paranoica” y en *El último lector*:

La idea de que la sospecha se construye sobre el prejuicio es trabada con mucha eficacia por el género. El primer sospechoso es el otro social, aquel que pertenece a la minoría que rodea el mundo blanco, dentro del cual se están desarrollando las versiones paranoicas de lo que supone la amenaza (Piglia, 2010 a: 85).

En la novela, cuando en una ciudad argentina de provincias se asesina al dandy portorriqueño Tony Durán, se encarcela al japonés homosexual Yoshio, empleado nocturno del hotel donde Durán se alojaba y amigo de la víctima y a quien varias personas han visto salir de la habitación donde se cometió el delito. Como es de imaginar, el primer sospechoso – el sospechoso perfecto, además – no es el verdadero culpable, pero Piglia varía la idea final de restablecimiento de la justicia, y Yoshio es condenado a pesar de que todos se dan cuenta de su inocencia.

En *Blanco nocturno* la figura del investigador se reparte en una serie de personajes a veces en contraste explícito los uno con los otros: el procurador Cueto, quien no tiene problemas éticos en aceptar una verdad cómoda aunque sea equivocada; el comisario Croce, excéntrico y marginado quien, cuando necesita un período de tranquilidad, se encierra voluntariamen-

te en un manicomio, donde puede seguir con sus razonamientos sin interferencias; el alter ego habitual de Piglia, Renzi, periodista de *El Mundo*, que es enviado para narrar la historia y acaba investigándola. Es precisamente Renzi quien reconstruye la historia de la familia Belladonna, la más importante de la ciudad, dividida por una serie de rivalidades entre sus miembros. La causa principal de los problemas de la familia, y también de la serie de hechos que ha llevado la muerte de Durán, es la quiebra económica fábrica en la que uno de los hermanos Belladonna, Luca, ha concentrado todos sus proyectos y que ahora defiende viviendo encerrado en ella. La investigación no oficial de Renzi revela los secretos de la ciudad y evidencia que nadie es inocente: no lo es el viejo Belladonna, que ha construido su riqueza usando su capital de manera deshonesto; ni Cueto, versión retorcida de la justicia; y tampoco lo es Luca, tan incapaz de abandonar sus utopías que acepta mandar a la cárcel a un inocente. Una vez más, lo que Renzi descubre no es aceptable para el discurso oficial y queda, por lo tanto, en el secreto; las amargas conclusiones del personaje responden a la necesidad de seguir buscando dentro de un sistema de signos aparentemente impenetrable y remiten a la teoría literaria de Piglia:

La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, la *ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gaviota que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato. (Piglia, 2010 a: 149)

Mientras en *Blanco nocturno* la investigación de Renzi se centra en un delito que poco o nada tiene que ver con el mundo de la cultura, en *El camino de Ida* (2013) crimen y literatura vuelven a caminar de la mano. Es más, la literatura se tematiza a partir de la actividad de los personajes puesto que Renzi – en esta novela narrador intradieético – es un profesor invitado a dar un curso de literatura en una universidad de Estados Unidos. Ida Brown, la profesora con la que Renzi tiene una esporádica relación, muere en un accidente de coche que, como se

descubrirá, forma parte de una serie de atentados contra académicos que van cumpliéndose a lo largo y ancho de la geografía de Estados Unidos. Un grupo que se define Freedom Club envía al FBI comunicados en los que reivindica los atentados y sostiene su rechazo al avance tecnológico a favor de un retorno a la naturaleza. Los investigadores son incapaces de interpretar los mensajes, y solo a través de un soplo llegan a la identidad del terrorista: Thomas Munk, matemático genial, que ha abandonado la academia para vivir en una cabaña en un bosque en el que ha elaborado la idea y el manifiesto del Freedom Club³. Mientras que los investigadores oficiales intentan sin demasiado éxito desentrañar el misterio que Munk representa, Renzi descubre, estudiando los libros que Ida le ha dejado, que la profesora antes de morir estaba estudiando unos pasajes de *The secret agent* de Conrad en los que se expresan ideales muy cercanos a los profesados por Munk. De esta manera, el análisis literario se convierte en una inesperada clave de lectura que da pie a nuevas posibilidades interpretativas y establece conexiones imprevistas entre víctima y asesino: “No era la la realidad la que permitía entender una novela, era una novela la que daba a entender una realidad que durante años había sido incomprensible” (Piglia, 2013: 231). Renzi llega también a suponer que Ida podía ser una cómplice del terrorista; de hecho, al final de la novela no resulta del todo claro si la mujer ha sido una víctima o si ha muerto por error mientras transportaba una bomba.

El descubrimiento de los intereses culturales del terrorista lleva Renzi a desarrollar una compleja reflexión sobre la figura del lector:

Hay algo solitario y perverso en la abstracción de la lectura de libros y en este caso se había transformado en un plan de vida. Me hacía acordar a los lectores de I Ching que deciden sus acciones a partir del libro. Como si Munk hubiera encontrado en la literatura un camino y un personaje para definir su acción clandestina. Un lector de novelas que busca el sentido en la literatura y la realiza en su propia vida. Bovarismo era el término para designar el poder que tiene el hombre para concebirse otro del que es y crearse una personalidad imaginaria. [...] En una sociedad que controla lo imaginario e impone el criterio de realidad como norma, el bovarismo

³El personaje de *El camino de Ida* se inspira explícitamente en Ted Kaczynski, conocido como Unabomber y autor de una serie de atentados en los Estados Unidos entre los años Setenta y Noventa

debería propagarse para fortalecer al hombre y salvaguardar sus ilusiones [...] Pero Munk era todavía más radical. En el páramo del mundo contemporáneo, sin ilusión y sin esperanza, donde no hay ficciones sociales poderosas ni alternativas al *status quo*, había optado – como Alonso Quijano – por creer en la ficción. Era una suerte de Quijote que primero lee furiosa e hipnóticamente las novelas y luego sale a vivirlas. Pero era incluso más radical, porque sus acciones no eran sólo palabras [...] (Piglia, 2013: 231-232)

Como en toda la producción de Piglia la literatura aparece como un elemento fundamental en la reivindicación de la autonomía. Y, a su vez, el bovarismo que Renzi y Piglia consideran como una defensa frente a la sociedad hipercontrolada, presenta unos riesgos. Munk es, en este sentido, el lector total, pero esa dedicación absoluta a la literatura revela también su lado ambiguo al traducirse en actos criminales.

2.4 Dispersión: las fronteras del género se desdibujan

En los párrafos precedentes se han analizado brevemente una serie de pasajes de la evolución del género policíaco en América Latina, estudiando la obra de escritores que han reelaborado activamente el concepto de investigación o la idea misma de novela policíaca. En relación a la especificidad del género en América Latina, Diego Trellez Paz en su tesis doctoral elabora la teoría de la “novela policial alternativa latinoamericana”, que define de este modo:

[...] esa rama del género policíaco cultivada en los países hispanoamericanos que reformula, invierte o, bien, elimina algunos de sus elementos canónicos, al mismo tiempo que incorpora algunos de los mecanismos de la narrativa contemporánea, con el fin de adaptarlo a una lógica más cercana y verosímil a la de sus propias realidades. (Trellez Paz, 2008: 144)

La novela policial alternativa hispanoamericana es, según Trellez Paz, un *antigénero*, ya que no se dirige contra un género en particular, sino que se desarrolla paralelamente a este, reformulando y adaptando sus presupuesto uno a uno. El crítico enumera, además, las

características principales de la policíaca alternativa: el detective es una figura ausente o no protagonista, y cualquier personaje puede desempeñar este papel; el enigma no está necesariamente relacionado con un delito; novelas y relatos tienen finales abiertos y es tarea del lector completarlos; los escritores no son especialistas del género policíaco, sino lectores que conocen las normas del género y juegan conscientemente con ellas; se extrema la importancia del lector en cuanto creador activo de la obra gracias a su interpretación; el lenguaje se caracteriza por la fuerte influencia de la oralidad; se expresa una visión crítica de la sociedad; se mezclan géneros diferentes y se confunden realidad y ficción.

En los próximos capítulos se verá que estas características son rasgos perfectamente reconocibles en la producción de Roberto Bolaño, pero antes de analizar detenidamente la manera en la que el autor chileno se adentra en el género, me parece oportuno observar algunas obras que presentan las características alternativas descritas por Trellez Paz, ya que, por ende, su continuas hibridaciones con otros géneros literarios manifiestan la tendencia a la dispersión de la que habla De Rosso.

La bibliografía posible es muy vasta y heterogénea, visto que prácticamente cada país en los últimos veinte años ha tenido autores que se han dedicado a la elaboración del modelo policíaco, produciendo una variedad notable de resultados. Se podrían citar al chileno Alberto Fuguet, que en *Tinta roja* (1996) cuenta la historia de unos periodistas con el telón de fondo una serie de delitos; al guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, que en sus obras introduce siempre delitos para representar la violencia en su país; o al uruguayo Rafael Courtoisie, con *Santo remedio* (2006), novela breve protagonizada por un sujeto paranoico que cumple delitos mientras el fantasma de Onetti le telefona desde el Más Allá y la violencia de los militares que acaban de dar un golpe de estado tiñe de sangre el país. He seleccionado, para un análisis más atento, las novelas de tres autores mexicanos, en las que me parece que se encuentran unos rasgos que aflorarán también en Bolaño: *Amphytrion* (2000) de Ignacio Padilla, *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi y *La muerte me da* (2007) de Cristina

Rivera Garza. Obras de difícil definición, y difícilmente encasillables dentro de un género: Padilla y Volpi construyen sus novelas en torno a la historia europea del período de las guerras mundiales y las investigaciones de los personajes empiezan a partir de un misterio, pero se extienden al problema de la comprensión de la historia y a una problematización radical de todo proceso hermenéutico; Rivera Garza usa más directamente el modelo de la narración policíaca, ya que su novela se desarrolla a partir de unos asesinatos en serie, pero la trama detectivesca se deshace ostentosamente, resaltando la reflexión metaliteraria.

Amphytrion es un ejemplo de hibridez genérica y de lateralidad del enigma: la trama no se desarrolla alrededor de un delito y el misterio se concentra, más que en un caso específico, en el vertiginoso intercambio de identidades que sigue repitiéndose a lo largo de toda la novela. La obra se estructura en bloques, cada uno situado en un lugar y en un tiempo diferente y cada uno cuenta con su propio narrador; los capítulos funcionan a modo de cuentos independientes, solicitando al lector la tarea de establecer sus relaciones recíprocas. La intriga empieza cuando el primer narrador, que se sitúa en Argentina en 1957, descubre que su padre no ha tenido siempre el apellido que el narrador conoce, esto es, Kretzschmar: fue hasta 1916 el joven recluta Thadeus Dreyer y se jugó al ajedrez su vida y su identidad; una victoria le otorgaría la identidad de su adversario, Kretzschmar, la derrota le obligaba a dispararse en la sien. A partir de ese momento el apellido Dreyer se convierte en un símbolo del abismo moral de aquellos años. Y la novela apela constantemente al lector, que tiene que seguir el relato sin perderse en el caleidoscopio de las identidades y entender, además, el papel de los personajes en la Historia.

Uno de los centros narrativos de esta confusión de las identidades en la novela se encuentra en la realización del proyecto *Amphytrion*, desarrollado por los nazis con el objeto de proteger a sus jerarcas sustituyéndolos con dobles; la incertidumbre creada por la imposibilidad de establecer quién es quién llega a su cumbre con el proceso a Eichmann en Jerusalén, en el cual, tal y como la trama sugiere, la persona procesada (y condenada) no es

el Eichmann verdadero, sino su doble. La reescritura imposible de la Historia que se hace en *Amphytrion*, o mejor, la sugerencia de que la la Historia podría ser diferente de la oficial, se basa en la continua superposición de datos reales y ficticios, hasta el punto de que estos se confunden y lo ficticio resulta verosímil y aceptable.

No solo crea una versión imposible de la Historia, sino también Padilla juega con los géneros literarios y, en particular, con el policíaco, que el mismo autor declara haber parodiado sobre todo en la representación del detective:

Amphytrion tiene un personaje policíaco que es Humphrey Bogart, que es el personaje malo, aunque hay una parodia en el resto de la novela cuando los otros personajes se comportan también como detectives. (Regalado López, 2011)

El Bogart del cual habla Padilla en la novela es otro personaje-doble, pero su imagen no reproduce la fisonomía de los comandantes nazis, sino la del actor Humphrey Bogart, que en el imaginario colectivo encarna el modelo del detective desencantado de la novela negra ⁴. *Amphytrion* juega con esta imagen codificada, y convierte a Bogart en un personaje oscuro, cuya función no resulta completamente clara y cuya investigación parece tener como único objetivo el confundir aún más la Historia. El personaje que, de hecho, actúa como un detective es una de las víctimas de Bogart, pero sus investigaciones no llegan a resolver el problema de la correcta atribución de las identidades, por lo cual al final de la novela casi todos los interrogantes siguen abiertos y sin posibilidad de solución.

En una entrevista de 2011 Padilla relacionaba la génesis de *Amphytrion* con la de *En busca de Klingsor* e incluía ambas obras dentro de un proyecto sobre la exploración del Mal a través de la Historia:

[...] había una propuesta, una idea en común con Jorge de escribir mi lectura del mal en el siglo XX; él estaba escribiendo *En busca de Klingsor*, yo pensé que mi lectura del Mal en el siglo XX surgiría en mis cuentos, pues el Mal está en toda mi obra. (Regalado López, 2011).

⁴Bogart ha interpretado Sam Spade en *El halcón maltés* de John Huston y Marlowe en *The big sleep* de Howard Hawks.

Las similitudes entre las dos obras son evidentes, y ambas manifiestan una importante curiosidad por el nazismo como núcleo del mal – tema del cual, como se verá en los próximos capítulos, Bolaño se ocupó en varias ocasiones y según perspectivas diferentes. Mientras Padilla explora la corrupción de sus personajes enmarcándola en el fantasmagórico proyecto Amphytrion, Volpi pone en el centro de su novela la borrosa figura de Klingsor, nombre en clave para el poderoso asesor científico de Hitler. *En busca de Klingsor* es el relato de la investigación del joven físico estadounidense Francis Bacon con la ayuda del matemático alemán Gustav Links, que es también el narrador de la novela. Volpi subraya su intención de realizar no tanto una novela detectivesca, cuanto de usar la investigación como base para una radical problematización del concepto de verdad:

Sí, la idea es revertirlo, con el propio tema central de la novela que es la imposibilidad de la verdad absoluta, la aparición en la propia ciencia de las verdades parciales, el reino del azar en la mecánica cuántica. Entonces, esto mismo está en la estructura: una estructura de novela policiaca, pero que no se puede resolver como novela policiaca, porque la verdad absoluta ya no existe. (Areco, 2007: 301)

Para Volpi, la imposibilidad de una verdad universal se relaciona directamente con el cambio del horizonte epistemológico que se derivaría de las innovadoras teorías científicas del principio del siglo XX que, entre otras cosas, derrumbaron la convicción de vivir en un sistema ordenado y completamente explicable; a lo largo de la novela se encuentran a los principales protagonistas de este cambio, puesto que aparecen como personajes Einstein, Von Neumann, Gödel, Heisenberg, Planck, Schrödinger, Bohr. En *En busca de Klingsor* el ámbito científico aparece como una referencia temática y estructural: las tres secciones que componen la obra empiezan con capítulos cuyos títulos reproducen la forma de los tratados científico – “Leyes del movimiento narrativo”, “Leyes del movimiento criminal” y “Leyes del movimiento traidor”. El autor juega con la idea de poder enunciar normas rígidas para la literatura, en el mismo momento en el que reflexiona sobre el cuestionamiento de las leyes tradicionales de la ciencia.

En busca de Klingsor explota el paralelismo entre investigación científica y policíaca – en ambas es necesario formular hipótesis, ponerlas a prueba y elaborar después las conclusiones –, y lo explicita haciendo de dos físicos en detectives. El problema es que el objeto mismo de la búsqueda resulta extremadamente problemático: todos están seguros de que Hitler tenía un asesor elegido entre las figuras más importantes de la física alemana y, a pesar de ello, la única referencia a Klingsor es la mención fugaz, y retirada de inmediato, de un testigo en el proceso de Nuremberg. Así, el problema principal del detective-científico Bacon es que no solo no sabe quién sea Klingsor, sino que tampoco puede afirmar con certeza que Klingsor haya existido; se trata de un paso más en el cuestionamiento del género policíaco: no solo se supone que la investigación puede fracasar, sino que se sugiere que puede ser completamente inútil porque su objeto no es real.

La inestabilidad en la base de la narración influencia el equilibrio entre los investigadores, cuyas relaciones parecen siempre confusas. Teóricamente Bacon es el investigador oficial y Links su guía en el mundo de la física alemana, en la que parece una reproducción de las famosas parejas Dupin/anónimo narrador o Holmes/Watson; sin embargo, la jerarquía entre los geniales investigadores de los orígenes del género y sus ayudantes parece derrumbarse en la novela de Volpi, puesto que cualquier teoría es potencialmente aceptable y el investigador es la encarnación de la duda constante. El final es la demostración casi nihilista de la imposibilidad de dar una conclusión satisfactoria a la investigación: Links sigue convencido de que detrás del nombre Klingsor se esconda Heisenberg, mientras que Bacon, siguiendo las sugerencias de su amante Irene, llega a sospechar que Klingsor sea el mismo Links. La novela problematiza hasta un punto indecible la cuestión de la verdad, y todo aquello que la rodea, sus debilidades y sus puntos de fuerza son elementos antes los que Bacon tendrá que decidir más que deducir. El protagonista abandona el rigor del razonamiento y elige la solución de Irene, la cual, como se descubre al final, es una espía de los rusos cuyo encargo es encontrar y encarcelar a un Klingsor verosímil, no necesariamente al Klingsor real. La

narración de Links es, en efecto, un relato retrospectivo que el narrador hace en 1989 desde el sanatorio mental de la URSS donde lleva 42 años encerrado y al concluirse la novela sigue siendo imposible determinar si Links es una víctima inocente de la Historia o un culpable castigado. La no-solución final está anticipada varias veces en la novela; por ejemplo, la “Ley II – Todos los hombres son mentirosos” que se encuentra al principio del tercer libro enuncia precisamente la radical e irredimible ausencia de certidumbres de la contemporaneidad:

Si, de acuerdo con el Teorema de Gödel, cualquier sistema axiomático contiene proposiciones indecidibles, si, de acuerdo con la relatividad de Einstein, ya no existen tiempos y espacios absolutos; si, de acuerdo con la física cuántica, la ciencia ya sólo es capaz de ofrecer vagas y azarosas aproximaciones del cosmos; si, de acuerdo con el principio de incertidumbre, la causalidad ya no sirve para predecir el futuro con certeza; y si los individuos particulares sólo poseen verdades particulares, entonces todos nosotros, que fuimos modelados con la misma materia de los átomos, estamos hechos de incertidumbre. Somos el resultado de una paradoja y de una imposibilidad. Nuestras convicciones, por tanto, son necesariamente media verdades. Cada afirmación equivale a un engaño, a una demostración de fuerza, a una mentira. *Ergo*, no deberíamos confiar ni siquiera en nosotros mismos. (Volpi, 2002: 352)

La muerte me da difiere de las obras de Volpi y Padilla en el tema y en la realización formal, pero me resulta interesante analizarla aquí porque presenta la misma intención de reflexionar sobre el género desdibujando sus límites. La novela de Cristina Rivera Garza se aleja decididamente de la literatura de consumo: tiene una forma fuertemente experimental, resulta de difícil lectura, incorpora materiales heterogéneos y hace de su ostentosa fragmentariedad un rasgo formal y un vehículo de significado – sobre todo, a partir de la dificultad del encuentro de un significado. *La muerte me da* es un policíaco con múltiples niveles de lectura en los cuales la investigación se convierte en un elemento de importancia secundaria, como dice la autora en una entrevista de 2007:

In this case it gets to be played out in the context of a genre that I like very much, which is the Thriller or, more specifically, the Detective Story. I have a female detective doing a lot of explorations, and so we'll see how it happens. Because I didn't want it to be the kind of detective

story that ends up with a conclusion, with a resolution, with a clarification. I want to take the Thriller and do something else with it, so we'll see what happens... (Samuelson, 2007: 145)

La novela empieza con el descubrimiento de un cadáver, la situación más típica de la novela policíaca, pero se subvierte el paradigma según el cual al descubrimiento sigue una descripción del cuerpo, porque el lector encuentra solo la voz desconcertada de la narradora-testigo que frente al muerto intenta transmitir el horror a través de la dificultosa pronunciación de la palabra “cuerpo”:

– Pero si es un cuerpo – farfullé para nadie o para alguien dentro de mí o para nada [...] – Sí, es un cuerpo – debí decir y, en el acto, cerré los ojos. Luego, casi de inmediato, los abrí otra vez. Debí decirlo. Non sé por qué. Para qué [...] – Es un cuerpo – dije o debí decir, balbucir apenas, para nadie o para mí que no podía creerlo, que me negaba a creer, que nunca creí. (Rivera Garza, 2008: 15-16)

Este cuerpo es el primero de los cuatro cadáveres de hombres que aparecerán asesinados y castrados en varios callejones de la ciudad, acompañados por versos de la poetisa argentina Alejandra Pizarnik pintados en las cercanías. Los homicidios mismos representan una innovación porque generalmente las víctimas de asesinatos en serie y de violencias sexuales son mujeres:

– Es la palabra víctima, Detective – le expliqué sin esperanza alguna de ser comprendida mientras escribía el artículo determinado y el sustantivo sobre una servilleta de papel –. La víctima siempre es femenina. ¿Lo ve? En el recuento de los hechos, en los artículos de periódico, en los ensayos que alguna vez se escriban sobre estos eventos, esta palabra los castrará una y otra vez. (Rivera Garza, 2008: 30)

La investigación sobre estos delitos constituye el eje principal de la novela, la cual incorpora también materiales extremadamente heterogéneos a nivel formal y temático, como por ejemplo las numerosas referencias a las performances artísticas de Marina Abramovic o Gina Pane, o el ensayo sobre Alejandra Pizarnik que ocupa el centro de la novela. En esta trama continuamente interferida el personaje que encarna la investigación es la Detective, reflejo

de la falta de racionalidad y de la derrota – un *antidetective*, como la define al crítica Laura Alicino –, como evidencia también la descripción que de ella hace su ayudante Valerio:

A la Detective, eso lo pensó un par de semanas después de colaborar con ella, le gustaba perder. Pronto llegó a saber que tenía años trabajando ahí, en el sótano al que nunca llegaba la luz natural del sol, sin apenas reparar en ello. Sin quejarse demasiado. Ningún ascenso. Ningún aumento salarial. El sótano convertido en un sarcófago. Los casos que ponían en sus manos eran de dos tipos: los de todos los días (el tráfico al menudeo de estupefacientes, por ejemplo) o aquellos que por estrambóticos o incomprensibles (la desaparición de una mujer de la China tras un remolino, entre otros tantos) eran rechazados con discreción por investigadores de más valía. La Detective no se había caracterizado por solucionar sus casos ni con rapidez ni sin ella, pero escribía largos informes repletos de preguntas y detalles que agradaban el sentido estético del jefe del Departamento de Investigación de Homicidios. (Rivera Garza, 2008: 214)

En la imposibilidad de solucionar los crímenes de los cuales se ocupa, la Detective actúa a su vez como una escritora y su trabajo consiste esencialmente en la construcción de una narración estéticamente apreciable en torno a sus casos, en la que abundan las preguntas y no, como sería lógico esperar, las respuestas. Todo el caso de los hombres castrados lleva una marca literaria debido a la presencia de las citas de Pizarnik junto a los cadáveres. Si desde Dupin el investigador se ha caracterizado por ser un lector, y se ha elaborado la metáfora del detective como crítico que se enfrenta al asesino creador, aquí las fronteras se hacen extremadamente borrosas porque el propio asesino revela su naturaleza de lector al manifestar su conocimientos de poesía. De hecho, la narradora que encuentra el primer cadáver se convierte en la “Primera Sospechosa” porque es una crítica literaria y conoce la obra de Pizarnik; un aspecto interesante de su caracterización es que, mientras que la mayoría de los personajes se identifica con nombres que solo indican su función o características, como si encarnaran figuras arquetípicas – la Detective, El-Hombre-Que-Era-Él-A-Veces, La Mujer De La Gran Sonrisa Iluminada –, ella tiene un nombre y, en un juego voluntariamente confuso entre realidad y ficción, se llama Cristina Rivera Garza como la autora de la misma novela.

La narradora-autora, a medio camino entre realidad y ficción, tiene un papel inestable dentro de la novela; es una sospechosa, como se ha dicho, pero es también una valiosa ayudante para la Detective, puesto que solo entendiendo el significado de los versos dejados junto a los cadáveres se podrá llegar al asesino. Asesino y detective son al mismo tiempo críticos y escritores, contemporáneamente sujetos lectores y creadores. Sin embargo se mantiene, en el centro mismo de la literatura, un vacío, ejemplificado en el texto con la lapidaria afirmación “lo que en realidad pasa: Eso no lo puede saber la novela” (Rivera Garza, 2008: 107). El misterio que según Ricardo Piglia está en el centro de toda narración sigue siendo aquí un interrogante que llama apela directamente al lector para que lo interprete – para que lo interprete en cuanto espacio vacío más que para que lo llene con explicaciones.

Entre las novelas que se han presentado en esta sección y la producción de Bolaño se pueden señalar varios elementos en común. Destaca, entre todos ellos, la dramática constatación de una imposibilidad hermenéutica que, sin embargo, se vincula con la necesidad igualmente fuerte de interrogarse y de intentar investigar sobre el mal a través de la reescritura de los traumas históricos, de la exploración de las ideologías que más se identifican con el horror o de la reflexión sobre la brutalidad de la violencia.

Capítulo 3

La literatura policíaca anticanónica de Roberto Bolaño

Esta sección pretende presentar brevemente algunas características de la narrativa de Roberto Bolaño que permiten un acercamiento a su elaboración del género y pueden ser útiles para observar algunos elementos de continuidad y discontinuidad de su producción con respecto a la literatura policíaca latinoamericana que se han señalado en el capítulo anterior.

Primero, es evidente que Bolaño tiene en común con los autores que se han analizado una manera anticanónica de interpretar el género; esto se traduce en la creación de novelas y cuentos en los que se reconoce la fórmula genérica que, sin embargo, resulta constantemente modificada y puesta en discusión.

Esta manera de abordar la literatura de género recuerda el discurso que Gérard Genette articula en torno a la noción de *architexto*: “architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse ‘la literariedad de la literatura’), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales – tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular” (Genette, 1989: 9). Un aspecto del discurso de Genette que me parece particularmente interesante es lo que se refiere al

problema de la colocación genérica de las obras:

En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del *architexto*), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. (Genette, 1989: 13)

Genette sigue subrayando que “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989: 14). Bolaño está perfectamente consciente de la posibilidad de manipular las expectativas de sus lectores y la pone en práctica en todas sus obras. Usa “el conjunto de categorías generales” que conforman el *architexto* del género policíaco, pero desorienta al público al revertir las reglas del juego casi de inmediato y, por ejemplo, construye una galería de crímenes sin investigaciones o investigaciones sin solución o investigaciones que llegan a revelar que el crimen que se intenta interpretar, simplemente, no existe.

De hecho, en los trabajos críticos dedicados a la cercanía entre Bolaño y la literatura policíaca, la observación de la excentricidad de la inserción de mecanismos y figuras típicas del género en la producción del autor. A este propósito, Ezequiel de Rosso señala un punto fundamental cuando habla de la importancia, para la conformación del universo autorial de Bolaño, de sus experiencias como lector:

Difícilmente pueda un “purista” reconocer en Bolaño a un autor de novelas policíacas: lo que parece reconocerse tal vez sea a un *lector* de novelas policíacas que escribe sobre la matriz genérica produciendo un relato que puede ser leído desde el policial, pero que no satisface sus premisas básicas. (Manzoni, 2002: 135)

El mismo Bolaño menciona su fascinación por la literatura policíaca y comenta que esta inclinación se refleja en su producción:

En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de

las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden. (Braithwaite, 2006: 118)

En la cita Bolaño parece bastante irónico: en efecto, en sus obras la referencia a la intriga no es solo algo “agradecido literariamente”, o un rastro del Bolaño lector, sino uno de los núcleos fundamentales en la creación del sentido del texto. La referencia al lector es fundamental y presenta algunas articulaciones que me parece oportuno considerar: primero, Bolaño, en cuanto lector, conoce muy bien la literatura policíaca y su evolución, y asienta conscientemente su producción en la línea de progresiva desarticulación del género; luego, la constante tematización de la figura del lector dentro de sus obras representa un elemento clave para el desarrollo del tema de la literatura como misterio que constituye el centro de interés de su macrotexto; último, en todas sus obras se complica la tarea del lector en cuanto detective extradiegético que tiene que ser parte activa del proceso de construcción del sentido de la obra. Bolaño afirma:

Me gusta el género policial como me gustan el pornográfico o la ciencia-ficción – explica Bolaño –. En estos géneros hay bazofia a toneladas, pero también, de vez en cuando, uno puede encontrar joyas de gran valor. Lo que pretende una buena novela policial, entre otras cosas, claro, es que el lector asuma el papel del descifrador; se le entregan previamente todos los elementos (dispersos, caóticos) para que él proceda a ordenarlos, a entenderlos, a disfrutarlos, y a atrapar al asesino o a comprender por qué, cuándo, cómo se produjo el asesinato. (Kohan, 2001)

Las narraciones de Bolaño nunca se presentan como sistemas que se cierran una vez acabado el texto, sino que son textos abiertos que le devuelven al lector las preguntas a las que los personajes no han logrado contestar. No se trata, obviamente, de una innovación introducida por Bolaño: el problema de la relación con el lector es uno de los grandes temas de la literatura del siglo XX, y recientemente Ricardo Piglia ha dedicado el ensayo *El último lector* precisamente a la centralidad de esa figura:

La pregunta ‘qué es un lector’ es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye, no es externa a sí misma, es su condición de existencia. Y su respuesta – para beneficio

de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales – es un relato: inquietante, singular y siempre distinto. (Piglia, 2010 a: 25)

Sobre el cuestionamiento del papel del autor como único emisor del sentido y el progresivo involucramiento del lector en el proceso de interpretación del texto se ha desarrollado un debate amplísimo y complejo del cual es imposible dar cuenta aquí. Es notoria la distinción un tanto infeliz elaborada al principio de los años Sesenta por Cortázar entre el lector-hembra, pasivo receptor del texto, y el lector macho, activo y capaz de colaborar en la construcción del sentido de la obra. En el mismo período Roland Barthes afirma que el lector ya no puede ser simplemente el destinatario del texto, sino que tiene que convertirse en su activo productor, mientras Umberto Eco postula la teoría de la ‘opera aperta’⁵.

La literatura policíaca, con su tematización del problema de la investigación y de la búsqueda, se presta con particular facilidad a la llamada al lector como interprete. Se ha visto que ya en la novela enigma la relación entre lector y detective implica cierta rivalidad con respecto a quién interpretará los indicios más rápidamente y dará con la solución, y que en la novela negra añade a este placer intelectual y estético la llamada a una reflexión crítica a propósito de la sociedad. La progresiva difuminación del género, con la problematización cada vez más explícita de sus premisas, ha dificultado aún más la posición del lector, presentándole un mundo de signos más y más fragmentado y caótico, dentro del cual ya no parece posible apelar al concepto de verdad. Como se ha apuntado, el progresivo rechazo de la idea de que la novela policíaca ha de acabar con la solución del enigma y con el castigo del culpable depende bien del juego literario de variación de una fórmula fuertemente codificada, y bien de la crítica ideológica a un género literario que postula una idea de orden que en varias ocasiones se ha tildado de reaccionaria.

⁵El semiólogo italiano analiza la tendencia en música, pintura y literatura, a la destrucción de la forma completa, es decir, de la obra ‘cerrada’ que tiene un sentido unívoco, para pasar a la producción de obras fragmentarias e indefinidas, cuyo significado final deriva necesariamente de la interpretación del público; la apertura de la obra no significa la pérdida de toda intención comunicativa por parte de los autores, sino que responde a la voluntad de cambiar la manera de concebir y crear el producto artístico.

Es interesante profundizar la manera en la que Bolaño complica a su lector en la interpretación y qué significado cobra en su producción la falta de soluciones para los enigmas que se plantean. El crítico Diego Trellez Paz afirma:

A través de un juego de referencias en el cual realidad y ficción se involucran de una manera por momentos indescifrable, Bolaño logra que su lector se convierta en el sabueso que irá aportando piezas al *puzzle* y, a través de su lectura, creando el laberinto significativo de la obra. Así, como bien precisa Oviedo, “Bolaño siempre termina convirtiendo a sus lectores en detectives”. (Moreno, 2005: 149)

Pero, como se ha dicho, en toda novela policíaca el lector actúa como un detective y, por lo tanto, este no sería un rasgo particularmente interesante. Lo que destaca en la producción de Bolaño es que la llamada al lector representa al mismo tiempo un reto y una trampa que pone al propio lector en el centro mismo del sentido de la poética bolañesca. De hecho, las obras del autor se estructuran en torno a búsquedas que intentan penetrar un misterio que al final sigue siendo incognoscible; pese a su constante fracaso, la investigación se revela como el principio fundamental de todo el mundo bolañesco. El lector llega a ser parte de este mecanismo porque, una vez activado el código hermenéutico a través de la presentación de algún tipo de enigma, la cantidad de información, en ocasiones bastante notable, que la narración proporciona se revela inútil para la elaboración de una hipótesis de solución e incluso, en ocasiones, aumenta la confusión creando ulteriores misterios. Así el lector se convierte en uno más de los detectives bolañescos, perdido ante un universo de indicios que lo desvían de su objetivo y que, de todas formas, nunca llegan a componer una imagen clara y coherente; el único resultado posible es, por lo tanto, el fracaso, pero a partir de esto se puede renovar la búsqueda infinita que caracteriza el universo del autor.

La producción de Bolaño crea explícitamente una línea de tensión con la premisas del género policíaco al caracterizarse por su extrema apertura, evidente en la falta de una solución al misterio, pero, como se verá, presente también a nivel temático y formal por la continua inclusión de temas ajenos a la trama detectivesca y el desarrollo no lineal de la narración.

La crítica Magda Sepúlveda, en “La narrativa policial como género de la modernidad: la pista de Bolaño”, comenta la que podríamos definir la tendencia al desorden de la narrativa bolañesca como un rasgo que se opone al origen moderno del género:

Las pistas en Bolaño abren itinerarios, pero no permiten hacer un viaje. Historia unificada y viajes son un conjunto para la modernidad. Los viajes tienen un mapa mental que le permite al sujeto saber su posición en el espacio total imaginado por él. Por el contrario, el protagonista de Bolaño es presa de un itinerario, donde el personaje vaga y se expone a realidades múltiples que lo invitan a olvidar el *telos*. (Espinosa, 2003: 115)

Sepúlveda, en el artículo citado, estudia en particular la novela *Monsieur Pain*, pero sus observaciones son útiles incluso para analizar unos mecanismos generales de Bolaño. La estudiosa pone en relación el género en cuanto expresión de la modernidad y los que define como los “reflejos postmodernos” (Espinosa, 2003: 115) que caracterizan la perspectiva de Bolaño. Puede ser útil comparar el estudio de Sepúlveda con lo que dice el crítico Brian McHale en *Postmodernist fiction*, donde indica el policíaco como el género moderno por excelencia, caracterizado por un criterio de tipo epistemológico – “How can I interpret this world of which I am part? And what am I in it? [...] What is there to be known? And who knows it?” (McHale, 1987: 9) - -; por el contrario, la novela posmoderna se fundaría en un criterio ontológico – “What is a world? What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how they differ?” (McHale, 1987: 10). McHale explica que esta distinción no es absoluta, sino que remite a una jerarquía en el tipo de preguntas que se plantean:

Literary discourse, in effect, only specifies which set of questions ought to be asked *first* in a particular text, and delays the asking of the second set of questions, *slowing down* the process by which epistemological questions entail ontological questions and vice versa. This in a nutshell is the function of the dominant: it specifies the *order* in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more *urgent* to interrogate it about its ontological implications. (McHale, 1987: 11)

La oscilación entre la revisión posmoderna y a menudo irónica de la pretensión explicativa del género y la actitud de los personajes bolañesco, que emprenden sus búsquedas y viven su compromiso con la literatura de una manera que se puede definir como romántica se evidenciará en varias ocasiones como una tensión que la escritura de Bolaño nunca resuelve.

La manera en la que Bolaño usa el género y el cruce inextricable entre preguntas de tipo epistemológico y ontológico evidencian la cercanía del autor con los escritores que se han analizado en la fase de la así definida fase de ‘dispersión’ del género. La hibridación transgenérica, el uso de la digresión como medio de expansión rizomática de narratividad y la radicalización de la dificultad hermenéutica del detective son rasgos comunes de las novelas de Bolaño, Volpi, Padilla y Rivera Garza. Además, es posible notar una preocupación común por el problema del mal: Volpi y Padilla tematizan el nazismo como manera para interrogarse sobre el mal de la historia a través de investigaciones que, significativamente, no tienen solución; Rivera Garza representa una serie de delitos que se vinculan de manera asombrosa y enigmática con la literatura. Bolaño en su macrotexto explora ambos temas, es decir, representa constantemente la historia y la literatura como articulaciones del mal. Esto permite también considerar cómo Bolaño dialoga con las dos líneas que se han evidenciado como centrales en la literatura policíaca latinoamericana.

Por lo que se refiere a la referencia política, es oportuno notar que Bolaño incluye en casi todas sus obras menciona o tematiza abiertamente las violencias que han caracterizado la historia reciente de América Latina, y que constituyen el centro traumático de las historias de muchos de sus personajes. Pese a que las obras que hablan de estos acaecimientos constituyan claramente una denuncia contra las dictaduras y los gobiernos que han masacrado a sus ciudadanos, la posición de Bolaño se encuentra muy lejos de la reivindicación ideológica explícita de otros autores. El golpe de estado de Pinochet o la invasión de la UNAM en México D.F. por parte del ejército en 1968 – los dos eventos a los cuales la producción del autor vuelve más a menudo – se señalan inmediatamente, a través del empleo del esquema policí-

co, como crímenes por investigar, pero los ‘detectives’ bolañescos no realizan una denuncia explícita. Por el contrario, su discurso desvía siempre hacia temas laterales, en una actitud más poética que pragmática, que lleva a contrucciones narrativas aparentemente descentrada. Es este sentido me parece posible establecer una relación entre Bolaño y Ricardo Piglia: a nivel superficial se puede notar que ambos los autores crean, como testigos de las violencias históricas, a dos *alter ego* ficcionales, Ricardo Emilio Piglia Renzi y Arturo Bolaño, insertándose de esta manera a sí mismo, empleando también el juego de la casi homonimia, en el centro de sus propias historias. Luego, lo que resulta más importante, en las obras de los dos escritores la literatura aparece como filtro a través de cual los personajes interpretan el mundo y, por lo tanto, también la política. En particular, la práctica literaria se señala en ambos autores como medio para transmitir la memoria y como acto de resistencia, como se ve por ejemplo en el artículo que escribe Renzi en el final de “La loca o el relato del crimen” o en *Amuleto* de Bolaño, cuya protagonista soporta leyendo y hablando de pesía el encierro en el baño de la universidad durante la invasión del ejército.

La literatura, por otra parte, es el centro de la producción de Bolaño y se puede decir que en su macrotexto el autor se extrema la tendencia a la referencia metaliteraria. Como se ha visto, el panorama de la narrativa policíaca latinoamericana está hipersaturado de literatura: se encuentran a escritores que investigan, a otros que cometen crímenes, investigaciones que se desarrollan en torno a una obra literaria o que se pierden en la digresión literaria. Y se ha citado cómo la analogía crítico-detective y escritor-criminal resulte particularmente productiva para desarrollar el tema de la lectura como búsqueda o de la literatura como objeto de investigación. Considero que en las obras de Bolaño este paralelo cobra un valor aún más significativo, puesto que no constituye solo un medio de construcción de la narración o una alusión al lector, sino que representa el núcleo de la entera del autor. El crítico Luis Veres afirma que “en el fondo la verdadera protagonista de las novelas de Bolaño es la literatura” (Veres, 2010); en particular, resulta central el vínculo entre literatura y mal, que emerge

continuamente como misterio oscuro y que no es posible comprender. Ya se han observado en otras obras diferentes representaciones de la relación entre literatura y horror: por ejemplo, en *Respiración artificial*, de Piglia, se supone el encuentro inquietante entre Kafka y Hitler; en *La muerte me da* de Rivera Garza las citas de Alejandra Pizarnik dejadas junto a los cadáveres de hombres asesinados sugieren desde el principio una asombrosa proximidad entre la poesía y el crimen. En las obras de Bolaño esta cercanía es continuamente objeto de investigación y en ella reside el núcleo más problemático del macrotexto del autor.

Capítulo 4

Reescribir el género dentro del género: las construcciones ‘policíacas’ de Roberto Bolaño

El análisis de Bolaño y de su relación con la literatura policíaca empezará con el estudio de las obras del autor en las que tiene lugar un delito y se desarrolla una investigación, esto es, las novelas y los relatos que dialogan más explícitamente con el género. Como se ha dicho, en el catálogo del autor no existen obras ‘puras’, adscribibles a un género definido: el trabajo que se presentará en este capítulo quiere evidenciar los mecanismos y los elementos formales de la literatura policíaca presentes en la producción de Bolaño, a sabiendas de que estos no se pueden considerar como criterios que definen el género de las obras del autor chileno.

En todos los trabajos de Bolaño aparece alguna forma de delito: en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* los dos protagonistas son ladrones y asesinos; en *Monsieur Pain* el narrador tiene la impresión de ser víctima de un complot, aunque los hechos no justifiquen esta sospecha; *Una novelita lumpen* relata el proceso de acercamiento al crimen de la protagonista y narradora; *2666* dedica su parte más densa a los asesinatos

de mujeres en el norte de México, delitos que aparecen fugazmente también en *Los sinsabores del verdadero policía*; entre sus cuentos, varios narran de investigadores (como “El policía de las ratas”) o de delitos (por ejemplo “Putas asesinas”); *Amuleto*, *Nocturno de Chile* y *Estrella distante* tienen como centro de la reflexión la violencia de estado en los países latinoamericanos.

En el capítulo precedente se ha observado que Bolaño – heredando y reelaborando la concepción de la literatura policíaca de los autores latinoamericanos que le han precedido – usa el género de manera anticanónica, puesto que todo el proceso deductivo, que habitualmente representa el eje fundamental de la narración policíaca, se trastoca y resignifica en sus obras a través de la inserción de elementos ajenos al género o de la sistemática decepción de las expectativas del lector.

Un punto clave de la poética de Bolaño, necesario para entender su reelaboración del policíaco, es el interés del autor por el problema del mal, del cual los crímenes, la historia violenta de América Latina o la investigación sobre la potencial perversidad de la literatura misma representan diferentes manifestaciones. De hecho, todo el macrotexto de Bolaño es un enorme y lúcido intento de penetrar el misterio del mal. Para definir la manera en la que Bolaño representa una humanidad que parece abocada a la autodestrucción, Alexis Candia habla de una “estética de la aniquilación” (Candia, 2010), añadiendo una nota sobre la importancia de la investigación: “¿Qué hay entonces detrás de tanto mal? Hay un viaje vertical. El deseo de penetrar en las entrañas de la oscuridad para hallar algo de luz” (Candia, 2010: 69).

El uso del género policíaco constituye un vehículo particularmente útil para representar la profundización del problema del mal. De esta manera, la actitud resistente de la que habla Juan Villoro en el prólogo de *Bolaño por sí mismo* cobra también un valor epistemológico: “Conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlos” (Braithwaite, 2006: 13). Sin embargo, como se verá,

los personajes pueden contemplar el mal, pero no llegar a comprenderlo, ya sea porque son desorganizados e incapaces de interpretar los indicios, ya sea porque el autor no crea investigaciones que desemboquen en una comprensión eficaz, hasta el punto que en ocasiones derrumba el principio de causalidad y sugiere la desconcertante posibilidad de que el mal ocurre porque sí. El detective aparece entonces como un ser valiente, pero derrotado desde el principio por una tarea imposible. Vista la dificultad de la comprensión de lo que ocurre, el relato mismo se fragmenta en una serie de versiones que no llegan a dar una visión completa de los hechos, tiene que declararse parcial y se caracteriza por sus reticencias. La imposibilidad de la narración totalizadora es un rasgo constante en la producción de Bolaño: solo para dar unos ejemplos, en *Amberes*, texto extremadamente experimental, el lector tiene que recomponer y atribuir un sentido a piezas de historias que parecen pocos coherentes entre sí; *Monsieur Pain* y parte de *Los detectives salvajes* están constituidos por el diario de personajes que declaran no tener un conocimiento completo de los hechos que les ocurren; en *La pista de hielo* la narración se estructura, de manera inevitablemente parcial, a través de la yuxtaposición de las versiones de tres narradores diferentes.

Uno de los efectos de la ausencia de una mirada totalizadora, que ordene e interprete los hechos, es la tendencia al desvío: la narración no solo resulta ineficaz para interpretar el enigma, sino que aparece también descentrada, puesto que desarrolla elementos tangenciales. Myrna Solotorewsky analiza este aspecto en su estudio de lo que ella define como el ‘espesor escritural’ de Roberto Bolaño:

El espesor escritural se relaciona con lo que he denominado el ‘ansia de narrar’, evidente en el corpus bolañiano, la que se traduce en catálisis o metadiégesis, que súbitamente irrumpen, apartando nuestra atención de la trama central, atentando contra una ‘trama fuerte’ (conjunción del código proairético y hermenéutico) y provocando una expansión del espacio textual mediante el despliegue de nuevas zonas. El espesor escritural está constituido no por una pluralidad de significantes que intentan liberarse de los significados, como ocurre en el texto escribible, según Barthes (1970), sino por una proliferación de significados, un exceso de referentes, que se

instalan e irradian en diferentes niveles del texto y juegan entre sí. (Solotorewsky, 2013: 164)

En la cita se mencionan dos componentes diferentes de la narrativa de Bolaño: la meta-diégesis, elemento fundamental en la producción del autor, y la ‘ampliación’ del texto, que se traduce en la proliferación de personajes y de líneas narrativas que a menudo se superponen a la historia de la investigación, desviándola o encubriéndola. Un buen ejemplo de esta tendencia es el uso de las digresiones: generalmente, en las novelas policíacas sirven para suspender momentáneamente el desarrollo de la acción y provocar así un aumento de la curiosidad y de la tensión en el lector, mientras que en las obras de Bolaño llegan a ser historias autónomas, con contenido y desarrollo propio que prescinden de la relación con la historia principal.

Esta extensión rizomática de historias lleva a un desplazamiento constante del centro de la narración, lo cual, desde el punto de vista de la interpretación de la novela policíaca, implica una notable dificultad interpretativa por parte del lector: es difícil fijar la atención en una sola trama para intentar desentrañar el misterio principal y, al mismo tiempo, resulta casi imposible decidir cuáles son efectivamente los indicios útiles, de manera que cualquier elemento, potencialmente, puede constituir una señal de algo. Uno de los ejemplos más evidentes de esta multiplicación de historias se encuentra en *Los detectives salvajes*: el lector entiende que las narraciones que forman la polifónica parte central de la novela tienen el objetivo de proporcionar información sobre los protagonistas, Ulises Lima y Arturo Belano; sin embargo, muchos de estos ‘testigos’ cuentan historias independientes, que parecen luchar por un espacio propio y mantienen una relación débil con la historia principal. De manera similar, las cinco partes que componen *2666* se podrían considerar como otras tantas novelas, relacionadas entre sí por el hecho de confluir en la ciudad de Santa Teresa; además, dentro de cada una de estas secciones se abren ulteriores líneas narrativas, en una constante y vertiginosa multiplicación de historias. Este mecanismo, particularmente evidente en las novelas largas, se encuentra también en narraciones más breves: por ejemplo, en *Estrella dis-*

tante se notan varias inserciones de historias que se refieren a personajes secundarios, como la biografía de Lorenza, artista transexual sin brazos en el Chile de la dictadura pinochetista; se trata de un paréntesis independiente, que comparte con la narración que lo rodea el tema de la actividad artística durante el régimen, pero no establece vínculos explícitos con las historias de los personajes centrales.

La fragmentación narrativa conlleva también cierta complejidad en la forma. A este propósito, Bolaño declaró lo siguiente:

Cada texto, cada argumento exige su forma. Hay argumentos o situaciones que piden una forma traslúcida, clara, limpia, sencilla, y otros que solo pueden ser contenidos en formas y estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre o al delirio o a la enfermedad. (Braithwaite, 2006: 98)

La mayoría de las obras del autor se articula siguiendo esta “estructura retorcida”, o a través de una fragmentación que no permite desentrañar la trama detectivesca que debería estar en el centro de la narración pero que crea ulteriores misterios, puesto que cada nueva historia representa un nuevo potencial enigma. De esta manera, el mundo ficcional de Bolaño se configura como un sinfín de interrogantes que llaman continuamente en causa el código hermenéutico solo para frustrarlo.

Si bien la reelaboración de la narración policial lo lleva a modificar muchos de los componentes típicos del género, Bolaño mantiene como elemento fundamental de sus narraciones el mecanismo de creación de la tensión. Chris Andrews analiza ese mecanismo a propósito de los tres cuentos “Compañeros de celda”, “Dentista” y “Últimos atardeceres en la tierra”, y sus observaciones resultarán útiles para analizar los grandes ciclos narrativos. La tesis de Andrews se basa en el estudio de cómo el autor organiza las dos historias del relato policíaco, la visible y la secreta, utilizando una versión un poco modificada de la teoría de Todorov. Andrews no cita directamente a Todorov, sino a Piglia y a Guillermo Martínez. En “Nueva tesis sobre el cuento” Piglia afirma:

El cuento clásico [...] narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2
[...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1.
Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.
El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.
Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir
trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. (Piglia, 2000: 106)

Como explica Andrews, el escritor Guillermo Martínez modifica un poco lo teorizado por Piglia y afirma que las dos historias se pueden interpretar también como dos categorías lógicas: la del sentido común y la de la ficción. El desplazamiento del criterio temático y estructural de Todorov al criterio lógico de Martínez permite a Andrews estudiar las interacciones entre las dos historias en las obras de Bolaño y observar cómo el autor construye el relato. Según Andrews, Bolaño trabaja sobre las relaciones entre las dos historias de tres maneras diferentes: en primer lugar, la lógica de la ficción va a ocupar un espacio cada vez mayor, “disponiendo en el relato elementos que resultan anómalos para el sentido común, pero que tampoco serán recuperados por otro orden lógico” (Moreno, 2005: 34). En segundo lugar, Bolaño crea una historia visible que se compone de múltiples hilos narrativos, y en la cual emerge poco a poco una historia secreta la cual, sin embargo, no ayuda a explicar las relaciones entre las diferentes líneas de la historia principal porque ella misma se desvía. En tercer lugar, “la lógica de la ficción trabaja en el revés de la la lógica del sentido común, perturbándola sin llegar a armar una historia secreta coherente” (Moreno, 2005: 37). Como apunta Andrews, en todos los casos los finales están abiertos y el lector se encuentra con una serie de claves para dar una interpretación posible. La negación voluntaria de una solución origina una lectura paranoica, porque como de nuevo explica Andrews, “‘Algo va a pasar’, según el pacto que rige el género, pero aquí el lector tiene también la impresión de que puede pasar cualquier cosa en cualquier momento” (Moreno, 2005: 39-40). El lector se encuentra en una posición incómoda, puesto que a menudo la trama no sigue un camino lógico y, consecuentemente, no se puede interpretar las señales que aparecen a lo largo del relato, lo que

da lugar a una tensión constante e imposible de solucionar.

Otro elemento que da la impresión de que el relato se desarrolla en una atmósfera potencialmente amenazadora es la actitud de los personajes. Resulta bastante frecuente que estos reaccionen ante hechos triviales de una manera exagerada y perciban peligros, se sientan amenazados o sufran escalofríos por situaciones cotidianas; esta discrepancia entre la causa y la intensidad del efecto induce a una sensación de peligro en el lector. Los ejemplos de este fenómeno son frecuentes; aquí se presentarán algunos casos que me parecen útiles para entender este mecanismo. En *La pista de hielo* uno de los narradores y protagonistas relata:

Durante un instante sentí algo semejante al arrebato: las sombras se alargaban, las tiendas se hinchaban como tumores incapaces de desperdigarse de la gravilla, el brillo de los coches se metalizaba hasta el dolor puro. (Bolaño, 2009: 39)

El “arrebato” del cual habla el personaje no tiene una causa precisa, puesto que en la escena no está ocurriendo nada anómalo; sin embargo, la sensación del narrador, amplificada por el uso de las metáforas, sugiere la idea de que la superficie aparentemente calma de la realidad esconde algo terrible, potencialmente a punto de estallar.

De manera similar, en *Los detectives salvajes*, Quim Font le relata a García Madero un episodio de su juventud: cuando era estudiante, un sordomudo iba siempre a la cafetería donde él y sus compañeros pasaban el tiempo, hasta convertirse en una especie de mascota del grupo. Un día en el Quim se encontró al sordomudo en otro bar este, sin reconocerlo, le saludó hablándole. El descubrimiento de que el mudo no es mudo y que solo fingía para que la gente estuviera más disponible a darle algún dinero, que podría representar simplemente la involuntaria revelación de una estafa, se convierte, en las palabras de Quim y en la reacción de García Madero, en algo terrible, aunque indefinido:

- Carajo, dije yo [García Madero] y se me pusieron los pelos de punta.
- Estamos en la misma onda, García Madero – dijo Quim mirándome con simpatía –, yo también sentí miedo. La verdad, a duras penas me controlé para no salir huyendo de aquel chino desconocido. (Bolaño, 2011: 95)

No queda completamente claro cuál es la causa precisa de la reacción de los personajes, aunque parezca que los dos intuyen oscuramente que algo amenazante está al acecho. Es interesante notar que este diálogo tiene un espectador, la joven prostituta Lupe, quien comenta – reflejando la que puede ser la perspectiva del lector – “No sé de qué tuviste miedo” (Bolaño, 2011: 95); la pregunta implícita en la observación queda sin respuesta, lo cual confirma la naturaleza esencialmente inefable del peligro.

Así expresaba Bolaño en una entrevista su idea sobre la representación de la violencia, que es siempre una evocación indirecta:

[priodista]: – Hay en sus cuentos una violencia que nunca termina de desatarse, como si estuviera diseminada por el texto, pero cuya manifestación plena queda más allá del punto y aparte, fuera de la página...

[Bolaño]: – Es que eso es lo peor de la violencia. Una presencia que se acerca. Después ya no hay violencia. Hay dolor, hay vejación, hay valor o hay muerte o todo junto, incluso en ocasiones hay liberación, pero ya no violencia. (Orosz, 2013)

Como afirma Andrews, ‘algo va a pasar’ y en la narrativa de Bolaño este ‘algo’ adquiere una dimensión inquietante, aunque en ocasiones el desarrollo de su historia y el final decepcionen las expectativas del lector. En el cuento “Enrique Martín”, por ejemplo, el personaje que da el título al relato es un poeta fracasado, que solo sabe escribir imitando (mal) el estilo de otros poetas. El narrador del cuento, Arturo Belano, relata su amistad con Martín, hasta que este se convierte en una especie de maníaco obsesionado con los extraterrestres y las teorías del complot. Una noche Martín le pide a Belano que guarde, sin abrirlo, un paquete; poco después Martín se suicida, y Belano decide descubrir cuál es el secreto de su amigo:

Esperaba encontrar números y mapas, tal vez la señal que aclarara su muerte. eran unas cincuenta hojas tamaño folio, debidamente encuadradas. Y en ninguna encontré planos ni mensajes cifrados, sólo poemas escritos a la manera de Miguel Hernández, algunos a la manera de León Felipe, a la manera de Blas de Otero y de Gabriel Celaya. Aquella noche no pude dormir. Ahora era a mí al que le tocaba huir. (Bolaño, 2012: 55)

La trama de “Enrique Martín” se desarrolla en torno a la conspiración y al misterio, por lo cual es normal que al final narrador y lector esperen que la revelación del secreto permita conocer algo más sobre la obsesión de Martín. Sin embargo, el tesoro que este quiere custodiar no es un conjunto delirante de teorías sobre extraterrestres o mapas estelares, sino los poemas que, evidentemente, el personaje no ha dejado de escribir. El cuento cumple un doble movimiento que va de la reflexión sobre la trayectoria del poeta a la construcción de la idea del misterio y vuelve al tema de la poesía. También en este caso el narrador siente la pulsión casi irresistible de huir, como si el descubrimiento final fuera insostenible: no solo sus expectativas quedan decepcionadas, sino que se le revela que el verdadero misterio se encuentra en la poesía que él mismo practica. Aunque Bolaño juegue con la construcción del complot, en el centro de su mundo se encuentra siempre una problematización de la actividad literaria.

Las próximas secciones presentan una selección de diferentes maneras en la que Bolaño concibe la narración policial: la disolución narrativa en *Amberes*; el desvío temático en *La pista de hielo*; la obsesión del complot en *Monsieur Pain*; el triunfo de la indecisión y la variación sobre el modelo del relato enigma, respectivamente, en los cuentos “William Burns” y “El policía de las ratas”; la despiadada exploración del horror en “La parte de los crimenes” de 2666. Además, se observará cómo el autor, usando estrategias diferentes, representa la violencia de Estado en las novelas *Amuleto* y *Estrella distante*.

4.1 *Amberes*, novela ininteligible

Un texto que me parece útil observar para evidenciar la relación entre Bolaño y el género policial es *Amberes*, publicado en Anagrama en 2002, pero escrito al final de los años Setenta, tal y como el autor señala en el prólogo. Se trata de un libro dividido en 56 fragmentos, cuyo contenido aparece desunido y sin una concatenación lógica. En el prólogo a la edición de

2002 Bolaño define la obra como “novela” (Bolaño, 2013: 9) y en la famosa última entrevista a Mónica Maristain afirma que “La única novela de la que no me avergüenzo es *Amberes*, tal vez porque sigue siendo ininteligible” (Maristain, 2010: 31). El autor mostrará en otras ocasiones un gran orgullo por su obra más experimental:

Amberes me gusta mucho, tal vez porque cuando escribí esa novela yo era otro, en principio mucho más joven y quizá más valiente y mejor que ahora. Y el ejercicio de la literatura era mucho más radical que hoy, que procuro, dentro de cierto límites, ser intelegible. Entonces me importaba un comino que me entendieran o no. (Braithwaite, 2006: 113)

De hecho, no es algo inmediato definir esta obra como ‘novela’, puesto que no respeta ninguno de los criterios básicos de la narratividad. Se nota, en los diferentes fragmentos, la aparición de temas típicos de la producción de Bolaño: el interés por la figura del policía o la presencia del personaje originario de América Latina que trabaja como vigilante nocturno en un camping y se dedica a la escritura, referencia autobiográfica a las vivencias del mismo autor recién llegado a Europa. Rodrigo Fresán define *Amberes* como “Big Bang de un estilo personal” (Fresán, 2003), subrayando cómo, en esta obra juvenil, se encuentren tantos elementos que se convertirán en rasgos característicos del macrotexto bolañesco.

La potencial trama detectivesca del texto parte con el hallazgo de los cadáveres de unos jóvenes turistas del camping La Comuna de Calabria (en el cual se puede fácilmente ver una de las muchas transfiguraciones ficcionales del Estrella del Mar, el camping de la Costa Brava donde Bolaño fue vigilante); sin embargo, este sigue siendo uno de los numerosos hilos que se cruzan de manera caótica, y no se convierte nunca en el centro de interés de esta “novela atípica”, como la define justamente Pablo Moíño Sánchez (López Bernasocchi, López de Abiada, 2012: 300). Fresán comenta que en *Amberes* Bolaño usa “el policial como género líquido y que no está obligado a resolver el misterio sino a, simplemente enunciarlo” (Fresán, 2003). En su análisis de la obra, Solotorewsky observa que la investigación se pierde en las infinitas posibilidades del texto:

El efecto que la obra suscita es de un flujo vertiginoso de imágenes; la trama que, no obstante, se configura es una trama débil, en la que sólo hay esbozos de un código proairético (de las acciones) y en la que no obstante la proliferación de enigmas, no surge, debido a la nebulosidad imperante, el afán de dilucidarlos. (Moreno, 2011: 97)

Amberes carece de un centro porque el discurso se forma mediante la proliferación de imágenes yuxtapuestas. En la obra es particularmente fuerte la influencia de la experiencia poética de Bolaño y, de hecho, su composición se remonta al período en el cual el escritor se dedicaba principalmente a la poesía. El mismo autor confirma esta relación entre *Amberes* y su *corpus* poético, puesto que en *La universidad desconocida*, obra planeada para “ordenar y clasificar su [de Bolaño] poesía” (Bolaño, 2007: 457) aparece “Gente que se aleja”, texto que corresponde casi perfectamente a *Amberes*, como subraya Carolina López:

El apartado de *La universidad desconocida* titulado “Gente que se aleja”, ya fue publicado por Roberto, con pequeñas variaciones, como *Amberes* en Anagrama en el año 2002. (Bolaño, 2007, 458)

La manifiesta hibridez de la obra hace bastante difícil su definición; el propio Moïño Sánchez que la tilda de “novela atípica”, afirma que se trata de un texto más cercano a la poesía que a la prosa: “podría leerse como poema en prosa; no como *prosa poética*, de ningún modo, sino como *poema en prosa*” (López Bernasocchi, López de Abiada, 2012: 303-304). En este análisis se estudiará *Amberes* como novela policíaca *sui generis* para explorar la relación disidente que Bolaño establece con el género.

La narración, como se decía, no se construye como trama que sigue una progresión, sino como un conjunto de fragmentos, no siempre coherentes entre sí, que crean una atmósfera onírica dentro de la cual es posible que el lector se pierda. Prestando atención a lo que más nos interesa, que es la relación con el género, se aprecia que el relato del delito y de la investigación se forma a través de imágenes disgregadas. En su reseña, Fresán escribe:

En el momento de su publicación en España escribí para este suplemento que podía pensarse en

Amberes como en un ‘thriller para armar’. Un enigma repleto de agujeros negros que se tragaban toda la luz de lo racional para dejar al crimen a oscuras. (Fresán, 2003)

De hecho, en la narración – aunque quizá ‘narración’ no sea el término más adecuado para definir este texto – abundan los elementos del género policíaco, como por ejemplo los hallazgos de cadáveres, los policías, la transcripción (algo abstracta) de los interrogatorios a los testigos. Para dar una idea de cómo se presenta este “thriller para armar” es interesante observar el fragmento en el cual aparecen los cuerpos de los jóvenes asesinados: a la escueta información “Seis chicos muertos en las cercanías” (Bolaño, 2007: 23), siguen una serie de frases entrecomilladas que dan noticia de lo que la gente de la zona dice a los policías (“Bueno, del pueblo no son” [...] “Yo no lo hice”(Bolaño, 2007: 23)), hasta que toda posibilidad lógica parece diluirse en una contemplación poética que se desinteresa de los hechos: “Tal vez fue la mafia. Tal vez se suicidaron. Tal vez ha sido un sueño. El viento entre las rocas. El mediterráneo. Azul” (Bolaño, 2007: 23). De esta manera la presentación del misterio contiene ya implícitamente la advertencia de la imposibilidad de llegar a una solución, y también una enunciación que elude la concatenación causa-efecto y se pierde en la contemplación de elementos que nada tienen que ver con el delito.

Además, la disposición del material narrativo en los breves capítulos crea continuos obstáculos para la comprensión del texto, puesto que entre los fragmentos no hay una relación fuerte, sino una red de referencias que parece sugerir que existen unas líneas narrativas que se superponen entre sí sin aparente sentido y sin llegar nunca a desarrollarse por completo. Es el caso de varios fragmentos (14, 33, 83) en los que se hace referencia a una chica pelirroja y se narran sus encuentros con uno o unos policías, pero estas piezas narrativas no llegan a armar una historia y, por lo tanto, el lector puede solo suponer la existencia de una historia que no es capaz de comprobar. Del mismo modo, el personaje misterioso del jorobado aparece en varias ocasiones, sin que sea claro su papel en relación con el asesinato de los chicos en La Comuna de Calabria. Algunos elementos esparcidos en diferentes capítulos

sugieren la posibilidad de que el personaje tenga algo que ver con lo ocurrido o que podría ser un sospechoso, puesto que vive en las cercanías del camping y la policía intenta identificarlo. Además, se dice que Bolaño – quien se autoincluye en la novela como personaje – le ha conocido en el pasado y ahora intenta ayudarlo, lo cual hace pensar que el jorobadito es, efectivamente, culpable de algo y que Bolaño acepta convertirse en su cómplice: “[...] pregunté si él creía realmente que Roberto Bolaño ayudó al jorobadito sólo porque hacía años había estado enamorado de una mexicana y el jorobadito también era mexicano” (Bolaño, 2013: 49). Sin embargo, debido a la discontinuidad de sus apariciones y a la dificultad de señalar un contexto dentro del cual enmarcarlas, esta pista posible se deshilacha y no conduce a nada. En *Amberes* no solo la trama policíaca está interferida por otras historias que no parecen tener demasiada relación con ella, sino que ella misma se fragmenta en una serie de esbozos de desarrollo posible que no progresan y, por lo tanto, niegan toda posibilidad de construir un relato lineal y establecer nexos causales.

Otra característica de difícil interpretación en el texto es la constante incertidumbre sobre el narrador: observando los fragmentos en su conjunto se tiene la impresión de que existen más voces, o una sola que se desplaza continuamente y pasa de un tono objetivo a uno subjetivo. Algunos fragmentos tienen como narrador un policía, mientras que en el fragmento 40 es el mismo muerto quien toma la palabra y relata lo que ocurre a su alrededor – “Un campista me descubrió, paseaba y fue él quien avisó a la policía. Ahora, bajo el cielo nublado, me rodean hombres de uniformes azules y blancos” (Bolaño, 2007: 91).

A menudo la narración se interrumpe por la inserción de elementos completamente ajenos, que interfieren en el acto diegético. En no pocas ocasiones se encuentran frases entrecuilladas, cuya fuente no se conoce, o la referencia entre paréntesis a aplausos o risas de un anónimo público: “alguien aplaude desde un rincón oscuro” (Bolaño, 2007: 75), o “(bueno, a bastantes kilómetros de aquí la gente aplaude y ése es mi desconsuelo)” (Bolaño, 2007: 81). No se explicita nunca quién son estas personas que aplauden o ríen, pero su presencia

influencia la lectura: lo que ocurre en el texto resulta entonces una declarada escenificación y, al mismo tiempo, las risas y los aplausos expresan un punto de vista, aparentemente sarcástico, sobre las investigaciones del policía que no sabe solucionar el delito y es también objeto de una ironía que desmitifica por completo su trabajo.

En la indeterminación en la que todo se diluye, los primeros que resultan incapaces de orientarse son los policías: “Vámonos rápido. ¿Pero adónde? No hay comisarías” (Bolaño, 2007: 30) o, en otro pasaje, “Saqué del sobre las instrucciones [...] en ninguna parte se decía lo que yo debía hacer allí” (Bolaño, 2007: 35-36). El texto revela una atención particular a la representación de los policías, alternativamente desamparados, perplejos, aburridos o violentos, hasta que al final de la novela aparecen solo como siluetas y sombras, como si se subrayara, a través de la desaparición de los detectives, la inconsistencia de todo intento hermenéutico:

El rostro del policía se extiende en una sonrisa. Por el fondo del pasillo avanza la silueta de otro policía. Este recorre el tramo que lo separa de su compañero y luego ambos desaparecen. Al quedar *vacío*, el color gris del pasillo tiembla o tal vez se hincha. Luego aparece la silueta de un policía en el otro extremo. Avanza hasta quedar en primer plano, se detiene, por el fondo aparece otro poli. La sombra avanza hasta la sombra del poli en primer plano. Ambos desaparecen. (Bolaño, 2007: 88)

El problema de la diégesis, ya evidente a nivel estructural por la fragmentariedad del texto y en el contenido por las numerosas interrupciones del discurso, se encuentra también tematizado en más de una ocasión. Me parece interesante, por ejemplo, el hecho de que el fragmento 20, titulado “Sinopsis. El viento”, ofrezca un resumen de lo que se ha encontrado en la parte inicial del texto; se trata de una sinopsis compuesta de frases breves que proporcionan una información muy escueta que, en cualquier caso, representa una ayuda para el lector, puesto que le presenta en una sola página los elementos principales de la primera parte de la narración, ayudándole a establecer una relación entre ellos.

La tematización del problema de ‘narrar’ es constante dentro del texto; el mismo autor

se asoma en primera persona al horizonte narrativo: “me llamo Roberto Bolaño” (Bolaño, 2007: 22) es una de las misteriosas frases entre comillas, mientras que en otra ocasión se lee “el resto: pobre Bolaño escribiendo en un alto en el camino” (Bolaño, 2007: 102). La actividad de la escritura queda escenificada como uno más entre los fragmentos misteriosos que componen el texto, sin que se aclare nunca qué función se atribuye el autor en la narración. Lo que emerge con claridad es la dificultad de la ‘expresión’ – o, dicho de otro modo, de la expresión que sabe establecer un orden en la realidad para narrarla. Las figuras de escritores se multiplican dentro de la obra y repiten una y otra vez la imposibilidad de encontrar una forma. Ya en el fragmento 2 se dice de un escritor anónimo “escribe postales pues su respiración le impide hacer poemas como él quisiera. Quiero decir: poemas gratuitos, sin ningún valor añadido” (Bolaño, 2007: 17). Una frustración similar se encuentra en el fragmento 11, en el cual alguien cuenta la historia de un escritor que trabaja en un picadero y cuando tiene la posibilidad de ganarse la vida escribiendo y unirse a la mujer de la que está enamorado fracasa trágicamente, porque no logra escribir nada sino breves cuentos policiales. Incluso el policía que narra en primera persona el fragmento 9 confiesa “no puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso. Probablemente debería dejarlo todo y marcharme” (Bolaño, 2007: 29). Esta sensación de frustración encuentra su expresión más lúcida en las palabras del escritor inglés: “el escritor, creo que era inglés, le confesó al jorobadito cuánto le costaba escribir. Sólo me salen frases sueltas, le dijo, tal vez porque la realidad me parece un enjambre de frases sueltas. Algo así debe de ser el desamparo, dijo el jorobadito” (Bolaño, 2007: 68-69). La falta de coherencia formal lamentada por el escritor, *mise en abyme* de lo que ocurre en el mismo *Amberes*, se inserta dentro de un problema más amplio y radical de comprensión de lo que ocurre, con la consecuente incapacidad de encontrar una manera para construir la narración. En su dificultad de expresarse, policía y escritor se parecen: ambos son ‘investigadores’ de la realidad, y el éxito de su trabajo depende de su capacidad interpretativa, la cual, sin embargo, se fragmenta en una serie de observaciones

disgregadas.

4.2 La marginalidad del crimen en *La pista de hielo*

La pista de hielo, publicada en 1993, es una de las novelas de Bolaño que juegan más explícitamente con la literatura policíaca, puesto que presenta un homicidio, una serie de sospechosos y un culpable cuya identidad se descubre al final. Sin embargo, en el texto se encuentran numerosos elementos que desestabilizan la trama policial hasta anularla: el crimen resulta ser un hecho marginal en el cual están implicados personajes marginales, por lo cual nunca llega a ocupar el centro de la narración, como ocurriría en la novela policial.

En *La pista de hielo* la voz narradora está repartida entre tres personajes, que se alternan en los diferentes capítulos. Estos narradores representan una serie de tipos humanos bastante heterogénea: Remo Morán, chileno emigrado en España, regenta actividades comerciales y el camping *Stella Maris* en el pueblo de Z, en la Costa Brava; Gaspar Heredia, mexicano, amigo de Morán cuando los dos vivían en México DF, trabaja durante un verano como vigilante nocturno en el *Stella Maris*; Enric Rosquelles es un joven y ambicioso funcionario del ayuntamiento de Z. Se evidencia desde el principio la neta separación entre Rosquelles y los dos sudamericanos; en concreto, Rosquelles resulta completamente diferente, por formación y por manera de pensar, a los otros dos narradores, y su declarada animadversión por Morán (“[...nunca me cayó bien”, “todo lo que Morán tocaba se envilecía, se empobrecía, se ensuciaba” (Bolaño, 2009: 94)) se extiende a las personas a las cuales el chileno ofrece trabajo. El juicio despectivo que Rosquelles expresa sobre estos personajes refleja su rechazo total hacia la marginalidad representada por los latinoamericanos: “Seres zarrapastrosos y heridos, resentidos, desadaptados, silenciosos, enfermos, con los que uno preferiría no encontrarse en una calle desierta” (Bolaño, 2009: 96). Sin embargo, precisamente estos seres que no encajan en la normalidad son los que más le interesan a Bolaño, por lo cual Rosquelles, con la

defensa de sus privilegios y el desprecio por los demás, se presenta casi desde el principio como un personaje anti-bolañesco.

Morán y Heredia, en cambio, son figuras que ostentan características que se encuentran a menudo en la producción de Bolaño: de hecho, si se considera *La pista de hielo* desde una perspectiva intertextual, es posible reconocer en ellos una especie de anticipación de Ulises Lima y Arturo Belano, los poetas realvisceralistas protagonistas de *Los detectives salvajes*; ambas parejas de poetas son, por otra parte, la ficcionalización del mismo Bolaño y Mario Santiago, fundadores en los años Setenta en México del movimiento infrarrealista. En efecto, Heredia y Morán son poetas, uno mexicano y el otro chileno, y han compartido una adolescencia bohemia y dedicada a la literatura en México DF; además, muchas de sus características proceden de la biografía del mismo Bolaño: por ejemplo, Morán es un chileno exiliado que vive en la Costa Brava y que, según cuenta, pasó un período en la cárcel en 1973, tras el golpe de Pinochet ⁶, mientras que Heredia trabaja como vigilante nocturno del camping, ocupación que, como se ha comentado en el análisis de *Amberes*, Bolaño desempeñó y que representa un motivo al cual su narrativa vuelve constantemente. Las características que luego confluirán en Arturo Belano se encuentran, en *La pista de hielo*, distribuidas entre Morán y Heredia, como si en esta obra Bolaño estuviera ensayando la composición de su alter-ego. Sin embargo, es oportuno señalar una diferencia fundamental entre los protagonistas de esta novela y los de *Los detectives salvajes*: Morán y Heredia ya no son dos jóvenes poetas que viven por la literatura, sino hombres adultos que, según parece, ya han dejado de escribir. Por eso su relación con el mundo literario está impregnada de cierta nostalgia, especialmente en el caso de Morán, el cual, por ejemplo, no puede renunciar a pensar en sí mismo como una persona que se dedica a la literatura, aunque la realidad le lleve siempre a darse cuenta de que la poesía representa, para él, solo un recuerdo: “también soy, o era,

⁶Se trata de un episodio real de la vida de Bolaño, que lo ha relatado en varias ocasiones, a veces apareciendo con su propio nombre, como en el cuento “Detectives”, otras a través de su alter ego Arturo Belano, como en *Amuleto* o *Los detectives salvajes*.

un escritor” (Bolaño, 2009: 31). Morán proyecta entonces sobre Heredia el ideal del escritor bohemio: “mexicano, poeta, indigente” (Bolaño, 2009: 16), y expresa con frecuencia la curiosidad de saber si su amigo escribe, lo cual implicaría también saber si sigue encarnando el modelo con el cual le identifica:

A veces yo me informaba con los camareros: ¿ha venido a comer el vigilante?, ¿cena o no el vigilante?, ¿desde cuándo no aparece por aquí el vigilante? Y a veces, pero menos, preguntaba: ¿escribe el vigilante?, ¿lo habéis visto llenando de garabatos los márgenes de algún libro? ¿mira la luna como un lobo, el vigilante? Insistía poco, eso sí, porque no tenía tiempo... (Bolaño, 2009: 17-18)

Es el mismo Heredia quien rebasa este ideal del escritor romántico y parece mucho más desilusionado o, por lo menos, consciente de que él y su amigo han dejado de escribir: “Menos mal que no llegamos al extremo de leernos poemas recientes. Tal vez se debiera, por lo demás, a que no existían poemas recientes” (Bolaño, 2009: 165). La tensión poética que anima a todos los personajes de Bolaño y que constituye uno de los temas más reconocibles del autor funciona entonces en esta obra como el recuerdo de un estilo de vida, mientras que en las obras sucesivas será más frecuentemente la razón de vida de jóvenes poetas que todavía viven en la bohemia y se dedican de manera activa a la poesía.

Volviendo al análisis del contenido de la novela y de su caracterización policíaca, es oportuno notar que *La pista de hielo* se centra en dos lugares: el camping y el Palacio Benvingut. Según las palabras de la estudiosa Chiara Bolognese el *Stella Maris* “desempeña el papel de lugar de tránsito y de la marginación” (Bolognese, 2009: 75). De hecho, el camping es un lugar poblado de personajes excéntricos: además de Heredia y de los otros trabajadores, casi todos extranjeros indocumentados, se encuentran, por ejemplo, Carmen, una mendiga que gana un poco de dinero cantando en la calle, y Caridad, una chica que come poco, apenas habla, lleva un enorme cuchillo y acompaña a Carmen en sus vagabundeos. El *Stella Maris* se califica como un lugar que funciona según reglas propias y que está lejos de una realidad con la que tiene contactos fugaces y algo conflictivos. Sin embargo, el lugar del crimen no es

el camping, sino el viejo y abandonado Palacio Benvingut, edificio cuya particularidad – y, acaso, cuyo poder amenazador – se encuentra en su estructura retorcida, con el “carácter laberíntico, caótico, vacilante, de todas y cada una de las plantas” (Bolaño, 2009: 42). Palacio Benvingut es otro lugar de la imaginación y fuera de las reglas, y es también el gran proyecto de Rosquelles, que utiliza ilegalmente fondos del ayuntamiento de Z en el que trabaja para construir en el centro del palacio una pista de hielo para que Nuria, la patinadora de la que está enamorado, pueda entrenarse. El viejo edificio se convierte en un lugar maravilloso, resultado de la imaginación de un hombre solo, que lo arriesga todo en pos de la realización de un proyecto utópico. Se trata, además, de la única iniciativa grandiosa de un hombre por lo general mediocre como Rosquelles; sin embargo, por razones que dependen de la casualidad, el lugar que él ha realizado por amor se convierte en el lugar del crimen. Las pocas posibilidades de realizar su sueño – sueño que aparece irrealizable cuando Nuria se convierte en la amante del odiado Morán –, se derrumban por completo cuando se descubre el cadáver en el palacio, con la materialidad casi obscena de la sangre que mancha la inmaculada pista de hielo.

El continuo cruce de voces de los tres hombres compone un relato en el que cada uno de ellos proporciona una parte de información y, al mismo tiempo, expresa su punto de vista sobre los hechos que se desarrollan en torno al asesinato; de esta manera el lector tiene que organizar una serie de declaraciones parciales y subjetivas para poder reconstruir lo ocurrido. Es también oportuno notar que toda la narración se desarrolla cuando ya ha ocurrido todo y, por lo tanto, cada uno de los tres hombres conoce los hechos y sus consecuencias, aunque sus narraciones resulten un tanto incompletas. El aspecto más visible de su reticencia a hablar es que todos hacen referencias frecuentes al delito, pero sin revelar, hasta llegar a las últimas páginas, de qué se trata, así que se accede al final ignorando por completo la identidad no solo del asesino, sino también de la víctima. La narración procede en la continua alusión a la posible presencia de una trama policíaca, la cual, sin embargo, nunca llega a desarrollarse.

Comentando este aspecto de *La pista de hielo*, Ezequiel De Rosso ha dicho que “la novela parece preguntar quién es la víctima, antes de quién cometió el crimen” (Manzoni, 2002: 135). En la incertidumbre que rodea el asesinato, el lector es invitado casi a suponer que la víctima es Nuria, a la que cada uno de los narradores poría querer muerta por razones diferentes: la patinadora es, al mismo tiempo, amada platónicamente por Rosquelles y amante de Morán; además, Nuria representa también un problema potencial para Heredia, puesto que podría descubrir accidentalmente el escondite de Caridad – con la que el vigilante tiene una relación –, que se ha refugiado en el Palacio Benvingut.

Como se ha visto, hacer hipótesis sobre la víctima equivale también formular una lista de posibles sospechosos, que en este caso se identifican con los narradores. A esta sensación contribuye el intento autoabsolutorio que cada uno de los tres manifiesta: “todos ellos dirán que el individuo menos indicado para verse envuelto en un crimen soy yo” (Bolaño, 2009: 13) dice Rosquelles, mientras que Morán introduce su relato diciendo “¡De la calle Bucareli, en México, al asesinato!, pensarán...El propósito de este relato es intentar persuadirlos de lo contrario...” (Bolaño, 2009: 10) y más adelante afirma “Ahora ya es inútil que intente arreglar lo que no tiene arreglo, sólo me propongo aclarar mi participación en los hechos acaecidos el pasado verano en Z” (Bolaño, 2009: 31). Sin embargo, en los últimos capítulos se revela la identidad de la víctima, con la que se desmienten las conjeturas de los lectores: la mujer que aparece muerta es la mendiga Carmen, a la que encuentran acuchillada sobre la pista de hielo. Todo el desarrollo siguiente de la novela representa un anticlimax: inicialmente se encierra a Rosquells por estafa y asesinato, pero esta segunda acusación es retirada casi de inmediato. El homicidio, por otra parte, acaba por ocupar una posición de segundo plano, puesto que “la estafa del Palacio Benvingut estaba teniendo una resonancia mayor que el crimen del Palacio Benvingut” (Bolaño, 2009: 164). De hecho el interés de la comunidad de Z no se centra tanto en la muerte de Carmen, figura marginal y provisional, sino en el escándalo político que sigue al descubrimiento de la construcción de la pista de hielo. El signo más evidente

de la marginalidad del crimen es el hecho de que la investigación está casi completamente ausente del horizonte de la novela: la solución del delito llega por casualidad, durante una conversación entre Morán y el mendigo Recluta, ocasional pareja de Carmen. Sin una razón precisa, el Recluta confiesa el delito: “Yo la maté, patrón [...] No me pregunte el porqué, patrón, dijo el Recluta, seguramente ni yo mismo lo sé, aunque probablemente la respuesta sea porque estoy enfermo. ¿Pero enfermo de qué? Nada me duele. ¿Qué demonio o diablo me ha poseído?” (Bolaño, 2009: 195). La confesión no tiene ninguna consecuencia, puesto que Morán no denuncia al Recluta ni le pide explicaciones; de esta manera, la revelación del culpable, que habitualmente constituye el momento más importante de todo el proceso de conocimiento, es aquí un paréntesis sin demasiada importancia. Myrna Solotorewsky nota que “El criminal no tiene un rol céntrico sino es, como su víctima, un personaje incidental” (Moreno, 2011: 105), y lo mismo ocurre, se podría decir, también por el delito, en sí centro de la producción del discurso, pero no del sentido de la novela.

La pista de hielo decepciona de varias maneras las expectativas del lector: la víctima no es la que se podría conjeturar, el asesinato se revela poco interesante, no se desarrolla ninguna investigación y el culpable queda en libertad tras una confesión espontánea e inesperada. Bolaño parece poner en el núcleo de su novela un enigma policíaco, mientras que el real interés de la obra se centra en las vivencias de los diferentes personajes, como subraya Rodrigo Pinto:

La pista de hielo podría leerse como una historia policial, puesto que hay un crimen de por medio; pero basta conocer un poco la narrativa de Bolaño para advertir, de entrada, que lo que importa es otra cosa, no el cuchillo o el asesinato, sino la vida marginal y castigada de la mayoría de los personajes, cuya búsqueda errabunda parece limitarse a encontrar un lugar en donde apenas sobrevivir. (Manzoni, 2002: 64)

La pista de hielo es una novela que “despliega una dimensión existencial”, como dice Solotorevski (Moreno, 2011: 105-106) y la consecuencia principal del delito es que la aparición del cadáver lleva al descubrimiento de la estafa de Palacio Benvigut. No obstante, en

el análisis del complejo trabajo que Bolaño cumple con el género, me parece significativo subrayar otro punto: el delito no recibe demasiada atención porque es un evento marginal, pero incluso en los momentos fugaces en los que los personajes se fijan en ello, no resulta fácil desarrollar un relato en torno a lo ocurrido, porque no es posible establecer la cadena de causas y efectos sobre la que se basa el razonamiento del detective en la novela policial clásica. El propio Recluta no sabe explicar por qué ha matado a Carmen: se trata de un delito casual, que resulta perturbador por el hecho de ser inexplicable. Se podría pensar que una de las razones del desvío de la narración hacia otros sujetos se basa en la consciencia de que la trama policial no sería una trama, sino simplemente un episodio imposible de entender, una violenta irrupción del azar sobre la que no se puede construir una narración.

4.3 *Monsieur Pain*: sospecha de complot

*Monsieur Pain*⁷ es una novela que juega con la inestabilidad genérica. La historia tiene en su centro la idea del complot, continuamente evocado por el protagonista y narrador; no obstante, este posible misterio se revela efímero y casi irreal. Magda Sepúlveda afirma, a propósito de ese texto:

Monsieur Pain de Roberto Bolaño posee como dirección de tensión, el formato policial, modelo de escritura alrededor del cual danza esta novela, en un baile que busca la emancipación de sus raíces. [...] El diálogo entre la novela y el género policial no es amistoso, es polémico. (Espinosa, 2003: 103-104)

Según Sepúlveda, esta polémica deriva del cuestionamiento, por parte de Bolaño, del

⁷El año de publicación de la novela es 1999, cuando Bolaño era ya un autor famoso, pero el texto es una reedición de *La senda de los elefantes*, publicado originariamente en 1993. En la “Nota preliminar” de *Monsieur Pain* Bolaño fija en un período aún más lejano la composición: “Hace muchos años, en 1981 o 1982, escribí *Monsieur Pain*” (Bolaño, 2010: 11). *La senda de los elefantes* ganó uno de aquellos concursos literarios de provincia en los que Bolaño participaba para sobrevivir, experiencia que el autor evoca en el cuento “Sensini” y que recuerda como “estos premios desperdigados por la geografía de España, premios búfalo que un piel roja tenía que salir a cazar pues en ello le iba la vida. Nunca como entonces me sentí más orgulloso y más desdichado de ser escritor” (Bolaño, 2010: 11-12).

género policíaco como expresión de la literatura moderna, que considera la realidad como algo cuantificable y explicable. Bolaño no solo elimina la posibilidad de un final que resuelva las dudas del narrador, sino que pone en entredicho la existencia misma del misterio sobre el cual se investiga.

La novela es el diario de Pierre Pain, experto mesmerista que relata los hechos que le ocurren en 1938 en París, a partir del momento en el que Madame Reynaud, una joven viuda de quien está secretamente enamorado, le pide que intente curar al señor Vallejo, que está muriendo en el hospital a causa de un hipo continuo e inexplicable. Pain accede a ocuparse del paciente, pero una serie de obstáculos se interponen entre él y Vallejo: no solo los médicos le tratan despectivamente como si fuera un charlatán, sino que dos misteriosos españoles le entregan dinero a cambio de que se olvide de Vallejo. A pesar de aceptar el soborno, Pain decide visitar al paciente, pero puede hacerlo una sola vez; tras dicha visita, sin que nadie le explique por qué, se le impide el acceso al hospital.

La difícil y controvertida relación con el género policíaco de la que habla Sepúlveda nace de la convicción de Pain de que existe un complot que no entiende y cuya víctima es Vallejo: “pensé: hay un inocente de por medio. Pensé: el sudamericano va a pagar por *todos*” (Bolaño, 2010: 128). Vallejo muere, pero no está completamente claro si su fallecimiento se deba a su enfermedad o al hecho de que, efectivamente, alguien ha decidido perjudicarlo. Así, la parte detectivesca de la novela resulta inestable, puesto que lo único que parece justificarla es la percepción paranoica de Pain con respecto a lo que ocurre. Toda la novela se desarrolla en una atmósfera amenazadora, lo que se acentúa con ese aspecto fantasmal de las formas que se desdibujan continuamente en el París lluvioso en el que se desenvuelve la novela. Los episodios más cotidianos y triviales revelan, además, un componente funesto: por ejemplo, es suficiente que Pain entre casualmente en un bar para que se vea rodeado de un mundo fantasmagórico y asombroso. En el centro del café se encuentra una pecera enorme, que a primera vista no es nada más que una simple pecera, hasta que dos misteriosos chicos le pi-

den a Pain que mire con más atención y este nota que en fondo se ven “miniaturas de barcos, trenes y aviones, ordenados de tal forma que simulaban catástrofes, infortunios detenidos en un mismo tiempo artificial” (Bolaño, 2009: 70), completadas por estatuillas que reproducen las víctimas destrozadas, dispuestas a revelar un infierno en miniatura cuidadosamente creado por los dos jóvenes.

La causa principal de la inquietud del mesmerista es la presencia real de los dos españoles que parecen perseguirle y que le han pedido que se aleje de Vallejo. Pain intenta actuar como un investigador para averiguar lo que está ocurriendo, aunque él mismo se demuestre continuamente inseguro y casi sorprendido ante esta posibilidad: “no, por dios...¿tengo cara de detective?” (Bolaño, 2010: 66). El protagonista no actúa como un detective, sino como un sujeto paranoico que, a partir de la percepción de una amenaza, considera toda la realidad como un enorme conjunto de indicios potenciales frente a los cuales su capacidad interpretativa se pierde. De ahí que su investigación resulte inevitablemente ineficaz, puesto que no ordena el mundo que debería interpretar, sino que le añade confusión.

El momento de la resolución del enigma forma parte de la cadena de elementos indecibles de la novela. En primer lugar, es interesante observar cómo se llega hasta este punto: Pain intenta invertir su condición de ‘víctima’ y decide perseguir a uno de los españoles, pero, como se descubrirá, tampoco en este caso su acción resulta eficaz, puesto que el español se deja perseguir para conducir así a Pain hasta donde él quiere. De hecho, no puede ser casual que el español provoque el encuentro entre Pain y Plomeur-Bodou, su antiguo discípulo en el estudio del mesmerismo, quien resultará ser el personaje que proporcionará la solución del misterio. Se trata de un personaje ambiguo, que ha abandonado los ideales en los cuales Pain sigue creyendo y se ha alistado con el ejército de Franco, en el que practica la hipnosis para interrogar a los prisioneros republicanos. Plomeur-Bodou representa entonces el reverso de Pain: mientras que este cree que sus conocimientos pueden ayudar a los demás, el otro los emplea cínicamente para apoyar a un futuro dictador. Su conversación final reproduce estos

papeles, puesto que Pain aparece como un detective ingenuo ante la explicación sumamente trivial que el otro le expresa a propósito del misterio en el que se encuentra envuelto desde el principio: según las palabras de Plomeur-Bodou, toda la idea del complot que Pain ha ido paranoicamente construyendo no es sino la broma un poco pesada de dos ricos y excéntricos extranjeros:

En fin, Pierre, me asombra que no sepas distinguir una broma, aunque debo admitir que un poco pesada, de una amenaza real y tangible. Creo, querido, que te has dejado llevar por tus nervios.
(Bolaño, 2010: 133)

El modelo del género queda reducido a una contraposición de dos versiones diferentes de personajes poco fiables que, además, no proporcionan pruebas para justificar lo que dicen. Así, todas las interpretaciones posibles resultan igualmente insatisfactorias, quedando la solución suspendida entre la hipótesis de un complot poco probable y una explicación que parece igualmente dudosa.

La dimensión más interesante del misterio en *Monsieur Pain* reside en las relaciones que la narración establece con sus referencias literarias. En primer lugar, la identidad de la víctima pone la literatura en el centro del misterio, puesto que el Vallejo de la novela se identifica con el poeta peruano César Vallejo, fallecido en 1938 en París, donde vivía en la pobreza asistido por su mujer Georgette. En la novela nunca se aclara esta correspondencia, pero se encuentran una serie de indicios fugaces que permiten establecer la correlación entre personaje real y ficticio: Madame Reynauld dice, casi con distracción, “Monsieur Vallejo es peruano, ¿ya se lo había dicho?” (Bolaño, 2010: 38) y en el final en un diálogo entre Pain, Reynaud y el nuevo compañero de esta se explicita también que Vallejo se ocupaba de poesía:

- Sí - dice Madame Reynaud -. Monsieur Vallejo era poeta.
- No tenía idea, usted no me dijo nada al respecto.
- Así es - afirma Madame Reynaud -, era un poeta, aunque muy poco conocido, y pobrísimo –

añade.

– Ahora se volverá famoso – dice monsieur Blockman con sonrisa de entendido y mirando el reloj. (Bolaño, 2010: 152)

En el prólogo se afirma:

Casi todos los hechos narrados ocurrieron en la realidad [...] El mismo Pain es real. Georgette lo menciona en alguna página de sus recuerdos apasionados, rencorosos, inermes. (Bolaño, 2010: 12)

En cierta medida, la identidad de Vallejo hace que la hipótesis de un complot resulte más probable, puesto que el poeta tiene todas las características de los personajes que en el mundo bolañesco resultan ser víctimas: latinoamericano, pobre, marginado, artista. Además, como se decía, la presencia de Vallejo ofrece otra lectura de *Monsieur Pain*, que es sí una variación en torno a las ideas de paranoia y de complot, pero también una reflexión sobre el destino del poeta.

La otra referencia literaria, que le proporciona un sentido a la relación polémica que *Monsieur Pain* establece con el género policíaco reside en las citas explícitas o implícitas de Edgar Allan Poe. En el epígrafe de la novela se cita un fragmento del diálogo entre mesmerista y paciente, personajes de “Revelación mesmérica” de Poe. *Monsieur Pain* está indudablemente influenciado por este relato y por otro cuento del autor estadounidense, “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”. El homenaje de Bolaño a Poe pasa también a través de la onomástica: P y V son las iniciales de los protagonistas del diálogo del epígrafe, P y V son mesmerista y enfermo en el “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” y P y V son, obviamente, Pain y Vallejo.

Dicho lo cual, lo que resulta más significativo es que la referencia a Poe permite observar las dos almas antitéticas de *Monsieur Pain*: la sugerencia del complot acerca la novela al género policíaco, mientras que la ocupación del protagonista y el epígrafe que Bolaño pone al comienzo de su novela llevan la obra hacia el territorio de lo fantástico. Poe es el autor

que encarna de manera más paradigmática la dicotomía entre uno y otro tipo de narrativa: escribe relatos sobre el mesmerismo y, al mismo tiempo, da origen al género policíaco con la creación Dupin, el investigador arquetipo de la omnipotencia de la razón. Se puede notar que él mismo juega con la posible confusión entre lo racional y lo fantástico: en los cuentos dedicados al mesmerismo se encuentran teorías seucientíficas presentadas con un rigor que las hace parecer plausibles; al contrario, en los relatos policiales la razón, cuando despliega todas sus posibilidades, adquiere rasgos aparentemente sobrenaturales, como ocurre, por ejemplo, cuando Dupin adivina los pensamientos de su amigo porque sigue lógicamente la cadena de sus reflexiones. Sin embargo, en la obra del narrador estadounidense los tipos de narración no llegan a coincidir, mientras que Bolaño los superpone de manera ostentosa y pone en duda, me parece, ambos los paradigmas genéricos. Como se ha dicho, el elemento policíaco queda radicalmente cuestionado por la imposibilidad de establecer un criterio que ordene la realidad de la novela, por lo cual el razonamiento le da lugar a una serie de construcciones discursivas que podrían constituir soluciones así como pistas falsas. Por otra parte, considero que se puede dudar también de la validez efectiva de lo fantástico; el episodio en el que Pain encuentra a Vallejo y le practica el mesmerismo podría ser otra escena que deriva de la propensión a la fe en lo oculto del narrador y de los otros personajes.

Al final, pues, no se puede aceptar el elemento policíaco, ni se puede buscar un apoyo en una lectura fantástica del contenido, pero tampoco es posible descartar por completo la posibilidad de que exista un complot y que el mesmerismo podría salvar a Vallejo. *Monsieur Pain* se califica pues como una novela en la que todo es indecible, debido a al hecho de que la perspectiva de la narración depende de las percepciones de un personaje que, de manera caótica y onírica, incluye y mezcla en su discurso sugerencias diferentes, pero no logra dar fuerza a ninguna de ellas y acabando por desestabilizarlas todas.

4.4 Las diferentes estéticas de “William Burns” y

“El policía de las ratas”

En este apartado se analizarán dos cuentos que abordan el género policíaco desde perspectivas estéticas profundamente diferentes: “William Burns” (en *Llamadas telefónicas*) es una exploración de la paranoia del protagonista y narrador, víctima progresiva de una tensión incontrolable que le lleva a cumplir un delito; “El policía de las ratas” (en *El gaucho insufrible*) presenta la estructura del relato policíaco, pero se verá cómo el autor usa la trama detectivesca como punto de partida para elaborar una reflexión sobre la relación entre el policía y el criminal y sobre el papel del artista en la sociedad.

Los dos cuentos se concluyen de manera opuesta: en “William Burns” prima la imposibilidad de dar respuestas, mientras que en “El policía de las ratas” el protagonista logra descubrir al culpable. Sin embargo, puede ser interesante observar que, a través de dos concepciones del relato policíaco tan distantes, Bolaño llega siempre a poner en primer plano la idea de la duda, puesto que incluso la solución del crimen no hace más que originar nuevos interrogantes. De hecho, ambos relatos resultan inconclusos, dejando a personajes y a lectores desamparados. En su comentario a *Llamadas telefónicas*, López de Abyada observa el mecanismo a través del cual la narrativa de Bolaño plantea misterios irresolubles:

Tal escritura, que modaliza la duda, que sugiere más que denota, que acumula detalles inútiles y deja vastas lagunas acerca de las posibles claves del enigma, es una escritura sumamente esquivada que abre un abismal espacio (en blanco) ante el lector. Así, multiplicación de alternativas, reiteración obsesiva y encubrimientos, digresiones llevadas a sus límites y elipsis, no hacen sino corroborar que la verdad, los verdaderos orígenes del horror, siempre están en otra parte. (Moreno, 2005: 134)

López de Abyada centra su atención en dos aspectos fundamentales: la vaguedad de la escritura, que a pesar de la cantidad de información que proporciona no da indicios que permitan desentrañar el enigma, y el desplazamiento de la revelación fuera del texto, en una

proyección continua y potencialmente infinita del misterio.

“William Burns”, contenido en *Llamadas telefónicas*, representa un ejemplo de cómo Bolaño crea una tensión constante a partir de una amenaza que parece estar al punto de estallar sobre los personajes y que, por el contrario, se revela inconsistente. Todo el cuento se desarrolla en torno a una ausencia, porque nada parece justificar las acciones de los personajes. La narración se abre con la multiplicación de los planos narrativos, y así en el primer párrafo un narrador en primera persona dice que su amigo Pancho Monje le ha contado la historia de William Burns. La alternancia de las voces es muy rápida: narrador en primera persona, Pancho Monje que habla en tercera persona de Burns y Burns que habla en primera persona de sí mismo hasta el final – excepto en la última frase, en la que Monje relata la muerte de Burns. La narración presenta una estructura de cajas chinas similar a la que se puede encontrar, más que en el cuento policíaco, en el género fantástico, donde el relato pasa de un personaje más cercano al lector a otro personaje que ha sido testigo directo de lo que se cuenta; y en cada uno de ellos se ahonda más en la historia y se transmiten las palabras de narradores teóricamente más fidedignos porque contaban con más noticias de lo ocurrido. No obstante, en el relato fantástico así como en “William Burns”, este mecanismo no es necesariamente funcional para aclarar la historia, porque persiste siempre un espacio vacío que los mismos personajes no saben explicar.

Las mismas premisas de la historia resultan bastante borrosas: el protagonista y narrador se retira a vivir en una casa en las afueras de un pueblo de montaña con dos mujeres y sus perros para protegerlas cuidarlas, aunque él mismo no entienda en qué se supone que debería consistir su tarea:

¿Por qué me pidieron que las cuidara? Según dijeron, había un tipo que quería hacerles daño. Ellas lo llamaban el asesino. Cuando les pregunté el motivo, no supieron qué decir o acaso prefirieron que sobre eso yo no supiera nada. Así que me hice una idea del asunto. Ellas tenían miedo, ellas creían que estaban en peligro, todo posiblemente era una falsa alarma. Pero yo no soy quien para desmentir a nadie. (Bolaño, 2012: 110)

El misterio a partir del cual se desarrolla toda la narración se caracteriza por tratarse de algo inestable, que podría ser solo una elaboración de las dos mujeres basada en premisas incomprensibles. Y, a pesar de su posición resignada y aparentemente escéptica, es el mismo Burns quien llevará hasta sus últimas consecuencias la sospecha de que Bedloe, el hombre al que las mujeres definen como el ‘asesino’, representa un peligro. La progresiva implicación de Burns en la tensión del relato recuerda el concepto de ‘paranoia’ de Piglia que Bolaño, como se ha visto, aplica también en *Monsieur Pain*: el protagonista cree ser la víctima de un complot que no sabe definir, de ahí que percibe una amenaza en todo lo que lo rodea. Lo que distingue a Burns es el contraste entre sus palabras, que expresan siempre la duda sobre la existencia del peligro, y sus actos que, al contrario, manifiestan su estado profundamente paranoico.

El episodio central del cuento es el viaje que Burns hace a la ciudad para observar a su supuesto enemigo. En este momento la lógica del relato se esfuma: sin haber tenido ningún contacto directo con Bedloe, Burns percibe un desastre inevitable que no sabe justificar – “al marcharme, no sé por qué, sentí que el pobre tipo estaba perdido” (Bolaño, 2012: 111) – y, sin ninguna razón, se lleva el perro de su antagonista, gesto que él mismo no se explica: “¿Por qué me comporté de esta manera? No lo sé” (Bolaño, 2012: 112). Es posible que Burns robara el perro siguiendo un impulso incomprensible fruto de su estado de tensión nerviosa tangible aunque inexplicable, o que decidiera más lúcidamente desafiar al hombre al que por alguna razón consideraba un rival.

Es posible, sin embargo, también otra interpretación: el hecho de llevarse al perro, y además a sabiendas de que Bedloe está observando la escena, puede constituir la manera de provocar una acción que proporcione finalmente un sentido a la insostenible tensión en la que viven los personajes. Burns está desafiando directamente a Bedloe para averiguar incluso si existe una amenaza, o para discernir si los temores de las dos mujeres están, o no, injustificados. Se puede decir que Burns aprovecha su única ocasión de acercamiento

al enemigo para intentar que ‘algo’ ocurra, convirtiéndose en autor de su propia historia y llenando con su iniciativa lo que falta en la narración.

Las posteriores acciones de Burns son coherentes con esta lectura: es él quien le ha provocado un daño a Bedloe, robándole el perro, y no el contrario; a pesar de ello, cuando vuelve a la casa avisa a las dos mujeres de que es necesario proteger el edificio de manera más eficaz, como si estuviera esperando que la hipotética amenaza en la que viven desde el principio termine por manifestarse. La tensión alcanza su cénit cuando ocurre el hecho que hace estallar la violencia latente en la narración, es decir, la aparición de Bedloe mirando el interior de la casa desde las ventanas. Finalmente el ‘asesino’ Bedloe y el ‘detective’ Burns tienen la ocasión de enfrentarse, pero la escena parece simplemente el cumplimiento de una fatalidad: “Y en ese momento supe, con una certeza parecida al terror, que era el destino (o el infortunio, para el caso lo mismo) el que me había conducido hasta allí” (Bolaño, 2012: 115). Los dos enemigos no cruzan ni siquiera una palabra, porque Burns, sin preguntar nada, golpea a Bedloe hasta matarlo, poniendo así fin, de la manera más brutal, a su paranoia y negándose a sí mismo la posibilidad de averiguar las intenciones de su adversario. El lector tiene que enfrentarse a la imposibilidad de decidir si la acción dentro de la historia es ‘real’ o ‘ficticia’, si la acción tiene sentido o si es solo la proyección de la condición paranoica de los personajes. El propio Burns no puede liberarse de la duda:

El hombre muerto no era ningún asesino. El verdadero, oculto en algún lugar lejano, o más probablemente la fatalidad, nos había engañado. Bedloe no quería matar a nadie, solo buscaba a su perro. (Bolaño, 2012: 116)

El narrador admite la posibilidad de haber matado a Bedloe a causa de su estado de ánimo alucinado, pero, al mismo tiempo, se resiste a descartar completamente la hipótesis de que exista algún tipo de peligro real. Así, al final declara su voluntad de “retomar la investigación exactamente en el punto donde me perdí” (Bolaño, 2012: 117). El cuento, entonces, pone continuamente en cuestión la existencia de una historia secreta, y en el final sigue

sugiriéndola, proyectándola explícitamente más allá del texto. Ríos Baeza, en su estudio, comenta al respecto:

Bolaño procurará, como ocurría con su tratamiento del género policial, desbaratar las expectativas finales y dejar inciertas todas posibilidades de solución del relato. En lo no dicho, o en lo apenas esbozado, parece encontrarse una posible entrada para la interpretación nunca clausuradora del texto. (Ríos Baeza, 2013: 207)

Me parece interesante comparar la imposibilidad de dar una interpretación a “William Burns” que se deriva directamente de la construcción del cuento, con la problemática solución de “El policía de las ratas”, cuento que, como se ha dicho, se presenta como un relato policíaco bastante canónico, con delitos en serie, investigación y encuentro resolutivo y final entre policía y asesino. Pese a que la matriz genérica sea fácilmente reconocible, el cuento no se limita a relatar una pesquisa policial, sino que se abre a una reflexión más amplia sobre la figura del investigador y su función. Una parte fundamental del sentido del relato se deriva de su relación intertextual con el cuento de Kafka “Josefina la cantora”, historia de la rata Josefina que exhibe sus chillidos como un arte. El narrador del relato kafkiano es otra rata que expone la atracción de la comunidad por Josefina – muchas ratas llegan a descuidar sus tareas para escucharla –, pero también la imposibilidad de comprender el arte y la actitud caprichosa de la cantora. La práctica artística es una función marginal para las ratas, que le dedican al artista una atención efímera, como demuestra el hecho de que cuando la cantora desaparece las otras ratas se olvidan de ella en poco tiempo.

En el cuento de Bolaño el narrador es Pepe el Tira, sobrino de la cantora Josefina; aunque el trabajo de policía de Pepe sea institucional y reconocido por la comunidad, él mismo establece la relación entre su oficio y el de Josefina al subrayar la soledad casi absoluta que caracteriza su cotidianidad y que le lleva a vivir como un marginal:

Generalmente no vemos a nadie, no nos cruzamos con nadie, podemos seguir las rutas principales y las rutas secundarias e internarnos por los túneles que nuestra propia gente ha construido

y que ahora están abandonados y durante el trayecto no topamos con ningún ser vivo. (Bolaño, 2012: 459)

Esta descripción del aislamiento casi inevitable del policía no es diferente de lo que Pepe dice sobre la condición del artista, para quien es imposible una integración completa en la comunidad:

A veces surge una rata que pinta, pongamos por caso, o una rata que escribe poemas y le da por recitarlos. Por regla general no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadecemos, pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad [...] hacemos todo lo que está en nuestras manos, que no es mucho, para procurarle al *diferente* un simulacro de comprensión y de afecto, pues sabemos que es, básicamente, un ser necesitado de afecto. Aunque a la larga, como un castillo de naipes, todos los simulacros se derrumban. (Bolaño, 2012: 457)

Además de esta soledad casi ontológica, artista y policía están vinculados por el hecho de que los dos son conocedores de un mundo que queda oculto para los demás. Bolaño insiste en más de una ocasión, de manera directa e indirecta, en la cercanía posible entre poeta y detective como seres que saben “meter la cabeza en lo oscuro”, es decir, que saben enfrentarse con el mal. Parte de este enfrentamiento consiste en la capacidad de contemplar lúcidamente el horror, lo cual se traduce, para Pepe el Tira, en el hecho de volver al lugar del crimen:

[...] yo era distinto, a mí no me disgustaba volver a inspeccionar el lugar del crimen, buscar detalles que me hubieran pasado desapercibidos, reproducir los pasos que seguían las pobres víctimas o husmear o profundizar, con mucho cuidado, eso sí, en la dirección de la que huían. (Bolaño, 2012: 456)

En la “Última entrevista” a Mónica Maristain para *Playboy*, Bolaño se imagina policía, y emplea más o menos las mismas palabras:

Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena

del crimen, y no asustarse de los fantasmas. Tal vez entonces sí que me hubiera vuelto loco, pero eso, siendo policía, se soluciona con un tiro en la boca. (Maristain, 2010: 34)

En su soledad, Pepe recurre incansablemente los márgenes de la comunidad de las ratas: las alcantarillas muertas donde nadie va y donde se amontonan los escombros en decomposición. Es precisamente en estos lugares ‘distantes’ y escondidos donde se encuentran los cadáveres sobre los cuales Pepe decide investigar: primero una joven rata con el cuello desgarrado, junto a la cual está el cadáver de una rata bebé muerta de hambre, y luego otras dos ratas asesinadas siguiendo el mismo patrón. Pepe intuye que todos estos delitos tienen un solo culpable y, sobre todo, se da cuenta del hecho de que poseen un componente sádico que, en general, no se percibe en las muertes causadas por depredadores. Más concretamente, la muerte del bebé, amordazado para que nadie lo oiga chillar y al que le ha prolongado voluntariamente la agonía quitándole la comida pero no el agua, indica una voluntad de jugar con el dolor que en el mundo de las ratas resultaba, hasta este momento, desconocida. La hipótesis de Pepe es que semejante dosis de violencia solo puede provenir solo de otra rata y que entonces, contrariamente a lo que todos creen, las ratas pueden matarse entre sí. A partir de esta sospecha las pesquisas de Pepe se convierten en búsquedas aún más solitarias, durante las cuales sigue repitiéndose obsesivamente el enunciado de la verdad que ha descubierto: “Las ratas somos capaces de matar a las ratas” (Bolaño, 2012: 478). Por otra parte, sus jefes le ordenan abandonar sus investigación para no perturbar el equilibrio de la comunidad, por lo cual la decisión del policía de seguir con su trabajo para saciar su necesidad de descubrir la verdad adquiere una dimensión ética casi heroica. De hecho, por su soledad, que le pone en contraste al mismo tiempo con el enemigo y con sus jefes, y por seguir un código ético personal, Pepe recuerda en cierto sentido a los protagonistas de la novela *hard-boiled*. También el final tiene rasgos que parecen proceder de la novela negra: Pepe encuentra al culpable, el cual es efectivamente una joven rata y los dos pelean hasta que Pepe mata a su enemigo. Pero antes del desenlace se asiste al diálogo entre los dos personajes, durante el cual se conocen

las motivaciones del asesino. Héctor – este es su nombre – justifica sus actos a partir de la reivindicación de su condición de rata libre en un pueblo fuertemente uniformado, y enuncia su teoría sobre el miedo en la que cita a Josefina como elemento de referencia:

Quienes las escuchaban estaban muertos de miedo, aunque no lo sabían. Pero Josefina estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo [...] ¿Crees que deteniéndome a mí se acabarán los crímenes? [...] Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia donde se encamina nuestro pueblo. (Bolaño, 2012: 475-476)

Héctor opone su perspectiva sobre el miedo a la de Josefina, puesto que ella lo padece, mientras que él lo conoce y puede manejarlo. Al mismo tiempo, en particular con su afirmación final, desafía a Pepe, el personaje que en teoría tiene que evitar que el pueblo de las ratas se encamine hacia el apocalipsis que sus palabras hacen vislumbrar. De esta manera Héctor crea también la cadena que vincula artista, detective y criminal, los únicos capaces de adentrarse en el territorio del miedo, es decir, de contemplar el mal que el resto de la comunidad rechaza. No es casualidad si los jefes de Pepe le prohíben hablar de lo que ha descubierto y le ordenan que se deshaga del cadáver de Héctor: el discurso desestabilizador del asesino se convierte en un problema para el detective y para el lector, pero queda expulsado del discurso oficial que se cumple dentro del texto. Pepe, escritor de su propio relato a la par que detective protagonista de la historia, se encuentra en la incómoda situación de ser también el cómplice ideal elegido por el asesino en cuanto único receptor de su discurso. El cuento acaba con la apertura de una reflexión sobre el valor de la palabra dentro de la comunidad, lo cual es una invitación explícita a interrogarse sobre la función del escritor. De esta manera las premisas iniciales del cuento resultan profundamente subvertidas: el sentido de “El policía de las ratas” no es su declarada matriz genérica, sino la referencia intertextual a Kafka y a las preguntas que su narrador se hace sobre Josefina. Y su objetivo no es hacer una investigación que descubra al culpable, sino crear otro enigma, el de la ambigua relación entre arte, crimen e investigación, tan irresoluble que constituye una presencia obsesiva en

el macrotexto del autor.

4.5 Misterio y horror en 2666

“La parte de los crímenes”, la cuarta de 2666, representa uno de los ejemplos más fieles de la preocupación de Bolaño por el mal, y de su voluntad de explorarlo recurriendo el paradigma de la narración policíaca. Si hasta ahora se han analizado novelas que sugieren un crimen, o que se desarrollan a su alrededor desviándose visiblemente de él, este parágrafo estudiará la manera en la que Bolaño cuestiona el género policíaco a partir de su obsesiva contemplación de los delitos de mujeres que se cometen en el norte del México. En la narración de la serie de investigaciones que se superponen en “La parte de los crímenes” se insertan continuamente las descripciones de los cadáveres abandonados en el desierto, lo cual evidencia dramáticamente la ausencia de un paradigma que permita entender las razones de este mal. Como se verá, la suma de las investigaciones de “La parte de los crímenes” compone un mosaico de intentos de aproximarse a una comprensión que, sin embargo, seguirá siendo inalcanzable. El fracaso del hermeneuta no me parece aquí representar, como lo hace en otras obras de Bolaño, la posibilidad de emprender otra búsqueda, sino que se resuelve en la contemplación de la propia imposibilidad.

El horror representado por los crímenes es el centro del significado de 2666, puesto que todas las historias de la novela confluyen en Santa Teresa, la ciudad en la frontera entre México y Estados Unidos donde tienen lugar los crímenes. Estos son el imán de una narración que recoge todos los temas centrales en Bolaño: la difícil herencia de los sucesos históricos del siglo XX, la importancia fundamental de la literatura y la presencia del mal, inmediatamente reconocible en los cadáveres de mujeres. 2666 se compone de cinco partes, cada una de las cuales tiene como protagonista un personaje o un pequeño grupo de personajes con sus propias historias que se interrelacionan a lo largo de la novela por el mero hecho

de llegar a Santa Teresa. Los críticos literarios de la primera parte acaban allí buscando al autor objeto de sus estudios; el periodista neoyorkino Fate es enviado a la ciudad para cubrir un encuentro de boxeo; el profesor universitario Amalfitano se instala con su hija en Santa Teresa porque no le quedan oportunidades de trabajo en otras ciudades; y, en la última parte, Archimboldi, el escritor sobre el cual investigan los críticos de la primera parte, llega a Santa Teresa para visitar a su sobrino, encarcelado con la acusación de ser el asesino en serie que ha matado a docenas de mujeres. A lo largo de la novela, por lo tanto, se presentan diferentes acercamientos a Santa Teresa, siempre plasmada a través de la perspectiva de personajes distintos.

El elemento característico de Santa Teresa es la violencia que en ella se perpetra a todos los niveles: no solo se registra la violencia de los narcotraficantes, sino también la de la policía y, más aún, la que se filtra en toda la cotidianidad de la ciudad fronteriza. A este propósito, es emblemático lo que se dice cuando durante un breve período cesan los hallazgos de cadáveres de mujeres y solo se cuentan las muertes corrientes:

Las muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose, muertes que no eran cinematográficas, muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie. (Bolaño, 2012 a: 675)

En este contexto, las mujeres representan sujetos particularmente desamparados, sobre todo por el clima de machismo que predomina en la ciudad: de hecho, las mujeres son las víctimas del asesino (o asesinos) en serie, pero también de sus maridos, novios o padres, como si el cuerpo de la mujer fuera algo inevitablemente destinado a la aniquilación.

Esta ciudad de las atrocidades tiene un referente real, Ciudad Juárez, lugar que a partir de los años Noventa se ha convertido en uno de los símbolos de la violencia de género por la desaparición de centenares de mujeres, generalmente raptadas, violadas, asesinadas y abandonadas en descampados o en el desierto. La ciudad real es perfectamente reconocible detrás de la ciudad ficcional, y Bolaño hace la relación aún más explícita incluyendo en la

novela personajes procedentes de la realidad. El caso más evidente el de Sergio González Rodríguez, periodista mexicano que aparece con su propio nombre en “La parte de los crímenes”. Bolaño homenajea así al autor del libro-reportaje *Huesos en el desierto*, en el que se investigan los delitos de Ciudad Juárez y se desvela también la red de connivencia entre las autoridades y los cárteles del narcotráfico, que favorece la impunidad de los culpables de los delitos. Entre la obra del novelista y la del periodista se encuentran numerosas correspondencias, a veces bastante concretas: la lista de mujeres muertas que González Rodríguez incluye en su libro es la base del catálogo de víctimas que Bolaño disemina en “La parte de los crímenes”. Obviamente, las dos obras tienen propósitos diferentes: la del periodista es un reportaje que investiga las circunstancias de una serie de crímenes, mientras que Bolaño enmarca los delitos dentro de una construcción narrativa más amplia en la que se configuran como el símbolo del mal. Además, Bolaño puede ficcionalizar los datos, a partir, como se ha visto, del nombre mismo de la ciudad, operación que, como subraya Dunia Gras, le permite “universalizar los hechos narrados” y también evitar el cotejo directo entre realidad y novela. De esta manera, sigue Gras, el autor “evita que la posible obsesión del lector [...] por la verificación de datos, de lugares y de nombres, acabe opacando el sentido último de su obra” (López Bernasocchi, López de Abyada, 2012: 111).

“La parte de los crímenes” se presenta como una larga narración dividida en párrafos en la cual se alternan diferentes historias más o menos relacionadas entre sí y desarrolladas en torno a los descubrimientos de cadáveres de mujeres. La presencia de los crímenes sugiere desde el principio el posible desarrollo de una trama policíaca y, de hecho, en “La parte de los crímenes” se pueden reconocer todos los ingredientes del género. Sin embargo, el paradigma genérico aparece despedazado, bien a nivel de contenido, puesto que las varias investigaciones no alcanzan ningún resultado, bien en la estructura, por la absoluta falta de linealidad de la narración que hace casi imposible vislumbrar un desarrollo lógico de la trama. El único elemento que vuelve con continuidad desde el principio hasta el final de la

narración son las descripciones de los cuerpos abandonados de las víctimas, no las historias de los investigadores.

El primer párrafo de “La parte de los crímenes” anticipa cuál será la escena recurrente de toda la sección: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores” (Bolaño, 2012 a: 443). Este tipo de expresión encabeza casi un centenar de párrafos, cada uno de los cuales da cuenta del hallazgo de uno o más cadáveres y de la investigación sucesiva, en general simplemente esbozada. La presentación reiterada de estas escenas, que varían en los detalles, pero parecen ser, en el fondo, una eterna repetición del mismo hecho, se narra con un tono neutro y aparentemente alejado, como si la página fuera parte no de una novela, sino de un archivo forense, que registra sin expresar horror o piedad y se detiene de manera casi maniática en los detalles. Así es descrito, por ejemplo, uno de los hallazgos:

La muerta iba vestida con hot-pants y una blusa amarilla, de imitación de seda, con una gran flor negra estampada en el pecho y otra, de color rojo, en la espalda [...] Por lo demás, había sido violada anal y vaginalmente, y la muerte había sido provocada por politraumatismo craneoencefálico, aunque también había recibido dos cuchilladas, una en el tórax y otra en la espalda, que le habían hecho perder sangre pero que no eran mortales de necesidad. El rostro, tal como habían comprobado los camioneros, era irreconocible. (Bolaño, 2012 a: 500)

Todos estos fragmentos narrativos siguen por lo general la misma pauta: cuando es posible, indicación de la identidad de la víctima y una información complementaria como la dirección, el trabajo, la composición de la familia, y la descripción de las circunstancias del hallazgo del cadáver, como por ejemplo notas sobre el lugar, la descripción de las prendas de vestir y la enumeración de las heridas. Además, la narración aclara desde el principio que el catálogo de las víctimas podría ser aún más largo, lo cual significa que ni siquiera se conoce la dimensión del mal que se ha de investigar:

Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta.

tal vez, por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabezaba la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra. (Bolaño, 2012 a: 444)

La asombrosa neutralidad de la narración representa en realidad todo lo contrario de una neutralidad efectiva, puesto que se convierte en denuncia de la reificación que han sufrido las mujeres, reducidas a cuerpos destrozados que ahora no se puede sino observar como un mero objeto de estudio. Además, el número elevadísimo de cadáveres que se menciona no responde solo a la voluntad enciclopédica del autor, o a su necesidad de dar cuenta de los crímenes reales cometidos en Ciudad Juárez, sino que tiene el objetivo hipertrófico de hacer que el lector se sature de muerte. De hecho, es imposible mantener el mismo nivel de indignación para cientos de cadáveres, así que el propio lector, a lo mejor en contradicción con sus propios ideales, llega a leer con descuido los párrafos dedicados a las muertas, cansado de asistir otra vez a una escena presentada ya tantas veces. La repetición que Bolaño impone en su novela funciona como un papel de tornasol que revela que, como los mexicanos de Santa Teresa, todos somos capaces de acostumbrarnos al horror. La representación de las víctimas por lo tanto no es funcional para el desencadenamiento de una investigación como ocurre en el género policíaco, sino que constituye un núcleo de significado autónomo y cerrado, porque en estos cuerpos tratados como desechos se manifiesta el mal en toda su radicalidad.

El espacio dedicado a las víctimas es también un medio a través del cual se presenta la ciudad de Santa Teresa, profundamente marcada por su condición fronteriza: es un lugar de tránsito para centenares de hombres y mujeres que la atraviesan cotidianamente para intentar pasar ilegalmente a Estados Unidos; al mismo tiempo, es un sitio privilegiado para el narcotráfico; por último, es la sede de las maquiladoras de las multinacionales norteamericanas que abren sus establecimientos al sur de la frontera para emplear mano de obra barata de México. La mayoría de las mujeres asesinadas son obreras y Bolaño les dedica largos pasa-

jes de su naración. A lo largo de “La parte de los crímenes” se explora también la condición de marginalidad de los que viven en los barrios populares mediante, por señalar un ejemplo, de la repetición de historias de muchachas que tienen que dejar la escuela muy jóvenes para ir a trabajar en las maquiladoras y así ayudar económicamente a sus padres. Santa Teresa es, como declaran orgullosamente sus administradores, una ciudad con un porcentaje de desempleo muy bajo, aunque en los pliegues de la narración emerge a menudo que las condiciones de trabajo son pésimas, con turnos muy largos y salarios mínimos y que los obreros no tienen ningún derecho: en más de un caso se citan trabajadoras despedidas porque han intentado fundar un sindicato, y varias ocasiones en las que los jefes de una maquiladora no consideran necesario que un obrero se aleje del trabajo ni siquiera por razones muy graves, como la desaparición de una hija o el hallazgo de su cadáver. Desde esta perspectiva la degradación de los cuerpos abandonados en el desierto representa la consecuencia extrema de la deshumanización que ya en vida sufren estas mujeres, tratadas como meros cuerpos útiles para trabajar.

Aunque la mayoría de las víctimas de los homicidios sean obreras, los asesinatos se cometen también contra mujeres adscribibles a otras categorías profesionales o condición social: camareras, estudiantes, prostitutas o inmigrantes. Las últimas resultan, en el complejo y difícil contexto de Santa Teresa, las más desamparadas, puesto que la policía no investigará demasiado sobre sus muertes ni habrá parientes o amigos que las busquen. En muchas ocasiones estas mujeres son indocumentadas, por lo cual tampoco es posible identificarlas y sus cuerpos devienen mera materia destinada a la fosa común. La indiferencia hacia la muerte que el autor reitera forma parte de la vida cotidiana en Santa Teresa, donde nadie quiere ejercer de testigo, con resultados sin duda grotescos: un día se encuentra el cadáver de una niña a la que aparentemente nadie conoce y el caso se cierra sin que se haya establecido su identidad, “pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma

invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron” (Bolaño, 2012 a: 584).

Como se ha dicho, en “La parte de los crímenes” tenemos también a una larga serie de investigaciones. No todas se centran directamente en los delitos: por ejemplo, muchos fragmentos están dedicados a la historia del Penitente, misterioso profanador de las iglesias de la ciudad. A pesar del interés que se le atribuye al principio, esta historia se esfuma completamente y parece haber constituido solo un elemento más de complicación de la trama y un ejemplo de la vacuidad de las investigaciones, que se apagan sin dejar rastro ni memoria de sí.

Por lo que se refiere a los crímenes, los que están oficialmente encargados de investigar los son los policías, que generalmente resultan ser individuos incapaces de encontrar a los culpables; Bolaño, al describirlos, los retrata como profundamente partícipes de la cultura machista imperante en Santa Teresa, como evidencian los chistes que se cuentan entre ellos como pasatiempo, de los que se señalan unos ejemplos:

¿En cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues. [...] Y: ¿En qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que cuanto más fuerte le pegas más rápido vuelve. [...] Las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas. (Bolaño, 2012 a: 690-691)

En otra ocasión, los policías reúnen a todos los presos en una sola celda de la comisaría, mientras en las otras ellos se dedican a violar sistemáticamente a las prostitutas de un burdel sospechosas de haber matado a una compañera. Estos fragmentos representan otras tantas claves para interpretar las razones del constante fracaso de los policías en las investigaciones: no se interesan por el feminicidio porque, aunque sin llegar a semejantes extremos de violencia, comparten la manera de pensar de los culpables.

La rutina que caracteriza la descripción de las víctimas se repite también en la narración de los esbozos de investigación que los policías empiezan y que generalmente interrumpen

sin haber llegado a ningún resultado: después del hallazgo del cadáver, los policías intentan descubrir quién era la víctima y, en el caso de lograrlo, interrogan a su familia, a sus vecinos o a sus compañeros de trabajo, mientras que si la mujer carece de documentos les solicitan información a otras comisarías, tras lo cual habitualmente consideran acabada su tarea y se desentienden del caso. Algunos ejemplos pueden dar una idea de cómo acaban estas búsquedas policiales: “Ortiz Rebolledo visitó hoteles y pensiones, algunos moteles de las afueras, puso en movimiento a sus soplones sin ningún éxito, y al poco tiempo el caso se cerró” (Bolaño, 2012 a: 488); “dos semanas después el cuerpo de la desconocida pasó a engrosar a reserva de cadáveres de los estudiantes de Medicina de la Universidad de Santa Teresa” (Bolaño, 2012 a: 530); “la policía de Santa Teresa hizo un comunicado público en donde, vagamente, lo que hacía a fin de cuentas, era rehuir cualquier responsabilidad” (Bolaño, 2012 a: 563). Esta serie de fracasos investigativos se narran igualmente con la misma neutralidad que se dedica a las autopsias de los cadáveres, así que la impunidad de los asesinos pasa a ser de nuevo algo normal y cotidiano. En algunos casos los policías intentan actuar de manera más profesional y manifiestan un interés anómalo y veraz por las víctimas, como en el caso de Lalo Cura, el único policía de Santa Teresa que vuelve al lugar del crimen para analizarlo. Sin embargo, Lalo no logra llegar más allá de la formulación de observaciones correctas, lo cual es evidentemente un progreso con respecto a lo que hacen sus compañeros, pero se demuestra dramáticamente insuficiente.

Pero en complejo entramado de “La parte de los crímenes” la búsqueda de los asesinos no es una tarea exclusiva de los policías, sino que se ramifica continuamente a través de la multiplicación de detectives y de posibles líneas de desarrollo. No existe en la novela un tipo de investigación privilegiada, porque no existe un principio regulador que represente una vía preferencial para comprender el horror: se llega al punto de que, ante la falta de un criterio hermenéutico fidedigno, todas las pistas podrían ser válidas. Peter Elmore escribe que “la escritura se compromete menos con la resolución de un enigma – a la manera de un relato

policial – que con la revelación de un misterio” (Paz Soldán, Faverón Patriau, 2013: 281) y, de hecho, todas las investigaciones tienen como resultado de evidenciar la existencia de un misterio impenetrable, al cual solo es posible asomarse sin lograr entenderlo. A través de la cantidad y de la heterogeneidad de sus detectives, Bolaño parece querer recorrer todos los caminos de la investigación para demostrar su indefectible fracaso. Así entre los personajes que se ponen a investigar se encuentran: un policía texano que intenta atrapar al culpable de la desaparición en Santa Teresa de una ciudadana norteamericana; el principal sospechoso de la policía, Hass, que desde la cárcel recopila datos para encontrar a los verdaderos culpables; Kessler, experto *profiler* que trabaja para el FBI y que es invitado a Santa Teresa para actuar como consultor; el periodista Sergio González Rodríguez; una diputada del PRI que, tras la desaparición de una amiga en Santa Teresa, le encarga primero a un investigador privado para que descubra lo ocurrido, y luego le pide a González Rodríguez que siga con sus reportajes para que la opinión pública del país no olvide lo que acontece en el norte; la vidente Florita Almada, la cual declara haber tenido visiones sobre los asesinos.

El lector se encuentra perdido en este laberinto de investigaciones y en su intento de deducir una respuesta a partir de la hiperproducción de pistas que el autor le presenta, pero el conjunto de estos indicios no es coherente ni comprensible. Al final de la novela el lector llega así a coleccionar varias hipótesis posibles sobre las razones de las desapariciones: el tráfico de prostitución relacionado con las fiestas en los ‘narcorranchos’, o acaso la industria del cine *snuff* o, tal vez, la violencia de los chicos de la buena sociedad santateresana que se divierten matando, pero ninguna de estas suposiciones representa una solución, y la información parece confundir más que desvelar.

Es interesante observar las premisas con las que se presenta a Albert Kessler, el experto originario de Estados Unidos cuya llegada parece la promesa de un cambio de perspectiva y paradigma:

[...] hasta los grupos más recalcitrantes de la oposición parecieron calmarse u optar por una ac-

titud más discreta y menos vocinglera que la mostrada hasta entonces, e incluso las feministas y los grupos de familiares de mujeres y niñas desaparecidas resolvieron esperar el milagro científico, el milagro de la mente humana puesta en marcha aquel Sherlock Holmes moderno. (Bolaño, 2012 a: 762)

Kessler encarna la utopía de la razón capaz de reunir los indicios y formar con ellos un cuadro coherente que demuestre, sin posibilidad de error, quién es el culpable. Sin embargo, esta posibilidad no tiene desarrollo alguno, puesto que de la actividad de Kessler en Santa Teresa no se dice casi nada y el personaje desaparece pronto de la narración sin que se le vuelva a nombrar.

Mayor espacio se dedica a las investigaciones – siempre que esta definición sea apropiada – del principal sospechoso por parte de la policía, Klaus Hass, norteamericano de origen alemán. La que se podría definir como “la historia de Haas” se desarrolla en numerosos fragmentos que narran primero las investigaciones un tanto someras que llevan a su encarcelamiento, luego su vida en la cárcel y las ruedas de prensa que él mismo convoca para repetir a los periodistas su inocencia; en una de estas ocasiones llega también a indicar los nombres de los que él considera los verdaderos culpables.

Hass aparece también en “La parte de Fate” en un diálogo entre el protagonista y la periodista Guadalupe Roncal:

- El principal sospechoso, su compatriota, está desde hace años en la cárcel.
- ¿Y cómo puede ser entonces el principal sospechoso? – dijo Fate –. Tengo entendido que los crímenes se siguen cometiendo.
- Misterios de México. (Bolaño, 2012 a: 378)

De hecho, el problema principal de la encarcelación de Haas es que esta no pone término a los asesinatos, como sería lógico suponer; la policía explica que Haas, desde la prisión, está pagando a otras personas para que maten por él, pero la debilidad de esta teoría resulta patente. Podría decirse que la policía sospecha de Hass más por su total otredad con respecto al contexto de Santa Teresa que por razones justificables. Acusar a Haas significa en cierto

sentido encontrar el chivo expiatorio perfecto y alejar las sospechas de los mexicanos de Santa Teresa. Este mecanismo no es tan diferente del que mueve los mecanismos del texto que dan origen al género: basta recordar el simio de Poe, que irrumpe en la respetable comunidad parisina y cumple delitos inimaginables. En su análisis de *2666* Marcial Huneus subraya precisamente este punto:

Lo que la prensa y la población necesitan es la figura de un solo individuo que encarne la excepcionalidad del mal, un psicópata que actúe sin un móvil, un mal sin explicación, que exima de responsabilidad a las personas comunes y corrientes. (Moreno, 2011: 264)

Esta generalizada falta de método que caracteriza las investigaciones sobre los delitos, no se percibe como algo extraño por completo la presencia de la vidente Florita Almada, que denuncia desde las frecuencias de una televisión local las desapariciones de las chicas de Santa Teresa y declara tener visiones en las cuales se pone en contacto con las almas de las muertas. González Rodríguez decide encontrarla, y aunque inicialmente la define como “una charlatana de buen corazón” (Bolaño, 2012 a: 713) no puede evitar hacerle preguntas, como si esta mujer que percibe el latido de las muertas fuera efectivamente una testigo digna de confianza y, de hecho, en esta declaración, Florita es la que más se acerca al secreto de los delitos, cuando dice que las caras de los asesinos “son caras comunes y corrientes (aunque no existen en el mundo, o al menos en México, caras comunes y corrientes)” (Bolaño, 2012 a: 714). Esta declaración resulta particularmente asombrosa: el mal no deja marcas sobre quien lo ejerce, ni tiene una dimensión grandiosa, y los asesinos no se distinguen de los demás. Las palabras de Florita podrían ser simplemente la declaración de una señora que de los delitos no sabe nada, y adquirir en tal caso el carácter de una epifanía porque en el texto se borran las fronteras de la racionalidad. Elmore comenta lo siguiente:

En la novela de Bolaño, la sobriedad y la cordura no son garantes de la lucidez, así como el delirio no supone necesariamente un error de la percepción: la proscripción de la locura, propia del régimen moderno, queda abolida en el mundo de *2666*, donde los estados místicos y extáticos

aparecen como vías – ambiguas y tortuosas, pero válidas – del saber. (Paz Soldán, Faverón Patriau, 2013: 283)

Tampoco la diputada del PRI, que ha llevado al cabo investigaciones sobre los delitos, aunque haya usado toda su influencia política, logra averiguar qué le ha ocurrido a su amiga, desaparecida sin dejar rastro en Santa Teresa. Solo llega a saber que en los narcorranchos se organizan periódicamente fiestas en las que se contratan a prostitutas, pero “pruebas, lo que cualquier tribunal civilizado consideraría pruebas, pues no las había” (Bolaño, 2012 a: 785). Por eso, cuando convoca al periodista González Rodríguez no le pide que establezca la verdad, sino que “escriba sobre esto, [...] que siga escribiendo sobre esto” (Bolaño, 2012 a: 788) y “que agite el avispero” (Bolaño, 2012 a: 790). De esta manera el reportero sigue actuando como un detective, pero sobre todo como un agente de la memoria. La escritura opera en cierto sentido en los intersticios – en el caso de Santa Teresa bastante extensos – de la investigación oficial, buscando la construcción de un discurso articulado que dé cuenta de la complejidad de las causas que se esconden detrás de los delitos. González Rodríguez probablemente no llegará a establecer la verdad, así como tampoco lo hace el González Rodríguez real en el que el personaje está inspirado ni Bolaño en “La parte de los crímenes”; en la aparente imposibilidad de resolver los delitos en serie de Santa Teresa, la página escrita no es el lugar de emisión de la verdad, sino el del desarrollo de un razonamiento que puede generar interrogantes útiles y mantener viva la necesidad de seguir investigando. De este modo, la escritura funciona como medio privilegiado para contrarrestar la tendencia al olvido que amenaza a las víctimas de los crímenes, tendencia que en la novela se ejemplifica a través de la velocidad con la que la policía cierra sus investigaciones.

Además, Bolaño añade a los delitos de un sentido universal al hacer de ellos el punto en torno a cual acaban por aglutinarse todas las historias de 2666, que son también los símbolos de las líneas traumáticas de la historia del siglo XX. Amalfitano es un intelectual chileno desterrado que a lo largo de su vida ha vivido la violencia de las dictaduras de América

Latina; Fate es un periodista negro que trabaja sobre el problema de la discriminación racial en los Estados Unidos; Archiboldi ha sido testigo directo del nazismo, combatiendo en el ejército alemán durante la segunda guerra mundial. La misma Santa Teresa, como se ha comentado, es un lugar símbolo de un desarrollo inestable, que lleva a la explotación y a la marginación social de los más débiles. La estructura de la novela, entonces, señala los asesinatos de mujeres como el centro oscuro en cual desembocan todos los horrores de la contemporaneidad y, como dice uno de los personajes de “La parte de Fate”, “nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2012 a: 439).

En “La parte de los crímenes” se repite hasta la saciedad que este secreto es incognoscible y se muestra una realidad que se deshace y se fragmenta en un universo de signos violentos sin sentido. La presencia de diversos tipos de investigaciones tiene como única consecuencia la de subrayar la insuficiencia del paradigma indiciario para explicar lo que ocurre. La tensión que Bolaño establece con el género policíaco, continuamente repetida a través de la multiplicación hipetrófica de detectives que no saben ordenar la realidad, sino que la hacen aún más caótica, tiene una función, en mi opinión, al señalar reiteradamente la existencia de un horror que resulta más amenazador a medida que se vislumbra siempre más incomprensible. El último fragmento de “La parte de los crímenes” cierra emblemáticamente la sección con el hallazgo de otro cadáver de mujer y acaba con la representación de un panorama terrorífico, en el cual, a pesar de todo, la gente sigue viviendo. La imagen final funciona como metáfora del detective, que en el “agujero negro” de Santa Teresa solo puede moverse a tientas, guiado por indicios inciertos e inestables:

Hasta en las calles más oscuras se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse. (Bolaño, 2012 a: 791)

4.6 *Estrella distante* y *Amuleto*: la Historia como crimen

El objetivo de este apartado es observar la manera en la que Bolaño vincula el género policíaco con el tema de la violencia política en América Latina. La referencia, más o menos explícita, al género se revela útil para representar los que son, de hecho, crímenes perpetrados por los gobiernos represivos de América Latina contra su propios ciudadanos. No obstante, los personajes de Bolaño, testigos y detectives involuntarios de los horrores de la historia, construyen narraciones que no cumplen con su función testimonial o llevan al cabo investigaciones casi a su pesar. Se verá cómo en las obras que se analizarán, *Amuleto* y *Estrella distante*, el proceso hermenéutico resulta constantemente puesto en entredicho por los mismos personajes que deberían desarrollarlo y que, al contrario, nunca enfocan racionalmente el objeto de su discurso.

Antes de analizar las novelas es oportuno señalar algunas notas generales sobre el compromiso político del autor. Bolaño hace referencia a los acontecimientos traumáticos de la historia latinoamericana reciente en la mayoría de sus obras, pero, a pesar de su evidente interés por la cuestión, no se propone como un autor abiertamente militante y es siempre muy crítico con los protagonistas y las convenciones de la literatura comprometida.

La primera novela publicada en Anagrama es *La literatura nazi en América*, un catálogo inventado de autores latinoamericanos que simpatizan para la extrema derecha. Con la realización de esta galería de personajes el autor parece haber concentrado la parte más repugnante de la literatura dentro de una precisa área ideológica; sin embargo, él mismo subraya que el libro presenta una reflexión sobre todos los escritores, independientemente de su credo político:

El mundo de la ultraderecha es un mundo desmesurado y es interesante de por sí. Lo que pasa es que yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que estoy hablando es de la izquierda. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa. Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a

veces heroico, y muchas más veces canalla, de la literatura en general. (Dés, 1998)

Bolaño es un hombre de izquierda, posición que no esconde, pero rechaza el papel de autor ideológico y se divierte dando una representación despiadada del mundo literario. Sus consideraciones sobre el valor ético y estético de las obras de los autores que hacen de su militancia un rasgo distintivo se unen siempre al gusto por la provocación que lleva a veces a conclusiones muy tajantes:

Siempre quise ser un escritor político, de izquierdas, claro está, pero los escritores políticos de la izquierda me parecían infames. Si yo hubiera sido Robespierre, o no, mejor Danton, en una de esas los envió a la guillotina. Latinoamérica, entre sus muchas desgracias, también ha contado con un plantel de escritores de izquierda verdaderamente miserables. Quiero decir, miserables como escritores. Y yo ahora tiendo a pensar que también fueron miserables como hombres. Y probablemente miserables como amantes y como esposos y como padres. Una desgracia. Trozos de mierda esparcidos por el destino para probar nuestro temple, supongo, porque si podíamos vivir y resistir esos libros seguramente éramos capaces de resistirlo todo. En fin, no exageremos. El siglo 20 fue pródigo en escritores de izquierda más que malos, perversos. (Orosz, 2013)

Bolaño provoca continuamente, pero la carga destructiva de su discurso se dirige contra la retórica vacía que parte del mundo literario construye en torno al compromiso, no contra los que luchan por sus ideales. En el discurso de Caracas, pronunciado con ocasión de la entrega del premio Rómulo Gallegos, el autor hace una apasionada dedicatoria a su generación:

[...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teíamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba

muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotsky o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada [...] (Bolaño, 2013 b: 37-38)

El autor nunca expone didascálicamente su fe ideológica, ni caracteriza a sus personajes según una estilización maniquea que los divide entre buenos y malos. Los miembros de su generación son representados como soñadores, idealistas a veces y, sobre todo, como víctimas de una violencia que constituye una referencia inevitable, como se explicita, por ejemplo, al comienzo del cuento “El Ojo Silva”:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende. (Bolaño, 2012: 215)

Estrella distante presenta la historia de un joven poeta chileno que se convierte en un militar y torturador del régimen de Pinochet, y de la investigación que, cuando ya la dictadura ha acabado, se realiza para encontrarle; *Amuleto*, en cambio, tiene como protagonista y narradora a una poetisa uruguaya que permanece encerrada durante días en los baños de la universidad durante la irrupción que en 1968 el ejército hizo en la UNAM de México DF. Como se decía, en ambas obras la referencia al género es reconocible, pero no se desarrolla de manera ortodoxa; esto no depende solo de los desvíos en el trabajo detectivesco – rasgos típicos de la narrativa bolañesca –, sino también de la complicación de los conceptos de verdad y justicia en relación a crímenes que no son delitos comunes, sino el producto de la sádica ferocidad de quien regenta el poder.

Estrella distante y *Amuleto* constituyen maneras bastante diferentes de acercarse al género policíaco⁸. Así mientras que, como se comentará, la relación de *Amuleto* con el género

⁸Un punto en común entre las dos obras es que ambas son expansiones de precedentes textos de Bolaño: *Estrella distante* de “Carlos Ramírez Hoffman”, última historia de *La literatura nazi en América* y *Amuleto* de un fragmento de *Los detectives salvajes*.

resulta bastante dudosa, en *Estrella distante* se notan varios rasgos propios de la narración policíaca y, especialmente en la segunda parte, son reconocible las alusiones a la novela *hard-boiled*.

El hecho que da origen a la historia de *Estrella distante* es el golpe de estado de Pinochet, evento al que Bolaño vuelve muy a menudo en su obra, no solo para representar el sacrificio de su generación, sino también por la centralidad del acontecimiento en su propia experiencia: en 1973 el autor decide volver a Chile para dar su apoyo al gobierno de Allende; después del golpe, el escritor es encarcelado, pero dos policías que lo reconocen como un antiguo compañero de escuela lo liberan a los pocos días. Estas vivencias se narran las más de las veces a través del personaje de Arturo Belano, el alter ego ficcional del autor, que es también la fuente primaria de la historia de *Estrella distante*. En efecto, en el prólogo de la obra el narrador declara haberse limitado a escribir lo que se le indicaba: “esta historia me la contó mi compatriota Arturo Belano” (Bolaño, 2006: 11).

El criminal de la novela es Alberto Ruiz-Tagle, un fascinante y enigmático frecuentador de los talleres de poesía de Santiago a principios de los años Setenta. Tras el golpe, Ruiz Tagle se convierte en una figura que funde de manera inquietante arte y crimen: es un piloto del ejército que escribe poemas en el cielo con su avión y, al mismo tiempo, un torturador que utiliza las imágenes de las víctimas de la dictadura para realizar una exposición fotográfica. En la novela el momento de esta metamorfosis es evidente por el cambio de nombre de Alberto Ruiz-Tagle por el de Carlos Wieder y corresponde con el asesinato –o el secuestro– de las hermanas Garmendia, brillantes poetisas que participan en los mismos talleres a los que acuden Ruiz-Tagle y el narrador. Una noche, el aparentemente inocuo Ruiz-Tagle visita a las hermanas en la casa de campo a la que estas han ido a vivir después del golpe. Y mientras todos en la casa duermen, Ruiz-Tagle – “aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder” (Bolaño, 2006: 31), dice el narrador – se levanta, mata a la sirvienta y hace entrar a sus cómplices. En este momento, la narración hace un salto y relata los momentos

antecedentes y los siguientes al crimen, pero evita describir su ejecución:

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecería años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder era un hombre y no un dios. (Bolaño, 2006: 33)

Este pasaje es el primer ejemplo de una tendencia a la reticencia que caracteriza los momentos más importantes de la historia de Ruiz-Tagle/Wieder. La naturaleza huidiza del personaje se manifiesta con más claridad si cabe cuando, años después, empiezan las investigaciones para encontrarle. Puesto que el criminal es a la vez artista y asesino, la investigación se articula en dos partes, una metaliteraria y una más propiamente policíaca. De la búsqueda de Wieder dentro del mundo de la literatura se hablará en el próximo capítulo, en la sección dedicada a los escritores criminales del mundo bolañesco. Aquí se tratará de la investigación ‘real’, que es la que acerca más directamente *Estrella distante* al género policíaco. El detective protagonista de esta investigación es Abel Romero, un ex policía chileno allendista cuya compleja biografía registra las consecuencias del trauma de la dictadura en Chile: “tras el Golpe estuvo tres años preso y luego se marchó a París, donde vivía haciendo trabajos eventuales” (Bolaño, 2006: 125).

Dada la complejidad del personaje de Wieder, Romero no puede renunciar para llevar a cabo su investigación a la ayuda de un conocedor del mundo de las letras; por eso contacta con el narrador, otro chileno exiliado que vive en la Costa Brava, para que localice a Wieder en las revistas literarias en las que podría reconocerse su presencia y también para que actúe como testigo, puesto él, y no el detective, habiendo frecuentado a Ruiz-Tagle/Wieder en su juventud, puede reconocerle.

Los hilos investigativos confluyen en el enfrentamiento entre Romero y Wieder, que se anuncia como un final en perfecta sintonía con los parámetros de la novela negra. Sin em-

bargo, la escena decisiva no es representada: el detective, solo, se dirige al apartamento de Wieder y el narrador no asiste a la acción sucesiva, de manera que no se sabe lo que ocurre y tampoco, aunque sea posible imaginarlo, se puede afirmar a ciencia cierta que Romero mate al criminal. La falta de un final es otra de las infinitas repeticiones, en la narrativa de Bolaño, de la inutilidad de la pretensión explicativa propia de la novela policíaca; ahí donde debería encontrarse una solución, con la consecuente y catártica punición del culpable, el autor pone un vacío.

Esta ambigüedad textual produce además el efecto de caracterizar la figura del criminal por una sustancial inefabilidad. La decisión del autor de no representar la violencia sugiere, además, un paralelo asombroso entre lo que hace Wieder en casa de las Garmendia y lo que hace Romero en casa de Wieder. Se sabe que detective y criminal tienen motivaciones opuestas, pero es inevitable apuntar que, en el momento de la realización plena de sus funciones narrativas, ‘bueno’ y ‘malo’ coinciden en el uso de una violencia que aparece siempre como algo asombroso y amenazador.

Otra razón de dificultad en la evaluación ética de las acciones del detective es que este está trabajando a sueldo por un chileno que le ha encargado que encuentre a Wieder. El ex policía, por lo tanto, está actuando en cierta manera a modo de un sicario – “(Si paga mucho, pensé, es que el resultado final de esta investigación sólo puede ser uno)” (Bolaño, 2006: 145). En este sentido, es significativo el diálogo que se desarrolla poco antes de que Romero acceda a la casa de Wieder, en el que el narrador – víctima también él de la violencia de la dictadura – le pide a Romero que salve a la vida a Wieder, mientras que el detective demuestra una postura inflexible:

¿Lo va a matar?, murmuré. Romero hizo un gesto que no pude ver. [...] Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie. A mí no me va arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar. En cuanto a que no puede hacer daño a nadie, qué le voy a decir, la verdad es que no lo sabemos, no lo podemos saber, ni usted ni yo somos Dios, sólo hacemos lo que podemos. [...] No vale la

pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie. Romero me palmeó el hombro. En esto es mejor que no se meta, dijo. Ahora vuelvo. (Bolaño, 2006: 154-155)

La decisión de ocultar la solución del ‘caso Wieder’ depende no solo de la dificultad de entender del personaje – reflejo de la más general incomprensibilidad del mal que Wieder encarna –, sino también de las implicaciones históricas de su búsqueda, puesto que enfrentarse a Wieder significa también enfrentarse a la memoria traumática de Chile que todos los personajes comparten.

Surgen así un problema fundamental al final de la investigación, que se relaciona con la biografía de los personajes: como todos han sido de alguna manera víctimas de aquellos a los que Wieder representa, el hecho de dar un castigo al culpable es también, casi inevitablemente, una venganza personal, más que el restablecimiento de la justicia. Los puntos de vista de los diferentes personajes reflejan la fragmentación de las posiciones posibles sobre la manera de actuar en relación con los criminales de la dictadura que han quedado en libertad. En el diálogo que se ha citado, por ejemplo, la petición del narrador para que se salve a Wieder y la determinación de Romero de acabar su trabajo se presentan como puntos de vista inconciliables y concluye cuando Romero le recuerda al narrador sus respectivos papeles en la jerarquía de la acción; cada personaje actúa entonces por su cuenta basándose en motivaciones que el autor no parece querer juzgar. Como comenta Ilse Logie:

El relato de Bolaño descansa en la estructura policíaca, pero la supera al tematizar como objeto de la indagación no un bien robado o una persona secuestrada, sino las desapariciones políticas, cuestionando de este modo la legitimidad del método detectivesco. Se crea así una confrontación de paradigmas interpretativos entre la terrible verdad posdictatorial y el género policíaco como discurso explicativo sobre esa realidad inenarrable, un discurso de origen moderno en el que la voz de la razón ordena lo informe. (Moreno, 2011: 289)

Amuleto es un ejemplo particularmente significativo de esta relación inestable con el género policíaco, que funciona como sugerencia y no como conjunto de normas para la

construcción de la novela. La misma narradora, en las primeras líneas, anuncia esta presencia ‘invisible’ del género:

Esta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror.
Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (Bolaño, 2009 a: 11)

La narradora es Auxilio Lacouture, poetisa, inmigrante en México DF, donde hace diferentes trabajos en la facultad de letras de la universidad durante el día y hace una vida bohemia durante la noche, cuando frecuenta a los jóvenes poetas vanguardistas – ella misma se autodefine como la “madre de la poesía mexicana” (Bolaño, 2009 a: 11).

La inestabilidad genérica que caracteriza *Amuleto* depende en gran medida de su narradora, que mezcla, a lo largo de su relato, los recuerdos de sus vivencias como poetisa con los de su encierro en los baños de la universidad mientras el ejército detiene a estudiantes y profesores. La atmósfera de pesadilla de este núcleo traumático de la historia se pierde en el tono onírico con el que Auxilio evoca sus andanzas por DF. Sin embargo, en una narración que da la sensación de huir continuamente de su eje central, el encierro en los baños de la UNAM en '68 constituye el meollo inevitable en torno al cual se estructura la narración de Auxilio. El encierro funciona entonces como ‘momento cero’ a partir del cual Auxilio construye su confuso relato hecho de continuas analepsis y prolepsis, en el cual evoca sus recuerdos, pero también sus experiencias futuras como si ya fueran recuerdos, aglutinándolo todo en torno al centro violento de la historia: “No sé porque recuerdo esa tarde. Esa tarde de 1971 o 1972. Y lo más curioso es que lo recuerdo desde mi mirador de 1968” (Bolaño, 2009 a: 52).

Como la narradora declara al principio, su historia será el relato de un crimen y, en particular, de la violación de la autonomía universitaria por parte de los militares, de la cual Auxilio es una testigo y la única resistente. Sin embargo, resulta desde el principio una testigo parcial, puesto que su punto de observación son las ventanas de los baños, desde las cuales

solo puede captar fragmentos de lo que ocurre. Más significativo que su testimonio resulta la decisión de resistir dedicándose a la lectura, oponiendo a la brutalidad de los militares esa misma cultura que el gobierno está persiguiendo. Se trata de una resistencia privada, sin testigos ni acciones sonadas, desmitificada irónicamente por el hecho de cumplirse enteramente en un sitio poco glorioso como un baño, y sin embargo heroica por la decisión de su protagonista de ejercer el único gesto éticamente posible dadas las circunstancias.

Amuleto, por contenido y por estructura, no tiene nada del relato policíaco y, a pesar de ello, la referencia inicial no puede ser casual. Castillo de Berchenko recoge los diversos componentes de la novela, y muy en concreto el gesto de resistencia de Auxilio, en un análisis que observa de qué manera se se reelabora el género en la novela:

Auxilio Lacouture mujer y testigo, solidaria, maternal, amable, generosa escoge, por su parte, seguir siendo una resistente. Por eso investiga, analiza, reúne pruebas y descubre al culpable. Su pesquisa tiene como móvil recordar lo que pasó, contarlo y defender a los más expuestos, los jóvenes creadores, a quienes ella desearía salvar. En tanto protagonista, en tanto narradora, Auxilio Lacouture cambia, modifica, subvierte las reglas del juego, desequilibra los códigos y acaba por transformar esta “serie negra y de terror” en una “historia de un crimen atroz” que se transfigura como la perfecta contra-imagen de una “historia policíaca” tradicional. (Moreno, 2005: 172)

Auxilio puede solo descubrir al culpable de manera metafórica, puesto que no actúa como una detective, ni parece particularmente intencionada a hacerlo: no investiga ni formula hipótesis. La narradora no abraza una actitud racional que le permita entender los hechos, sino que reacciona de manera romántica a lo que ocurre. Auxilio relata lo que la impresiones que lo que le está pasando le provoca, más que lo que descubre y su objetivo no es definir con precisión las responsabilidades, sino impedir que la memoria de lo que está pasando en la universidad se pierda.

Además, es preciso anotar que la identificación de un culpable no es posible aquí, puesto que los soldados – responsables inmediatos de la irrupción – aparecen como una masa indis-

tinta y no como individuos. El único momento en el que la narradora se encuentra cerca de un militar acaba siendo un desencuentro, porque cuando él entra en los lavabos para controlar que no quede nadie, creando un momento de tensión que podría haber sido el preludio de algún tipo de contacto, solo se ve a sí mismo en el espejo y no se da cuenta de que Auxilio está a sus espaldas, escondida detrás de una puerta.

Es lícito, por lo tanto, preguntarse por qué Auxilio decide definir su relato como una historia policíaca, puesto que este no presenta ninguna de las características del género. Solotrevski afirma que “Se desarrolla en *Amuleto* un rico código hermenéutico que se manifiesta en la presencia de enigmas que permanecen irresueltos o blancos desestabilizantes” (Ríos Baeza, 2010: 192), fenómeno que, por otra parte, es común a todas las obras de Bolaño. Lo que se hace más evidente en esta novela es que el código hermenéutico, llamado en causa al principio, no se aplica nunca en relación con el crimen del que se habla en la novela. En su percepción poética de la realidad, Auxilio no centra su atención en el caso específico, sino que multiplica los planos narrativos, superpone episodios diferentes y dedica gran parte de su narración a los jóvenes poetas de México. Estos no están directamente afectados por lo ocurrido en la UNAM, pero forman parte de la generación de Bolaño, la que el escritor cita en el discurso de Caracas como una generación siempre sacrificada por la historia, y cuyo ejemplo más explícito en la novela es Arturo Belano, encarcelado en Chile tras el golpe de Pinochet. La narración de Auxilio sugiere que un sentido posible puede encontrarse, más que en un minucioso, y acaso inútil, análisis de los hechos, en la inclusión y comprensión de las historias aparentemente excéntricas de todas las víctimas.

Tanto en *Estrella distante* como en *Amuleto* la violencia política se refleja en crímenes que no acabarán con una revelación final. Los personajes de Bolaño construyen sus narraciones de manera descentrada, y no intentan dar con una solución, sino que se fijan en lo tangencial, en lo que parece al mismo tiempo una constatación de la insuficiencia del paradigma racional frente al mal y un intento de seguir buscando un sentido a lo ocurrido.

Capítulo 5

“Meter la cabeza en lo oscuro”: el descubrimiento del mal en la investigación literaria

5.1 “La literatura es un peligro”

Como se ha visto en el capítulo precedente, centrado en las obras de Bolaño en las que está presente un crimen, el punto en común de todas las investigaciones es que el final de la búsqueda coincide con la revelación de un vacío: a veces no se encuentra la solución del enigma, otras se descubre el culpable pero no se entienden sus motivaciones y, en ocasiones, se puede también llegar a la conclusión de que no existe misterio alguno. En este capítulo se estudiará el modo en el que ese cuestionamiento de la utilidad del trabajo hermenéutico caracteriza también las obras del autor centradas en investigaciones que tienen como objeto la literatura.

Una característica interesante del macrotexto bolañesco es la contradicción, repetida continuamente y nunca solucionada, entre la revisión irónica del género policíaco, que remite a

una actitud que recuerda la posmodernidad, y la tensión romántica que permea el mundo bolañesco. En efecto, Bolaño parodia abiertamente las convenciones genéricas: sus investigadores son a menudo improvisados e inadecuados para la tarea detectivesca; las investigaciones mismas consisten, más que en una búsqueda líneal, en una serie de desvíos e intuiciones; y, sobre todo, se niega voluntaria y declaradamente el momento de la solución final o, en todo caso, de una explicación satisfactoria del enigma. Esta manera de jugar con la convención y las expectativas del público es solo posible si se considera que el lector es perfectamente consciente del funcionamiento del género y que puede entender los cambios que el autor realiza en sus normas. Pero las declaraciones del autor y la caracterización de sus personajes responden a una concepción decididamente romántica de la literatura, puesto que se presenta el trabajo literario como una vocación que implica unos riesgos y en la cual el escritor tiene que probar su valentía. Un pasaje del estudio de Chris Andrews, *Roberto Bolaño: an expanding universe*, se fija precisamente en la imposibilidad de resolver la contradicción de la actitud de los personajes bolañescos con respecto a la literatura:

Nothing is so consistent across Bolaño's work as the suspicion that literature is chiefly bullshit, rationalizing the misery, delusions, and/or narcissism of various careerist, flakes, and losers. Yet Bolaño somehow treats literature as his and his characters' sole excuse for existing. This basic Bolaño aporia – literature is all that matters, literature doesn't matter at all – can be a glib paradox for others. He seems to have meant it sincerely, even desperately. (Andrews, 2014: 11)

Se señala así una problematización del significado de las investigaciones sobre la literatura, puesto que la parodia del género policíaco y la idea de la posible inutilidad del acto literario contrastan con la necesidad de los personajes de esclarecer el misterio representado por la literatura. La sistemática falta de solución de estas búsquedas, además, plantea ulteriores interrogantes, porque no resulta inmediatamente claro si forma parte de la operación de desmitificación del género o si constituye, por el contrario, la manifestación de un vacío indecible en el centro de la literatura.

Las narraciones de Bolaño convergen obsesivamente en la postulación de la existencia de

una relación entre cultura y mal. Este punto es central en la producción del autor, en la que la profundización del conocimiento de la literatura que cumplen los personajes se parece en muchas ocasiones a un adentrarse en un abismo cuyos límites resultan inasibles. Además, en las obras de Bolaño el mundo literario se configura como el territorio de los contrastes, en el que heroísmo y abyección pueden mezclarse. Como escribe Joaquín Manzi:

La relación crítica con los textos de Bolaño se entabla en una zona de peligro, la de lo oscuro, el abismo, y el vacío desde donde el propio escritor reconoce practicar su oficio. (Moreno, 2005: 70)

Esta convivencia en un territorio tan indefinible implica la imposibilidad separar de manera maniquea a los personajes de Bolaño entre 'buenos' y 'malos', puesto que todos se presentan como seres éticamente híbridos, pero se pueden distinguir, entre ellos, los que se dedican principalmente a investigar sobre la literatura – llegando a rozar o descubriendo el mal – y los que, también a través de la literatura, perpetran crímenes o actúan como cómplices. El hecho de que la investigación sobre una obra o un autor llegue casi a dilucidar que la literatura puede coincidir con el mal crea, además, una serie de interrogantes que se derivan del cortocircuito que Bolaño realiza en el modelo policíaco para representar la complejidad del hecho literario. La estructura narrativa de las novelas que se analizarán se construye en torno al intento de desentrañar algún tipo de misterio y, sin embargo, a lo largo de la investigación no solo no se llega a una solución, sino que se descubre que la literatura misma es parte integrante del misterio sobre el que se está investigando, y así la entera estructura narrativa vacila ante la posibilidad de que su sentido corresponda con el mismo mal que se está persiguiendo.

La complejidad del misterio que se esconde en el centro de la literatura conlleva la imposibilidad de que las investigaciones tengan éxito, como subraya Edmundo Paz Soldán:

Como en Borges, la literatura es en Bolaño una forma de conocimiento, la búsqueda absoluta de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Aquí, sin embargo, ya no funciona

la analogía del universo como una Biblioteca; se trata de algo más visceral, del escritor que entiende el arte como una aventura vitalista, y en otras ocasiones del narrador y del poeta como detectives en busca del ‘origen del mal’, y por ello condenados desde el principio a la derrota.

(Paz Soldán, Faverón Patriau, 2013: 25)

Bolaño repite en más de una ocasión su idea de la valentía del poeta, que consiste en aceptar el desafío de la literatura a sabiendas de que el resultado será un fracaso:

La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.

(Braithwaite, 2006: 90)

La derrota del escritor-detective parece inapelable, pero esta perspectiva no desalienta a los personajes del autor que, como dice Paz Soldán, interpretan la búsqueda como una “aventura vitalista” en la que el escritor que quiere seguir verdaderamente su vocación ha de mirar en profundidad la literatura y tener el valor de contemplar el mal que en ella se puede esconder. En un pasaje fundamental del Discurso de Caracas, Bolaño condensa su concepción de la literatura en la imagen del escritor que decide “meter la cabeza en lo oscuro”:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folklórica andaluza, es un peligro. (Bolaño, 2013 b: 36-37)

5.2 La búsqueda del autor y el misterio de la práctica artística

Dos obras en las cuales la investigación sobre la literatura es absolutamente central son *Los detectives salvajes* y “La parte de los críticos”, primera sección de 2666. Ambas plantean búsquedas en torno a un autor perdido y permiten observar la manera en la que Bolaño crea y mantiene el misterio literario. A través del estudio de estas obras se podrá también estudiar la fricción entre la ironía con la que Bolaño trata a sus personajes y la importancia de las tareas que estos cumplen. El modelo de referencia es el género policíaco que, aquí, resulta continuamente parodiado y vaciado de su sentido, porque no solo resulta totalmente insuficiente a la hora de proporcionar respuestas, sino que en su desarrollo se multiplican los interrogantes:

La teleología de la trama detectivesca, en la que cada ingrediente sirve para aproximarnos a la revelación final, en Bolaño no vale al proceso de descubrimiento de la verdad, sino que va acumulando el vacío. (Comellas, 2012: 266)

Las investigaciones de las novelas que se presentan tienen en común su sustancial frustración final, y se caracterizan por su desarrollo no lineal, puesto que en ambas es evidente la tensión entre el intento de coleccionar indicios e interpretarlos y la actitud a veces abiertamente ilógica de los investigadores.

Los detectives salvajes se presenta desde el principio como el ejemplo perfecto de la falta de sistematismo investigativo mediante la caracterización misma de los detectives, jóvenes poetas vanguardistas que rechazan cualquier tipo de orden. La novela tiene una estructura muy compleja en la que se cruzan una serie de investigaciones diferentes que tienen siempre la poesía como objeto. La primera y la tercera parte de la novela reproducen el diario del joven García Madero, que relata las etapas de su entrada y militancia en el grupo poético de los realvisceralistas, guiado por Ulises Lima y Arturo Belano, y el viaje que al principio de

1976 emprende con sus ‘maestros’ del DF al norte de México en busca de Cesárea Tinajero, la mítica fundadora del realvisceralismo. Esta investigación – que es la que analizaremos con más atención – se entrelaza con otra búsqueda que remite de una manera más reconocible al modelo policíaco: Lima, Belano y García Madero viajan con la prostituta Lupe para salvarla de su proxeneta, Alberto, pero este, junto a un policía corrupto, les persigue para que le devuelvan a la chica.

La segunda parte de la novela presenta otra investigación, que es a su vez la menos inmediatamente comprensible entre las tres, porque se compone de una larga serie de testimonios en la que una galería polifónica de narradores proporcionan pedazos de información sobre las vivencias de Ulises Lima y Arturo Belano antes y después de 1976. Se trata de una investigación fragmentaria y llena de interferencias – cada narrador habla de los dos poetas, pero cada narrador tiene también su propia historia que contar – y, sobre todo, es una investigación sin investigador o estructura: la persona que recoge los testimonios se mantiene anónima y nunca interviene, ni para solicitar información ni para ordenarla⁹. Más que en la otras investigaciones de la novela, el lector tiene que actuar como intérprete activo, a partir del hecho mismo de reconocer la serie de episodios que está leyendo como testimonios que forman parte de una investigación.

En la novela, por lo tanto, no se atribuyen papeles fijos, sino que los poetas pueden actuar como sujetos y también como objetos de la investigación. Estudiaremos aquí en particular la tercera parte de la novela, en la cual los poetas juegan el papel de detectives y buscan a Cesárea Tinajero, en lo que supone al mismo tiempo una investigación sobre la poesía y un viaje de formación.

El intento de encontrar a Cesárea es una búsqueda de la ‘madre’, puesto que la poetisa fue la iniciadora del movimiento poético del cual ellos forman parte. Es interesante observar que

⁹Solo en un caso uno de los narradores, Andrés Ramírez, cita el nombre de la persona a la que le está hablando, lo cual sugiere otra complicación del significado, puesto que su interlocutor es “Belano”, es decir, uno de los poetas a los que se está buscando. Cfr. Bolaño, 2011, pp. 394-395.

esta identificación de Cesárea con la poesía, que motiva todo el viaje, parece tener una base algo inestable, porque Cesárea es un personaje, aunque interesante, bastante evanescente en el panorama de la literatura mexicana: no solo casi nadie la recuerda, sino que su movimiento poético, el realvisceralismo, apenas ha dejado rastro en la historia de la poesía. La veneración que los protagonistas le tributan parece casi el resultado de una mitificación, más incluso si se considera que los realvisceralistas nunca han leído un poema suyo. En efecto, un rasgo de Cesárea que resalta de manera particular es el hecho de que su obra resulta particularmente efímera: es casi imposible encontrar algo escrito por ella y consecuentemente el juicio sobre su calidad literaria se deriva de los recuerdos, a menudo bastante borrosos, de quien la conoció. En la reconstrucción de la obra y de la vida de Cesárea, el único personaje que proporciona informaciones útiles es Amadeo Salvatierra, quien aparece en la segunda sección de la novela como narrador de una serie de fragmentos y relata la noche en la que Lima y Belano le visitan para escuchar sus recuerdos, siendo él un viejo amigo de la poetisa – a la que, en todo caso, no ve desde hace décadas. Las palabras del viejo poeta orientan la búsqueda de los realvisceralistas hacia el norte del país y, sobre todo, su archivo personal permite observar, por primera y última vez en *Los detectives salvajes*, un poema. Amadeo conserva el único ejemplar de *Caborca*, la revista en la que se encuentra el único poema publicado de Cesárea. Es interesante notar que la aparición de la poesía, más que epifánica, resulta irónica y desmitificadora, a partir del hecho de que “Sión” –este el título– ni siquiera parece un poema. Se trata pues de una composición gráfica que se compone de una línea recta, una ondulada y una fragmentada, cada una con un pequeño rectángulo encima. Amadeo confiesa: “llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada” (Bolaño, 2011: 376), y tampoco sabe dar una definición de la obra. Cuando Lima y Belano le preguntan por qué dice que “Sión” es un poema, la respuesta de Amadeo resulta bastante superficial: “¿y por qué dices que es un poema? Pues porque Cesárea lo decía, recordé yo. Por eso y nada más, porque tenía la palabra de Cesárea” (Bolaño, 2011: 398). Es evidentemente

irónico el hecho de que lo único que queda de la poetisa es un poema incomprensible cuyo carácter de poema deriva, por otra parte, de la palabra de la misma persona que lo escribió. Son Lima y Belano quienes proponen una interpretación: “Sión” sería una representación de un pequeño barco en el mar primero calmo, luego con olas y en fin en tempestad, y el título devaría de la contracción de la palabra “navigación”¹⁰. Para los dos jóvenes poetas el poema “es una broma”, pero “una broma que encubre algo muy serio” (Bolaño, 2011: 376), así que los propios personajes, frente a la revelación del único documento que atestigua la actividad poética de su mito literario, siguen proponiendo la oscilación entre una interpretación irónica y una muy seria del hecho literario.

La investigación sobre esa poetisa tan inefable procede a través de una serie de pasajes un tanto insensatos: por ejemplo, Belano se empecina en buscar a Cesárea en el pueblo de Caborca, porque “no podía ser mera casualidad que Cesárea llamase así a su revista” (Bolaño, 2011: 572), aunque él y sus compañeros hayan ya visitado el pueblo y sepan con certidumbre de que allí no encontrarán ningún indicio. Además, la pista que al final se revela más productiva resulta, al principio, algo azarosa: los poetas reconocen a Cesárea en la mujer que según un periódico de 1928 acompaña a un torero, pero es significativo que también el fiel García Madero, al registrar el hallazgo en su diario, no pueda esconder su estupor por la facilidad con la que sus compañeros llegan a esas conclusiones:

Se dice que el tal Pepe Avellaneda viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México. No hay fotos que illustren la noticia, pero el periodista local dice de ella que es ‘alta, atractiva y discreta’, lo que francamente no sé qué querrá decir [...] Yo no me atrevía a decir tanto con tan poco donde sostenerme, y además una cosa es Cesárea Tinajero y otra cosa Cesárea Tinaja, algo que mis amigos pasan por alto achacándolo a una errata, a una mala transcripción o una mala audición por parte del periodista e incluso a un error intencionado por parte de Cesárea Tinajero, decir mal su apellido, una broma, una forma humilde de tapar una pista humilde. (Bolaño, 2011: 571)

¹⁰la misma representación gráfica, con la misma explicación, se encuentra en el capítulo 22 de *Amberes*.

Pese al caos que domina la investigación, Lima y Belano logran encontrar a Cesárea y hablar con ella; sin embargo, es imposible decir que el final de la novela sea satisfactorio o represente un éxito. Bolaño ha declarado que “mucho del humor que aparece en *Los detectives salvajes* es producto de una rajadura, y no es precisamente un humor placentero. Es un humor negro y, en ocasiones, doloroso” (Braithwaite, 2006: 93). El mismo encuentro con la poetisa resulta algo decepcionante, como anota García Madero: “vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante” (Bolaño, 2011: 602).

El aspecto más paródico y amargamente irónico de la investigación se halla, sin embargo, en que el éxito de la investigación determina a su vez el fracaso de la misión. García Madero escribe, casi con fatalismo: “hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros. Todo ha sido mucho más simple de lo que hubiera imaginado, pero yo nunca imaginé nada así” (Bolaño, 2011: 601). La investigación de los poetas que buscan a la poetisa y la de los criminales que buscan a los poetas terminan contemporáneamente, dando origen a una escena tremendamente violenta al final de la cual se cuentan tres muertos: el proxeneta Alberto, acuchillado por Belano; el policía, que después de una lucha con Lima muere de un disparo; Cesárea, que entró en la pelea probablemente para defender a Lima. Por lo tanto, el paradójico resultado de la búsqueda de los poetas es la aniquilación de su objeto, como, según apunta García Madero, reconoce desconsoladamente Belano: “oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (Bolaño, 2011: 605).

Se puede observar, sin embargo, que la desaparición de la poetisa es coherente con lo que ocurre en el resto de la novela, “un libro inflamado, henchido, rebosante de poetas – y *no hay obra*. No hay obra” (Paz Soldán; Faverón Patriau, 2013: 346), como observa Alan Pauls, que luego comenta:

Si *Los detectives salvajes* es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacri-

fica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia; porque en el lugar central, en la médula del libro, allí donde deberíamos ver desplegarse las artes, el saber la intuición, el don de la lengua de los poetas [...] lo único que hay son ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, [...] fugas hacia adelante [...] la poesía – la ‘obra poética’ – queda afuera – del lado de lo real, de lo real histórico [...] y lo que entra [...] es algo que sólo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética. (Paz Soldán; Faverón Patriau, 2013: 347)

Así, todo lo que se refiere a la poesía en cuanto práctica artística se caracteriza por su omisión: por ejemplo, Lima y Belano parecen no escribir nunca, García Madero da cuenta de su actividad, pero no del contenido de sus poemas y, en general, todos los realvisceralistas realizan poemas de los que no se sabe nada. En este contexto el vacío en torno a la actividad de Cesárea resulta particularmente evidente, porque ella es la iniciadora del movimiento poético de los protagonistas y porque la compleja búsqueda para encontrarla ha creado ciertas expectativas. Sin embargo, el relato de García Madero no proporciona ningún elemento que permita entender a Cesárea: el joven escribe que la poetisa habla con Lima y Belano, pero mientras tanto él, inevitable filtro de la narración, está durmiendo y solo oye voces confusas a las que no logra entender; cuando luego se reúne con los otros, la conversación ya ha acabado y todos están en silencio. En torno a este diálogo se crea, sin embargo, una comprensible expectativa, puesto que se puede pensar que la poetisa haya hecho algún tipo de revelación que justifique la larga búsqueda de sus discípulos. De la misma manera, cuando después de la muerte de Cesárea se le encarga a García Madero custodiar los diarios que esta ha seguido escribiendo a lo largo de toda su vida, el lector espera haber llegado, finalmente, a tener la posibilidad de conocer la escritura de Cesárea, pero el narrador anota solo “He leído los cuadernos de Cesárea” (Bolaño, 2011: 607), y no vuelve a hablar de ellos. El misterio de la poetisa persiste aún cuando ella ya no puede protegerlo, porque es la narración misma la que oculta su centro.

Se puede pensar que los diarios representen un abismo delante del cual García Madero

se queda mudo. Es posible que Cesárea haya seguido relatando, a lo largo de toda su vida, el combate que Bolaño indica como esencia de la literatura, y haya descrito el horror al que cada escritor debe enfrentarse. Un acercamiento tan intenso y despiadado a lo que es el centro mismo de la actividad literaria justificaría el silencio de García Madero, incapaz de relatar su experiencia de lector.

No es infrecuente, por otra parte, que frente la revelación de la verdadera escritura los personajes de Bolaño no sepan expresarse, y en ocasiones tampoco analizar su experiencia. En el cuento “Dentista” el narrador y un amigo suyo leen los cuentos de un joven y talentoso indio – relatos de los cuales, por supuesto, el narrador no refiere el contenido – y al final ninguno de los dos logra volver de manera analítica sobre su experiencia para darle una forma: “Ambos nos sentíamos felices, pero supimos sin asomo de duda – y sin necesidad de decírnoslo – que no éramos capaces de reflexionar o de discernir sobre la naturaleza de lo que habíamos vivido” (Bolaño, 2012: 387).

Sin embargo, la total ausencia de información por parte de García Madero no permite descartar la hipótesis contraria, es decir, que los diarios de Cesárea sean el desolador testimonio de un vacío total. Puede ser que Cesárea, una vez abandonada su vida en DF para “buscar un trabajo y un lugar donde vivir” (Bolaño, 2011: 461) en el norte, perdiera casi de inmediato su batalla con la literatura y siguiera escribiendo cosas triviales y de ningún interés, como anotaciones sobre su vida cotidiana. Se podría pensar también que los diarios estuvieran vacíos, y que García Madero hubiera mirado páginas en blanco. Este vacío resultaría igual de indecible que su opuesto y la reticencia de García Madero quedaría justificada por la dificultad de admitir que él y sus amigos habían creído en algo inconsistente o, en cambio, por la voluntad de proteger el ideal de la literatura ocultando el carácter de lo que ha descubierto. En este caso la escritura – o la falta de escritura – de Cesárea representaría el horror, pero no por la densidad de su contenido, sino por la ausencia total de profundidad.

“La parte de los críticos” de *2666* se centra igualmente en la búsqueda del escritor. Mien-

tras que los jóvenes poetas heterodoxos de *Los detective salvajes* se lanzan a la búsqueda de Cesárea por instinto y pasión – y se puede intuir desde el principio que realizarán una investigación asistemática –, los críticos de 2666 son respetados profesores universitarios y profesionales de la literatura, por lo cual su búsqueda debería caracterizarse por tener cierto rigor. Ocurre en cambio que en su búsqueda del escritor fantasma Benno von Archimboldi se llega a conocer más sobre ellos que sobre su objeto de investigación.

Archimboldi es otro autor mitificado por su ausencia: nadie, excepto sus editores, parece haberle visto jamás y las noticias biográficas que a él se refieren son pocas o nulas; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con Cesárea, sí existen sus obras. De hecho, los críticos empiezan a estudiarlo porque se apasionan por su literatura: rastrean sus libros, los traducen y publican ensayos por pasión, sin preocuparse demasiado por la utilidad que estos trabajos podrían tener en su futura carrera, del éxito de ventas o de las reseñas favorables. En este sentido, Pelletier (francés), Espinoza (español), Norton (inglesa) y Morini (italiano) al comienzo de su actividad de críticos se presentan como personas que viven la literatura con pasión y valentía. Sin embargo, cuando ya Archimboldi se ha convertido en un autor de culto, y ellos en importantes profesores, su presunción de encarnar la única autoridad capaz de emitir la interpretación correcta sobre el autor alemán se traduce en una reivindicación airada de prestigio académico, que ya parece no interesarse demasiado por la esencia del hecho literario. “La parte de los críticos” contiene una sátira feroz del mundo académico, tan concentrado en autocalificarse como club exclusivo que no se da cuenta de que artículos, congresos y rivalidades entre estudiosos son la cobertura postiza de un vacío humano e intelectual abismal. Para Marcial Huneus los cuatro protagonistas usan su éxito profesional como máscara para esconder su vacío personal:

[...] Les permite ocultarse tras la imagen de Archimboldi. El escritor alemán llena un vacío en sus vidas, su figura no solo es la fuente del reconocimiento y la posición que han adquirido, sino que también es la excusa que les permite soslayar sus carencias. (Moreno, 2011: 253-254)

Los propios críticos llegan a darse cuenta de que sus estudios archimboldianos no son suficientes para dar un sentido a sus vidas y son conscientes, además, de que su capacidad de comprender al autor al que dedican todo su trabajo no es suficiente para conseguir penetrar en la esencia de su poética:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. (Bolaño, 2012 a: 47)

En esta lejanía entre los críticos y el autor se puede hallar la razón principal del fracaso de la búsqueda. El momento que marca de manera más explícita la imposibilidad de que los críticos tengan éxito es su viaje a Santa Teresa, donde Espinoza, Pelletier y Norton llegan siguiendo la débil pista proporcionada por un testigo que dice haber conocido a Archimboldi en México DF y que el autor estaba viajando hacia el norte del país ¹¹.

La aventura mexicana de los críticos se señala como un fracaso total: en Santa Teresa no se halla rasgo alguno del paso del escritor por ahí, y, además, en Santa Teresa tiene también lugar el desencuentro total entre los estudiosos y el contexto que les rodea. Para los críticos México es un lugar caótico y vagamente amenazador, completamente alejado de su mundo – que desde su perspectiva eurocéntrica es el único mundo aceptable – y en el cual están solo por haber seguido un indicio equivocado. Su actitud, que establece en Archimboldi el único elemento digno de interés, les impide articular la red de indicios que les permitiría acercarse al autor y entender que la agobiante Santa Teresa es efectivamente el lugar donde se encuentra la única posibilidad de dar con el autor. Bolaño construye 2666 proporcionándole

¹¹La propensión de los críticos a creer que cualquier indicio pueda acercarlos a Archimboldi contrasta con los preceptos apolíneos que ellos mismos expresan cuando evalúan el trabajo de los demás: rechazan el artículo de un profesor serbio que reconstruye minuciosamente los movimientos de Archimboldi diciendo que “Hay que hacer investigación, crítica literaria, ensayos de interpretación, panfletos divulgativos si la ocasión lo requiriera, pero no este híbrido entre fantaciencia y novela negra inconclusa. (Bolaño, 2011: 82), pero ellos no dudan en cumplir su apresurado viaje a México.

más informaciones a los lectores que a los detectives: en “La parte de Archiboldi”, la última de la novela, se relata la biografía del escritor y se explica también que su sobrino es Klaus Haas, el principal sospechoso de los asesinatos de mujeres cuya historia se relata en “La parte de los crímenes”. La novela se concluye precisamente con la imagen de Archiboldi a punto de viajar hacia México. En los delitos entonces “se esconde el secreto del mundo”, como dice uno de los personajes, pero también el secreto de Archiboldi. Sin embargo, los críticos, como se ha dicho, no tienen intención alguna de prestar su atención a lo que ocurre en la ciudad y se revelan extraordinariamente superficiales e indiferentes incluso cuando unos estudiantes les hablan de los asesinatos de mujeres. Es cierto que en el momento en el que reciben esta información Pelletier y Espinoza están borrachos, por lo cual en su recuerdo la conversación sobre los delitos se traduce en un conjunto confuso y fragmentario de datos sin sentido:

Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían [...] En cualquier caso muchas mujeres muertas [...] Alguien, de los muchachos, habló del virus de los asesinos. Alguien dijo copycat. Alguien pronunció el nombre de Albert Kessler. En determinado momento se levantó y fue al baño a vomitar. (Bolaño, 2012 a: 181-182)

Ninguno de los dos profesores vuelve a interesarse por el horror del feminicidio, considerándolo simplemente uno más de los problemas de México a los que ellos son ajenos, y a causa de esta perspectiva limitada pierden irremediabilmente su objetivo. El problema principal de los protagonistas es su pretensión de llegar a Archiboldi solo a través de un estudio que excluye de su horizonte todo lo que no forma parte del análisis textual o que no se refiere de manera explícita al autor. Pero, Archiboldi es un autor que sabe “meter la cabeza en lo oscuro”, y por lo tanto para comprenderle es necesario precisamente profundizar en el mal y en la violencia que los críticos no tienen intención de ver. La perspectiva desde la cual los críticos estudian y pretenden explicar la literatura de Archiboldi es, en realidad, una perspectiva completamente equivocada, pero ellos nunca llegan a entenderlo y tampoco

se dan cuenta de las razones de su fracaso.

Resulta significativo, en la consideración de esta visión equivocada, el hecho de que los momentos en los que los críticos se sienten más lejanos de su objetivo son, por el contrario, los de mayor acercamiento a la comprensión del secreto. Por ejemplo, experimentan la violencia que ignoran en su trabajo durante un episodio aparentemente casual de sus vivencias personales: en Londres, Pelletier, Espinoza y Norton están conversando en un taxi, entre otras cosas, de su frustrante relación, cuando el taxista paquistaní, evidentemente conservador, se entromete en el diálogo insultando a Norton por su conducta sexual, lo cual desencadena la violencia latente que Pelletier y Espinoza han acumulado y que han siempre escondido; los dos pegan al paquistaní hasta casi matarlo, convirtiéndose ellos mismos en agentes de la barbarie que reconocen y quieren combatir en el otro. No obstante, la experiencia primitiva de la violencia no provoca en ellos una sensación de disgusto y arrepentimiento, sino, más bien al contrario, “cuando cesaron de patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el *ménage à trois* con el que tanto habían fantaseado” (Bolaño, 2012 a: 103). Mientras golpean al paquistaní los críticos están experimentando el mismo mal contra el cual se supone que el escritor tiene que pelear continuamente, pero no saben descifrar su experiencia y ni decidir conscientemente si seguir persiguiendo este abismo.

El otro momento de mayor acercamiento a Archimboldi corresponde, casi paradójicamente, con la consciencia, por parte de los críticos, de que nunca lograrán encontrarlo:

– Archimboldi está aquí – dijo Pelletier –, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él. (Bolaño, 2012 a: 207)

Los críticos han trabajado todas sus vidas en la construcción de un mundo hecho de certezas e interpretaciones indiscutibles, pero la literatura no es un mundo hecho de certidumbres, al contrario, es un mundo en el que según Bolaño el fracaso es un elemento absolutamente central. Al reconocer la existencia de un límite, lo que implica admitir la posibilidad de la

derrota, los críticos vislumbran sin darse cuenta la esencia de la literatura que siempre se le ha escapado.

Archimboldi no es el único artista de “La parte de los crímenes” que esconde un misterio sobre el cual los críticos sienten la necesidad de indagar. De hecho, a partir del momento en el que contempla su obra maestra, Morini se obsesiona por el pintor inglés Edwin Johns. Se trata de un artista cuya obra principal es un cuadro que consiste en “una elipsis de autorretratos, en ocasiones una espiral de autorretratos (depende del lugar desde donde fuera contemplado), en cuyo centro, momificada, pendía la mano derecha del pintor” (Bolaño, 2013a: 76). Además de la exposición de la mano, ya de por sí espantosa, lo que inevitablemente resulta inquietante es el hecho de que Johns planea su automutilación en todos los detalles, la actúa, lleva la mano con la que pinta a un taxidermista previamente contactado y solo después va al hospital para que le bloqueen la hemorragia.

Morini queda tan fascinado con la historia del pintor que decide buscarle para preguntarle directamente el porqué de su ‘autorretrato’. En la novela la narración de esta búsqueda es bastante compleja y se desarrolla en momentos diferentes, de modo que personajes y lector proceden juntos hacia la reconstrucción de lo ocurrido: Norton le cuenta la historia de Johns a Morini; tiempo después, cuando Pelletier y Espinoza encuentran a Norton le relatan que han acompañado a Morini a conocer a Edwin Johns – del cual ellos ignoran la historia –, episodio tras el cual Morini desaparece misteriosamente por unos días y luego vuelve a su cotidianidad sin dar explicaciones –; Norton, entonces, puede integrar la información diciendo que Morini ha pasado en Londres sus días de ausencia. El misterio de Johns es también el misterio de Morini, el más callado y reflexivo de los críticos quien, sin embargo, en el caso de Johns actúa de manera enigmática, como si él mismo quisiera ocultar algo, aunque no sea posible entender de qué se trata.

Se puede pensar que parte del interés de Morini por el pintor nace del hecho de que ambos padecen una carencia física, pero también de la consideración de la enorme distancia entre las

causas de esta condición: el pintor ha decidido voluntariamente vivir sin una mano, mientras que el crítico tiene que estar en una silla de ruedas debido a una enfermedad. Cuando visita a Johns en el sanatorio suizo donde está internado, lo que Morini quiere saber es por qué se ha cortado la mano, pregunta que puede ayudar a entender toda la concepción artística del Johns. Y de nuevo, en este caso, la narración resulta reticente:

– Le diré por qué lo hice – dijo Johns, y por primera vez su cuerpo abandonó la rigidez y el porte erguido, marcial, y se inclinó y se acercó a Morini y le dijo algo al oído. (Bolaño, 2013a: 125)

La secuencia del sanatorio acaba sin ninguna explicación ulterior, y sin que el italiano refiera a sus compañeros lo que ha escuchado. Durante su ‘desaparición’ en Londres, Morini decide revelar el secreto a Norton, a quien, por otra parte, no cuenta que ha encontrado al pintor, sino que “creía saber por qué Johns se había cercenado la mano derecha” (Bolaño, 2013a: 131):

– Ah, Edwin Johns – dijo Norton –.¿Por qué?

– Por dinero – dijo Morini.

– ¿Por dinero?

– Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas. (Bolaño, 2013a: 132)

La explicación parece increíble y resulta inaceptable, puesto que la revelación del artista es la declaración de que la base del arte no es la inspiración sino el cálculo. Lo que refiere Morini está tan lejos de toda expectativa que el lector tiene que decidir si creerle o no. En efecto, es posible que Johns le haya confiado el secreto de su obra, haciendo de él un testigo de la verdadera esencia del arte, y que Morini quiera decirle algo a Norton, pero miente, inventando una motivación trivial que salve a su amiga de la contempalación del abismo que le ha sido revelado. Sin embargo, Morini puede decir la verdad y repetir fielmente las palabras de Johns el cual, en este caso, expresaría una concepción muy desmitificadora del arte: el artista ya no sufre debido a su hipersensibilidad, ni la base de sus creaciones es la

inspiración, sino que todo se debe a una mera cuestión económica. Se puede justificar esta visión con el hecho de que Johns es un loco, pero en la literatura bolañesca la locura no impide tener una visión lúcida de la realidad y, sobre todo, permite expresar verdades que los otros no se atreven a pronunciar.

Los críticos logran acercarse solo involuntariamente a Archiboldi experimentando la derrota y la violencia; García Madero queda mudo ante la obra de Cesárea; Morini no sabe si puede creer a las palabras de Johns. Todas estas investigaciones fracasan y dejan vislumbrar que en el centro de la práctica artística se esconde el horror. En el caso de Archiboldi esto resulta casi evidente, puesto que el desplazamiento de la investigación a una ciudad como Santa Teresa y las experiencias traumáticas de los críticos señalan de manera explícita la presencia del mal. En el misterio de Cesárea y Johns parece encontrarse una contradicción, debida al contraste entre la posibilidad de la profundidad de la obra y la de su intrascendencia. Sin embargo parece posible decir que en el caso de Cesárea la obra es un documento de horror cualquiera sea su contenido, puesto que es, en todos casos el resultado de la lucha con la literatura que Bolaño señala como núcleo necesario de la buena práctica artística. Probablemente el artista que crea más dificultades de interpretación es el pintor, que es también el más visible de los tres: su obra es extremadamente evidente y es él mismo quien juega con desconcertar a su detective. Pero su mano, en su obscena exposición, se caracteriza por una incomprensibilidad que no puede sino resultar monstruosa, y la posibilidad de que este sacrificio sea fruto de la banalidad representa un abismo de sentido casi intolerable. Bolaño juega con su lector, creando una incertidumbre irresoluble sobre el sentido de la práctica artística, en la que cada uno es llamado a apostar por una interpretación, a sabiendas de que, probablemente, fracasará.

5.3 Encarnaciones del mal: los escritores criminales de Roberto Bolaño

Esta sección pretende estudiar a los escritores que se han desviado políticamente o que resultan ser criminales que aparecen muy a menudo en el macrotexto de Bolaño. Estos personajes desempeñan, en mi opinión, una doble función: por una lado, completan la exploración del género policíaco al representar la contraparte de los poetas-investigadores que hemos analizado en el párrafo precedente; por otro lado, lo que resulta más importante, permiten profundizar en la parte más oscura de la actividad literaria. Bolaño crea una literatura que se interroga sobre sí misma y explora despiadadamente su propia infamia; en la reflexión bolañesca emerge continuamente el eco de la sentencia benjaminiana según la cual no existen productos culturales inocentes:

[...] los bienes culturales [...] tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror [...] Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. (Benjamin, 1989: 182)

En su análisis de la relación entre mal y literatura en Bolaño, Daniuska González, citando a Steiner, señala que es necesario aceptar la idea de que, incluso en el horror absoluto de los campos de concentración, los nazis se dedicaban a la lectura de obras fundamentales. Bolaño, según González, radicaliza el problema:

[...] la disruptividad entre la cultura y la barbarie, entre lo humanamente acendrado de la primera y lo instintual de la segunda. Esta paradoja se vacía en la narrativa bolañista: lo inhumano, que trasciende el contexto político en el cual lo situó Steiner, aparece fundido con el gesto ejecutor de los sujetos que detentan la cultura, que ofician su discurso; esos que para Steiner administraban Auschwitz al mismo tiempo que leían a Goethe, pero que, en Bolaño, se solidifican todavía más con el horror: ellos hacen ahora la literatura. No se refiere a que el verdugo posea cierta calificación humanística, se trata de que el verdugo *es* el humanista. (Moreno, 2011: 16-17)

En las obras de Bolaño quien hace el mal puede ser un receptor activo y culto de cultura, pero es posible también que el producto artístico se origine a partir de la tortura y de la violencia y que represente, por lo tanto, un documento de experiencias devastadoras.

En esta sección se observará en particular la problematización de la figura del artista a partir de la relación entre literatura y mal. Con una aparente indiferencia ideológica, Bolaño realiza una doble distinción entre sus escritores criminales: una entre ética y estética y la otra entre ética ideológica y ética cultural. Por lo que se refiere al primer punto, Bolaño habla, por ejemplo, de la producción de los literatos nazis en América con aparente neutralidad, dando continuamente la impresión de atribuir a la obra una importancia intrínseca que puede prescindir de las aberraciones de su creador. Por otra parte, aún cuando escribe sobre escritores que cumplen acciones infames o profesan ideales políticos aberrantes, Bolaño parece distinguir entre los que aceptan totalmente el compromiso con la literatura y los que, por el contrario, demuestran cierta superficialidad con respecto a su vocación literaria, de manera que se crea la impresión de una ética un tanto indefinida. El propio Bolaño, en una entrevista dedicada a *La literatura nazi en América*, hace explícito su intento de representar las perversiones éticas de la literatura:

Con *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, la enciclopedia de nazis del nuevo mundo conforma una trilogía sobre la sensibilidad al margen de la ética, o sin más ética que la Forma. (Braithwaite, 2006: 17)

En ocasiones, la ambigua postura moral de los personajes bolañescos es presentada con cierta ironía: por ejemplo, el narrador de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* es un aspirante escritor que se dedica a asaltar bancos y trabaja a una novela cuyo protagonista tiene las mismas características que su creador:

Mi héroe se llamaba Dedalus y era atracador de bancos. Lo importante, por supuesto, no eran los atracos ni su vida clandestina, sino el hecho de que fuera un entendido en Joyce. Parecerá extraño que un hombre violento, un desvalijador de bancos, sea al mismo tiempo un erudito digno de pertenecer al menos al círculo de los archiveros de Joyce en España, pero así es la vida,

y además, ¿de qué puede vivir en este país un estudioso del maestro, si además de tener orgullo es autodidacta? (Bolaño, 2013 a: 30)

Es preciso recordar que en la tradición del género policíaco con la que Bolaño dialoga el criminal es un personaje interesante, que sobresale de la masa, característica que generalmente comparte con el investigador que le persigue:

Las únicas autobiografías interesantes, en realidad las únicas biografías interesantes, son las de los grandes policías o las de los grandes asesinos (estas últimas, por supuesto, publicadas bajo seudónimo o anónimamente, o publicadas post mortem), porque de alguna manera rompen ese molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo. El policía y el detective parecen ajenos a esta mecánica. En sus biografías o autobiografías siempre hay otra cosa: una propuesta, un juego, un crucigrama que te dice acércate al espejo y mira. (Braitwaite, 2006: 100-101)

Todos los personajes de Bolaño escriben y se dedican, con mayor o menor intensidad, a llevar a cabo acciones criminales. Se intentará aquí dar cuenta, a través de tres novelas en particular, de las diferentes maneras en las que Bolaño trata el tema de la literatura y el mal: la caricatura y la exageración que caracterizan *La literatura nazi en América*, el monólogo del sujeto culpable en *Nocturno de Chile* y la exploración del mal absoluto, tema de *Estrella distante*.

Antes de profundizar en estas novelas, es preciso considerar, sin embargo, que en el macrotexto de Bolaño el hecho de cumplir una acción ilegal significa romper una convención y no necesariamente convertirse en encarnaciones del horror. Resulta oportuno subrayar este aspecto porque, por ejemplo, también Ulises Lima y Arturo Belano venden droga en México DF y viven en el hampa, pero esto forma parte de su condición bohemia y no los califica en absoluto como criminales.

Más compleja es la experiencia ética de Archimboldi en 2666 durante su juventud, cuando todavía se llama Reiter, es un soldado alemán que combate en el bando de los nazis y por lo tanto, aunque por razones ajenas a su voluntad, se encuentra de la parte equivocada

de la historia. Su acercamiento a la literatura se cumple a través de la lectura de los diarios de Ansky, un judío ruso del que ocupa la casa mientras se retira con su ejército; el hecho de que su maestro ausente sea una de sus potenciales víctimas provoca en Reiter un fuerte sentimiento de culpa que se materializa en pesadillas en las que el joven soldado alemán cree matar a Anski. Si el presunto enemigo, al que Reiter ha conocido solo a través de la literatura, despierta sentimientos de solidaridad tan fuertes, el diálogo con el supuesto aliado le provoca el más absoluto desprecio. En el campo inglés en el cual queda detenido después de la guerra, Reiter conoce a Leo Sammer, quien durante la guerra es un fiel funcionario del Reich y administra un pueblecito de Polonia. Sammer es un hombre que cumple escrupulosamente las órdenes de sus jefes; sin embargo, cuando por equivocación llega al pueblo un tren lleno de judíos griegos, solo se le dice que tiene que deshacerse de ellos. Sammer, que obedece por primera vez a una directiva genérica, elige una solución doblemente inhumana, porque no solo manda fusilar a los judíos, sino que llama como pelotón de fusilamiento a los niños del pueblo. La total incapacidad de pensar de Sammer recuerda la espantosa banalidad del mal de la que habla Hanna Arendt a propósito de Eichmann, y resulta particularmente inaceptable si se considera que su falta de elaboración desemboca en su presunción de inocencia: “otro en mi lugar [...] hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (Bolaño, 2012 a: 959). Poco después de estas confesiones, que Reiter escucha sin tener, al menos aparentemente, una opinión al respecto, las guardias del campo encuentran el cuerpo de Sammer estrangulado; no se descubre al culpable, pero el mismo Reiter, tiempo después, le declarará a su novia que es él el responsable de ese asesinato. Se expresa aquí un concepto complejo de justicia, puesto que Reiter asume el papel de juez, condena a Sammer, le ejecuta y mientras afirma no estar arrepentido, tampoco se considera inocente:

El tipo al que había matado, le dijo, se llamaba Sammer y era un asesino de judíos. Entonces tú no has cometido ningún crimen, quiso decirle ella, pero él no la dejó. (Bolaño, 2012 a: 971)

Reiter, que metafóricamente ha asumido la culpa de la desaparición de Anski, acepta también la responsabilidad de la muerte de Sammer. Las vivencias de Sammer, que le conducen hacia el núcleo tenebroso de la historia del siglo XX, pueden constituir un aprendizaje a través del mal que, dada la manera en la que Bolaño concibe la literatura, es también parte de su formación como escritor; a este propósito Paz Soldán dice que “Benno von Archimboldi encuentra su destino como escritor durante la segunda guerra mundial porque ese periodo histórico es otro de esos ‘cráteres’ que condensan todo lo que hay que saber sobre el horror del siglo XX” (Paz Soldán; Faverón Patriau, 2013: 19)

El nazismo es uno de los símbolos más reconocibles del mal, y Bolaño recurre a él en más de una ocasión para explorarlo en cuanto emblema del horror. *La literatura nazi en América*, por ejemplo, se presenta como una enciclopedia en la que se describe a una serie de escritores latinoamericanos que se adhieren a esta ideología. Se trata de un catálogo bastante variado, ya sea por las diferentes trayectorias artísticas de los personajes, ya sea por la intensidad diversa con la que viven su ideología.

Karim Benmiloud analiza *La literatura nazi en América* a partir de sus trasgresiones: primero la genérica, evidente en el hecho de que la obra se presenta como una novela, mientras que resulta ser, más bien, una enciclopedia imaginaria del mal. Algunas biografías están relacionadas entre sí, pero esta red de referencias nunca llega a articular una historia coherente. Otra transgresión que Benmiloud señala es la ideológica, puesto que, según afirma, Bolaño instala a una serie de fanáticos del nazismo en una porción de mundo “que se salvó de la plaga nazi” (Moreno, 2011: 127). Es preciso notar que, en realidad, América Latina tiene conexiones bastante explícitas con el nazismo, a partir del hecho de que muchos criminales de la segunda guerra mundial encontraron refugio precisamente en diferentes países latinoamericanos. No parece cierto, por lo tanto, decir que Bolaño imagina una ideología en un territorio que no tiene nada que ver con ella, sino que representa una exageración de tendencias derechistas que no son ajenas a este contexto.

La transgresión ideológica de Bolaño reside, más bien, en su aparente indiferencia por las aberraciones de sus personajes:

Como sucederá luego en *Nocturno de Chile*, el punto de vista adoptado es *seudo* neutral, como si fuera indecoroso subrayar los errores y las culpas de aquellos escritores nazis. Muchas veces, el narrador tiende incluso a disminuir el grado de responsabilidad de estos individuos, como si fuera posible interesarse sólo por la vertiente literaria de sus carreras respectivas. [...] En *La literatura nazi en América*, se plantea pues, por vez primera en la narrativa de Bolaño, y de forma paradigmática, la cuestión fundamental de las articulaciones entre Poética y Ética, y su necesaria interrelación e interdependencia. Así, por su falta de toma de posición, el narrador anónimo finge creer que la exigencia literaria y poética puede borrar el odio y el crimen. (Moreno, 2011: 128)

De hecho, Bolaño proporciona datos relativos a los escritores de los cuales habla sin emitir juicios, y parece recordar continuamente que lo que le interesa es la explicación del hecho literario. Es el caso de la biografía de Luz Mendiluce Thompson que empieza con el reconocimiento de que la escritora tenía, efectivamente, talento, y el único comentario sobre su poema que lleva el título bastante explícito de *Con Hitler fui feliz* es que fue “incomprendido tanto por la derecha como por la izquierda” (Bolaño, 2010 a: 30), sin que se especifique ni qué críticas recibió ni el eventual juicio personal del narrador. El recopilador de la enciclopedia relata todo con el mismo tono, así que el lector se encuentra continuamente con episodios aterradores que se mezclan con elementos inocuos:

Couto escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos, pero él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña. (Bolaño, 2010 a: 123)

Lo que más puede sorprender al lector es el hecho de que buena parte de estos escritores demuestran la misma dedicación a la literatura que los otros personajes de Bolaño, puesto que lo que quieren es escribir, y por eso aceptan vivir en la miseria, ver sus libros rechazados, hacer cualquier sacrificio. Lo espantoso, en algunos de estos escritores nazis, es que encarnan

la más límpida vocación literaria y si se pudiera considerarles solo por su pasión hacia el arte, sin examinar su postura ideológica, no resultarían tan distantes de personajes como Ulises Lima o Arturo Belano.

Por ejemplo, Schürholz, criado en una colonia nazi en Chile y visionario creador de poemas gráficos que representan campos de concentración observados desde el cielo ¹², es una figura paradigmática por la intensidad con la que vive la literatura. De él se dice de antemano que “tenía todas las cartas para fracasar estrepitosamente” (Bolaño, 2010 a: 102), pero, a pesar de estas premisas, él sigue escribiendo mientras vive en la pobreza más absoluta.

Al contrario de lo que ocurre en otras novelas de Bolaño, en *La literatura nazi en América* se aporta información sobre el contenido de las obras catalogadas. A menudo se trata de sinopsis trazadas de manera un tanto impresionista, que dan cuenta de los principales rasgos temáticos o estilístico de las obras sin proporcionar detalles. Estas descripciones coinciden en la mayoría de los casos con el despliegue del humor negro de Bolaño, quien describe despiadadamente las creaciones de los escritores nazis: aunque unas se salven, muchas parecen obras estrafalarias no tanto por su orientación ideológica, sino por su forma y contenido. El resultado artístico de estos autores es generalmente mediocre, en ocasiones hasta ridículo, como en el caso de Pérez Masón, que construye una novela para que esconda un mensaje cifrado, pero escoge una clave por lo menos ingenua y, sobre todo, lo que decide esconder con tanto esmero es un mensaje absolutamente infantil:

Pronto salta el censor avisado. Las primeras letras de cada capítulo componen un acróstico:
VIVA ADOLF HITLER. El escándalo es mayúsculo. unos apuntes Pérez Masón se defiende despectivo: se trata de una coincidencia. Los censores se ponen manos a la obra; nuevo descubrimiento; las primeras letras de cada segundo párrafo componen otro acróstico: MIERDA DE

¹²La realización de estos poemas no puede no recordar las actuaciones de Ramírez Hoffman, con la diferencia de que las obras de Schürholz se deben mirar desde lo alto de un avión, mientras que las de Ramírez Hoffman son escritas en el cielo para que se vean desde la tierra. El texto mismo explicita un paralelo entre los dos, subrayando, al mismo tiempo, la falta de talento de Schürholz: “En algunos círculos se le considera el único discípulo del enigmático y desaparecido Ramírez Hoffman, aunque el joven de la Colonia renacer carece de la desmesura de aquel: su arte es sistemático, monotemático, concreto” (Bolaño, 2010: 103)

PAISITO. Y las de cada tercer párrafo: QUÉ ESPERAN LOS US. Y las de cada cuarto párrafo: CACA PARA USTEDES. (Bolaño, 2010 a: 62)

Se podría considerar *La literatura nazi en América* como un primer acercamiento de Bolaño a la exploración del mal en la literatura, abordado principalmente a través del sarcasmo. Se trata, por otra parte, de una parodia total y demoledora con respecto a las manías del mundo literario: en cuanto enciclopedia, sugiere la idea de que autores a todas luces inaceptables podrían tener un interés cultural. Es como si Bolaño jugara con la posible construcción de un canon subversivo, en una transgresión voluntaria y divertida de las convenciones del mundo literario respetable.

Nocturno de Chile es un texto que presenta características opuestas con respecto a *La literatura nazi en América*: la enciclopedia representa la pluralidad, mientras que esta otra novela está saturada por la voz única del narrador que relata su vida en un largo monólogo. Este narrador es Sebastián Urrutia Lacroix, chileno, cura y crítico literario – firma sus trabajos con el nombre de Cura Ibacache –, quien al final de su vida desarrolla una articulada confesión para justificar sus acciones frente a la misteriosa figura del “joven envejecido” que lo persigue recordándole sus culpas. A lo largo de la narración el joven envejecido vuelve a aparecer obsesivamente sin que se aclare nunca su identidad o las razones de su saña contra Urrutia Lacroix; tampoco se entiende si se trate de una figura real o de una proyección del mismo narrador, quien en cierto momento sugiere la posibilidad de que su perseguidor sea su propio doble:

¿Soy yo el joven envejecido? Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? (Bolaño, 2012 b: 149-150)

Para el cura, miembro activo y respetado en el contexto cultural chileno, el horror reside en la posibilidad de que el mal de la historia de su país le acose y le reproche sus omisiones. De hecho, su relato es una autodefensa contra las acusaciones del joven que, por otra parte,

nunca se expresan de una manera explícita. Como comenta Moreno, la problemática y dudosa dualidad que caracteriza la relación entre acusador y acusado es también la base sobre la que se construye un discurso autoapologético que podría aclarar los puntos oscuros de la vida del cura y, sin embargo, nunca llega a hacerlo. La conclusión de la novela evidencia la abrupta interrupción del discurso: *Nocturno de Chile* se compone de dos párrafos, el primero de los cuales es el largo monólogo de Ibacache, mientras que el segundo está formado por una sola frase que comparece con extremada contundencia, sobre todo al compararla con la complejidad lexical y semántica que caracteriza el primer párrafo: “Y después se desata la tormenta de mierda” (Bolaño, 2012 b: 150). La novela se cierra con esta imagen apocalíptica que cierra el discurso de Ibacache. En relación a la peculiar construcción de la novela, Moreno comenta:

[...] una dualidad que no significa un reflejo de lo idéntico, ni siquiera de lo similar. Ella marca la presencia de un desequilibrio fundamental, de una desproporción mayor, que provoca sobre todo extrañeza y que orienta hacia la indagación y al cuestionamiento, pero con la seguridad de que no se podrán obtener respuestas relativamente satisfactorias. Al contrario, se impone la incertidumbre y la certeza de lo inacabado, la cual, sin embargo, no es sinónimo de vacío o esterilidad pues inaugura una serie ininterrumpida de intentos de elucidación y de producción de sentido. (Moreno, 2005: 202)

Los recuerdos del cura no se componen únicamente de la reconstrucción de su vida, sino que añade a ello la representación de todo un contexto cultural que se revela insalvablemente cómplice de la dictadura. Ibacache se califica como un personaje infame no tanto por lo que ha hecho directamente, sino por haber usado la literatura como escondite para fingir no ver la barbarie de la dictadura pinochetista, ostentando una cómoda ceguera frente al horror a favor de la satisfacción de su vanidad cultural. El caso más evidente de esta actitud irresponsable es su participación en las tertulias en la casa de María Canales, escritora mediocre pero ambiciosa, que ofrece un lugar para las discusiones a la élite literaria de Santiago. En las palabras de Ibacache la explicación de su presencia allí es muy simple:

Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. [...] El problema, aparte del hecho insoslayable de que muchos amigos se habían marchado del país por problemas a menudo más de índole personal que política, radicaba en el toque de queda. ¿Dónde se podían reunir lo intelectuales, los artistas, si a las diez de la noche todo estaba cerrado y la noche, como todo el mundo sabe, es el momento propicio de la reunión y de las confidencias y del diálogo entre iguales? (Bolaño, 2012 b: 123-124)

En su autodefensa, Ibacache resta importancia desde el principio a la dictadura: los intelectuales exiliados se han ido “por razones personales” y el toque de queda es una aburrida variación en la cotidianidad de los que se han quedado en Chile. Esta presentación del período de la dictadura no es inocente, y se revela funcional para sostener la estrategia discursiva de Ibacache que, cuando no puede alejar de sí las responsabilidades, las atenúa presentando el régimen como un sistema casi ‘normal’. Además, repite en varias ocasiones que Canales es “buena moza” (Bolaño, 2012 b: 125), subrayando constantemente la inocencia de su acercamiento a la casa de la mujer. Sin embargo, lo que Ibacache y todos los otros intelectuales que frecuentan la casa no saben – o fingen no saber – es que el marido norteamericano de Canales es un agente de la DINA que usa el sótano de la casa para interrogar y torturar prisioneros. Ninguno de los invitados a las veladas literarias se da cuenta del horror que se realiza a pocos metros, de ahí que sus reuniones adquieran una dimensión monstruosa, resultando a todos los efectos aterradoras demostraciones de egoísmo e indiferencia de los que se consideran intelectuales, pero de hecho carecen completamente de la capacidad de ejercer pensamiento crítico.

Años después, cuando ya la dictadura ha acabado, se descubre que en una ocasión uno de los contertulios llegó, después de haberse perdido en el laberinto de pasillos de la casa, a la sala de las torturas. El relato del episodio se fragmenta mediante tres versiones distintas, enriquecidas siempre con nuevos detalles; y en todos los casos, Ibacache especifica que está solo refiriendo algo que le han contado: “meses después, un amigo me contó” (Bolaño, 2012 b: 138); “luego supe, por otro amigo” (Bolaño, 2012 b: 139); “y también supe, años después”

(Bolaño, 2012 b: 140), “y meses después, o tal vez años después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro y luego otro y otro más” (Bolaño, 2012 b: 141). Lo que se mantiene constante en el relato del episodio es la sucesión de los hechos: alguien se pierde, abre una puerta, ve a un prisionero atado sobre una mesa, cierra la puerta, reanuda el camino y vuelve a la tertulia sin mencionar nada de lo que acaba de ver. La noticia empieza a circular años después, con una profusión aparentemente infinita; cada vez se añaden nuevos detalles sobre el horror del que Ibacache y sus amigos no han querido darse cuenta, pero que vuelve a presentarse constantemente como algo que lucha para ocupar un lugar en la memoria colectiva. En busca de darse una absolución, Ibacache puede solo invocar su ignorancia con respecto a lo que ocurría:

¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. (Bolaño, 2012 b: 142)

Obviamente, cuando se descubre la verdad todos niegan haber tenido contacto con María Canales y con la casa del horror. La visita que años después Ibacache hace a la escritora – que ya se encuentra sola y en la ruina económica – es otra manifestación de lo aberrante, puesto que la mujer, completamente alejada de la realidad, resulta preocupada solo por su carrera literaria, como si le resultase posible ignorar lo que hacía su marido: “yo quiero hablar de literatura, dijo, pero ellos siempre sacan el tema de la política” (Bolaño, 2012 b: 144). La escritora parece creer verdaderamente en la posibilidad de una separación entre las diferentes partes de su vida que mantenga la escritura impoluta pese a todo lo que ocurre a su alrededor. Pero su discurso trastornado deja entrever una duda fundamental sobre la elaboración de la consciencia colectiva del período de la dictadura:

¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, padre. ¿Y se arrepiente? Igual que todos, padre. (Bolaño, 2012 b: 145)

Canales no solo no contesta, sino que devuelve la pregunta: ¿la comunidad intelectual

que frecuentaba su casa sin darse cuenta de lo que en ella ocurría, se ha arrepentido de su conducta? En la construcción del relato de su vida Ibacache pretende demostrar que no tiene nada de lo que arrepentirse; sin embargo, el hecho mismo de que sienta la necesidad de confesarse, acosado por un perseguidor que probablemente es una creación de su sentimiento de culpa, revela una conciencia, acaso de manera oscura e instintiva, atormentada.

Ibacache es una figura imperdonable: tolera la relación ambigua con la dictadura y se proclama literato sin aceptar los riesgos de la literatura que para Bolaño representa el centro irrenunciable de toda actividad intelectual. El cura y crítico literario rechaza toda implicación personal y usa, al contrario, la cultura precisamente como medio de abstracción. En este sentido, resulta emblemática su reacción ante la elección de Allende y la sucesiva fase política que termina con el golpe militar: mientras que su país vive momentos dramáticos, él se retira en su casa dedicándose a la lectura de los clásicos griegos. En la narración se alternan la lista de los problemas económicos y políticos de Chile y el aislamiento de Ibacache: “[...] y se organizó la primera marcha de las cacerolas en contra de Allende y yo leí a Esquilo y a Sófocles y a Eurípides [...] y hubo atentados y yo leí a Tucídides” (Bolaño, 2012 b: 98). Lo que llama la atención es que Ibacache deja sus lecturas coincidiendo, precisamente, con el golpe de Pinochet, cuando el horror explota con mayor intensidad:

[...] y después vino el golpe de estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. (Bolaño, 2012 b: 98-99)

El cura confunde el terror de los militares con el orden, interpreta el silencio como un signo de paz y vuelve a mirar desde su ventana con tranquilidad precisamente cuando toda la humanidad está perdida. Es más, durante el período de Pinochet reanuda su actividad literaria, no para expresar una visión crítica con respecto a las violaciones de los derechos humanos, sino, al contrario, para usar la ‘protección’ que el régimen le garantiza para seguir

practicando su idea personal de ‘hacer cultura’.

Es interesante comparar Ibacache, personaje ambicioso pero mediocre, con el protagonista de *Estrella distante*, puesto que Carlos Wieder representa uno de los casos más complejos de lo que Solotorewski define “tanto una fascinación por el mal como un repudio por el mismo” (Solotorewski, 2012: 208) por parte de Bolaño. Según las palabras del mismo autor, Wieder representa “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (Bolaño, 2013 b: 20) y es también una encarnación de los límites de perversidad a los que el arte puede llegar.

Al principio de su carrera de artista vanguardista, Wieder usa su avión para escribir en cielo poemas cuyo contenido resulta inevitablemente amenazador: “*la muerte es amistad [...]* *La muerte es Chile [...]* *La muerte es responsabilidad*” (Bolaño, 2006: 89). Sin embargo, se pueden considerar estos versos solo una anticipación de su obra principal, constituida por una exposición fotográfica que según su opinión empezará “el nuevo arte” (Bolaño, 2006: 93) y que él mismo define como “poesía experimental, quintaesenciada, arte puro” (Bolaño, 2006: 87). Si la relación con el arte implica un necesario enfrentamiento con el mal, lo que realiza Wieder es una versión perversa del “arte puro”, puesto que acepta mirar el mal, y lo usa, además, como base del proceso de creación de la obra. Las fotos de Wieder forman una galería de imágenes que exponen sin filtros el horror al que puede llegar la dictadura:

Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. (Bolaño, 2006: 97)

Wieder crea su exposición a través de la yuxtaposición de imágenes fragmentarias que retratan mujeres desaparecidas y torturadas, a veces todavía agonizantes, lo cual aumenta, si es posible, la monstruosidad de la exposición, cuya barbarie se podría resumir en “La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento” (Bolaño, 2006: 98), imagen que le resta toda humanidad al fragmento de cuerpo (al fragmento de persona), exhibiéndolo obscenamente abandonado en un suelo frío, como si fuera un escombros cualquiera.

Y pese a que sus invitados queden brutalmente trastornados por las imágenes, Wieder sigue manteniendo una actitud satisfecha, porque su arte ha logrado asombrar a su público, con un gesto iconoclasta que celebra la barbarie del sistema que todo los artistas consagrados y los oficiales presentes a la exposición, de hecho, apoyan, y que, sin embargo, resulta absolutamente inaceptable cuando llega a ser visible.

Una característica de Wieder que ya se ha comentado en el capítulo precedente es su inefabilidad sustancial: se trata de un personaje que escapa toda posibilidad de definición, desestabilizando cualquier intento de entenderle. En *Estrella distante* existen dos investigaciones sobre Wieder: la del detective Abel Romero y la de Bibiano O’Ryan, otro frecuentador de los talleres de poesía antes del golpe. Acabada la dictadura, Bibiano intenta seguir el rastro de Wieder¹³, cuya identidad se ha fragmentado con los años en una serie de avatares con los cuales el personaje firma sus incursiones en los territorios más periféricos del discurso cultural: la ideación de delirantes juegos de mesa, las intervenciones en revistas literarias de baja calidad o el trabajo como cámara en películas pornográficas. La de Bibiano es una investigación atenta y minuciosa, pero en el caso de Wieder el investigador no logra tener la distancia irónica que caracteriza su relación con los otros autores:

Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (el piloto Carlos Wieder, el autodidacta Ruiz Tagle) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde. (Bolaño, 2006: 117-118)

Bibiano, por lo tanto, señala los avatares detrás de los cuales podría esconderse la personalidad de Wieder, pero no se acerca demasiado a su ominosa figura, porque, como se dice en el texto, “en salvaguarda de su equilibrio emocional y de su integridad física, procura seguir

¹³Se puede notar aquí otra ramificación del constante juego intertextual de Bolaño: las investigaciones de Bibiano confluyen en el libro *El nuevo retorno de los brujos*, “un ensayo ameno [...] sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989” (Bolaño, 2006: 117), publicación que recuerda muy de cerca *La literatura nazi en América*.

la carrera de Wieder pero manteniéndose alejado, sin intentar nunca más una aproximación personal” (Bolaño, 2006: 107).

Otra hesitación de carácter muy diferente, es la que caracteriza el discurso del cura Ibacache sobre Wieder; el protagonista de *Nocturno de Chile* aparece en *Estrella distante* porque en su trabajo de crítico literario ha escrito también sobre Wieder; en concreto, inserta a Wieder en el libro *Las lecturas de mis lecturas* – “posiblemente apócrifo y pretendidamente ligero” (Bolaño, 2006: 113):

Entre los jóvenes el más joven era Wieder (lo que demuestra la fe que Ibacache había depositado en éste) y es en el apartado de sus lecturas en donde la prosa de Ibacache, por lo común llena de florituras o generalidades, las típicas del reseñista de periódico un poco redicho que en el fondo siempre fue, se retrae, abandona poco a poco (¡pero sin pausa alguna!) el tono festivo-familiar [...] Ibacache, en la soledad de su estudio, intenta fijar la imagen de Wieder, [...] su rostro entrevisto en una larga noche de charla telefónica, pero fracasa, y el fracaso además es estrepitoso y se hace notar en sus apuntes, en su prosa que de pizpireta pasa a doctoral [...] y de doctoral a melancólica, perpleja. (Bolaño, 2006: 113-114)

El carácter elusivo de Wieder permite hacer, me parece, algunas consideraciones en torno al compromiso del escritor con la literatura. Bibiano no logra hablar de Wieder con ironía porque este forma parte de su misma experiencia, es un objeto de búsqueda demasiado cercano como para parodiarlo. Y por el contrario, Ibacache no puede entender a Wieder porque ambos se presentan como anverso y reverso de una misma moneda: mientras que el cura finge que el arte puede ser inocente, el otro explora, de manera sádica y despiadada, la relación entre arte y mal. Comparar a los dos personajes significa también evidenciar la distancia enorme entre la banalidad de la reflexión literaria e intelectual de Ibacache y la atroz densidad de significados que se intuyen tras de la monstruosa obra de Wieder.

La comparación entre los personajes de obras diferentes produce resultados un tanto asombrosos: Wieder, por ejemplo, se encuentra más cerca de Bibiano o del narrador de *Estrella distante* que de Ibacache, es decir, el vínculo entre criminal y víctima de la dictadura

parece más fuerte que el entre criminal y cómplice de ese mismo régimen. Bibiano “parpadea” cuando habla de Wieder, pero su incapacidad se refiere a la construcción del discurso y no a la comprensión del horror que el otro representa. De la misma manera, cuando, al final de *Estrella distante*, el narrador le encuentra, no logra elaborar para Wieder otra definición que “horrendo hermano siamés” (Bolaño, 2006: 152), reconociendo una espantosa afinidad entre él y el torturador. Es más, llega a sentirse, en cierto sentido, cómplice del criminal: “comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (Bolaño, 2006: 131).

Eso no significa que Bolaño elimina las diferencias entre víctimas y culpables, pero el autor subraya la cercanía entre los personajes que saben enfrentarse con el mal y, como se ha dicho, esta es una premisa fundamental en la concepción de Bolaño del trabajo intelectual. Bolaño condena a los personajes superficiales como Ibacache y, pese a presentarlo explícitamente como un criminal, le reconoce a Wieder cierta grandeza, que se funda sobre el hecho de haber aceptado el desafío ético, y estético, fundamental en la práctica artística.

Conclusiones

Como se ha visto a lo largo del trabajo, la relación que Bolaño establece con el género policial resulta siempre inestable y de difícil definición: el autor propone de continuo diferentes mecanismos y figuras propios del género, pero sabotea conscientemente la posible clasificación genérica de sus obras a través del desarrollo de digresiones que se alejan de la trama detectivesca y, sobre todo, cualquiera enigma sugieran sus narraciones, sustrae siempre la posibilidad de encontrar una resolución.

El interés principal del autor no es tanto el de proporcionar respuestas, sino plantear interrogantes; la observación puede parecer un tanto banal y, sin embargo, en eso se cifra el núcleo más productivo del sentido de la obra de Bolaño, puesto que la problematización de la cuestión hermenéutica es un centro fundamental de su poética. Me parece particularmente significativa, en ese sentido, la contradicción siempre evidente entre la revisión posmoderna del género y la vocación de búsqueda tan típica de los personajes bolañescos: todo el macrotexto de Bolaño presenta una tensión que no llega nunca a resolverse entre la sugerencia de que es imposible llegar a una respuesta y la idea de que es necesario, de todas formas, seguir buscándola.

Las investigaciones de los personajes de Bolaño forman una especie de gran catálogo de la derrota, puesto que acaban casi indefectiblemente en un silencio que deriva de la imposibilidad de acabar la búsqueda con éxito o de narrar los resultados a los que se ha llegado. En ocasiones, la desestabilización del patrón genérico llega al punto de poner en discusión la

existencia misma del misterio. El contraste entre el uso del género policíaco y el vacío que ocupa el lugar donde tendría que encontrarse la solución es tan evidente que parece negar toda posibilidad de conocimiento y, se podría pensar, toda posibilidad de interpretación crítica; no obstante, es imposible definir a Bolaño como un autor nihilista porque, como se verá, la derrota – siempre anunciada desde el principio – no representa un punto de llegada, sino el comienzo de una nueva búsqueda.

Parte del problema hermenéutico con respecto a la producción de Bolaño deriva de la complejidad de los problemas que se plantean: las tramas detectivescas del autor incorporan una serie de temas, como la violencia histórica, la literatura o la marginalidad, que componen un sistema polifacético de referencias dentro del cual es difícil orientarse. La preocupación constante del autor es interrogarse sobre el mal, que emerge constantemente como horizonte y, sin embargo, resulta siempre algo inefable, del que parece posible solo catalogar las manifestaciones sin entender sus razones profundas.

Las narraciones de Bolaño acaban siempre con un vacío, una reticencia que parece revelar que se podría encontrar algo más que, sin embargo, queda expulsado por los límites de la obra y remite a un más allá textual insondable. Es oportuno volver a subrayar que varias de las estrategias que Bolaño usa en sus reescrituras del género no representan innovaciones absolutas: la construcción de obras policíacas que carecen de un final satisfactorio, la hibridación genérica y la inserción de digresiones son, como se ha visto, rasgos que caracterizan ya a muchos autores que le preceden. Bolaño recoge esta herencia literaria y la extrema, al punto que toda su producción se funda en la que Ignacio Echevarría ha definido “poética de la inconclusión” (Bolaño, 2013 c: 8). El mismo autor juega explícitamente con esa idea: el título del cuento “El secreto del mal”, por ejemplo, parece prometer algún tipo de revelación, pero ya las primeras líneas de la narración afirman que no se llegará a ninguna parte: “es un cuento inconcluso, porque ese tipo de historias no tienen un final” (Bolaño, 2013 c: 23). El vacío narrativo con el que termina el cuento – un informante está finalmente a punto

de decirle algo al protagonista, cuando la narración se interrumpe – y que en el macrotexto del autor se repite hasta el cansancio representa, al mismo tiempo, la desalentadora revelación de que lo que se buscaba no está al alcance y la implícita invitación a no rendirse, a seguir ejerciendo de ‘detectives salvajes’. En *Los sinsabores del verdadero policía* ¹⁴ Bolaño inserta un comentario que se refiere claramente a su misma escritura: hablando del escritor Arcimboldi ¹⁵, se dice:

Si bien todas sus historias, no importaba el estilo utilizado (en este aspecto Arcimboldi era ecléctico y parecía seguir la máxima de De Kooning: *el estilo es un fraude*), eran historias de misterio, éstos únicamente se resolvían mediante fugas, en algunos casos mediante efusiones de sangre (reales o imaginarias) seguidas de fugas interminables, como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro, saltaran literalmente de la última página y siguieran huyendo. (Bolaño, 2012 c: 283)

La fuga hacia búsquedas ulteriores es la respuesta vital de los personajes a la ausencia de solución del caso particular; obviamente, nada garantiza que las otras investigaciones tengan éxito, y la solución se configura así como un horizonte hermenéutico continuamente diferido.

La misma construcción del macrotexto de Bolaño remite a la idea de algo que no acaba nunca de completarse: los personajes vuelven a aparecer en obras diferentes y cada vez se revela sobre ellos algo que puede ayudar a interpretarlos de manera más completa, pero esta multiplicación de indicios constituye otra trampa para el lector, puesto que el conjunto de informaciones deja siempre unos espacios vacíos que no permiten elaborar una definición cierta de los personajes. Al mismo tiempo, Bolaño en varias ocasiones inserta en obras diferentes los mismos pasajes textuales, en un proceso de resignificación de su propio material narrativo, que pasa a través de la experiencia continuamente renovadora de la inclusión de

¹⁴ *Los sinsabores del verdadero policía* es uno de los textos más ambiguos y fragmentarios del autor: publicado en 2011, presenta una serie de personajes y situaciones que ya han aparecido en otras obras, sobre todo *2666*. La crítica ha debatido bastante sobre la naturaleza de la obra, considerada a veces como una novela y otras como una especie de taller en el que el autor ha ensayado material narrativo que luego ha decidido insertar en otras novelas.

¹⁵ Aunque en *Los sinsabores* el escritor sea francés es bastante fácil reconocer en él una variación del Arcimboldi de *2666*.

un fragmento en contextos diferentes y del proceso de relectura; sin embargo, esta estrategia sugiere también la idea de una escritura que puede volver al infinito sobre sí misma sin encontrar un sentido estable y definitivo, ni tampoco una salida. Por supuesto, el lector es parte de ese proceso de creación y recreación del significado, cometido que, como apunta Trellez Paz, resulta particularmente complejo:

La estética de Bolaño funciona a través de la lectura en clave, apoyándose en trampas irónicas y falsas pistas por las que el lector tendrá que llegar a comprender porqué, cuándo y cómo.
(Moreno, 2005: 156)

El problema es que “llegar a comprender porqué, cuándo y cómo” resulta casi imposible debido al hecho de que en el centro de la narración el autor instala un misterio al que solo parece posible acercarse. Por ejemplo, ¿qué conclusión puede traer el lector sobre el mal que se manifiesta en los asesinatos de mujeres de Santa Teresa? ¿O, si quisiera ir más allá de la simple punición del culpable, qué motivación podría encontrar para los delitos de Wieder? El lector no puede ser sino un detective perplejo frente a un macrotexto que se caracteriza por el constante ocultamiento de su centro.

Como se ha observado en el análisis de las diferentes obras, los investigadores de Bolaño aparecen a menudo como improvisados, ineficaces, azarosos en su manera de coleccionar indicios. No obstante, son también seres valientes, aunque desamparados, casi heroicos en su enfrentarse a la certeza de la derrota. Me parece significativo el hecho de que, en ocasiones, el autor sustrae a sus investigadores del contexto narrativo en cual en la tradición del género actúa el detective y los convierte en figuras líricas, meras encarnaciones de una función imposible. En *La universidad desconocida*, colección de la producción poética de Bolaño, en varios poemas aparecen “detectives helados” (Bolaño, 2007: 337), “detectives perdidos en la ciudad oscura” (Bolaño, 2007: 338), “detectives / absolutamente desesperados” (Bolaño, 2007: 338). Sin embargo, estas figuras tan frágiles no renuncian al intento de mantener empecinadamente los ojos abiertos frente al horror, como en “Los detectives helados”: “Soñé con

detectives helados, detectives latinoamericanos / que intentaban mantener los ojos abiertos / en medio del sueño. / Soñé con crímenes horribles / y con tipos cuidadosos / que procuraban no pisar los charcos de sangre / y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada / el escenario del crimen” (Bolaño, 2007: 340). La misma postura se encuentra también en el poema “Los detectives”: “Y luego vi al detective / volver al lugar del crimen / solo y tranquilo / como en las peores pesadillas” (Bolaño, 2007: 338). Esta contemplación es necesaria porque sumirse en el horror es un pasaje fundamental de la experiencia bolañesca; las investigaciones pueden acabar sin solución, pero el enfrentamiento y, en ocasiones, la conmixtión de los investigadores con el mal ya les proporciona un sentido y las justifica. Por otra parte, la vuelta al lugar del crimen es una escena recurrente en el macrotexto bolañesco: lo hace Pepe el Tira merodeando una y otra vez por las alcantarillas abandonadas; lo hace, por ejemplo, Lalo Cura, único policía de Santa Teresa quien se interesa por las mujeres violadas y asesinadas; tiene que hacerlo el lector, volviendo a analizar las piezas del macrotexto de Bolaño para descubrir la red intertextual creada por el autor.

Como se ha visto, las investigaciones que se encuentran en la producción de Bolaño – que se trate de investigaciones sobre crímenes o de búsquedas literarias – son maneras de emprender la comprensión de un mal que al final sigue siendo indefinible. El silencio que caracteriza los finales de las obras de Bolaño puede depender, como se ha subrayado en el análisis, de diferentes factores: la imposibilidad de sistematizar los elementos que componen el misterio; la dificultad de individuar los responsables de las sobrecogedoras violencias de la historias reciente; la incertidumbre sobre el hecho de que un delito haya efectivamente ocurrido; o, al contrario, frente a una serie de crímenes aún demasiado evidente, la impotencia a la hora de desentrañar un cuadro complejo de responsabilidades y complicidades. Bolaño incluye también, entre las posibles razones del mal, la casualidad, lo cual me parece interesante, puesto que la falta de una concatenación de causas y efectos impide, de hecho, el desarrollo de un razonamiento que ordene lo ocurrido y representa así una parcial disolución

de las premisas del género policíaco. El personaje que más lúcidamente reconoce esa hipótesis es Abel Romero, uno de los detectives más expertos y hábiles del universo bolañesco, que en “Carlos Ramírez Hoffman el infame”, en *Estrella distante* y en “Joanna Silvestri” (en *Llamadas telefónicas*) investiga sobre el criminal pinochetista Wieder. Romero aparece fugazmente también en *Los detectives salvajes*, donde expresa la que parece una declaración de impotencia:

[...] el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo. (Bolaño, 2011: 397)

La posibilidad de que el mal sea obra del azar pone en crisis la idea misma de la investigación porque impide la posibilidad de todo proceso deductivo pero, sobre todo, porque impone la desconcertante eventualidad de que detrás del mal no se encuentre nada que se pueda entender y contrastar y que, por lo tanto, el mal seguirá ocurriendo de manera incomprensible, dejándonos totalmente desamparados. En esta perspectiva, los investigadores aparecen como figuras inútiles, cuya función, que ellos mismos se han atribuido, resulta absolutamente efímera. A pesar de eso, los personajes de Bolaño merodean sin parar alrededor del abismo esperando que allí puedan encontrarse las respuestas que están buscando. En *Los sinsabores del verdadero policía*, en la sección dedicada a Amalfitano – otro personaje que está presente en esta obra así como en *2666* – se encuentra una imagen que refleja esta multiplicación de planos:

Debajo, como puesta allí para que se planchara, encontró una camisa hawaiana. La camisa tenía fondo verde y palmeras cimbreantes y olas azules coronadas de espuma albísima y coches descapotables rojos y hoteles blancos y amarillo pastel y turistas vestidos con camisas hawaianas idénticas a la Gran Camisa Hawaiana, con palmeras cimbreantes y olas azules y descapotables rojos como en un juego de espejos repetido hasta el infinito. No, hasta el infinito no, pensó Amal-

fitano, en una de la repeticiones, en una de las inmersiones, los turistas estarían estampados sin sonrisa y con camisas negras. (Bolaño, 2012 c: 117-118)

Amalfitano imagina que el vértigo de la perspectiva tenga un final, una última reproducción que constituye la contracara de la escena de colores brillantes que ocupa la superficie y en la que parece concentrarse un sentido. Sin embargo, puede ser también que en el final se encuentre Otra Gran Camisa Hawaiana, lo cual revelaría la vacuidad del intento de penetrar en el juego de imágenes.

En su intento de seguir su vocación, a sabiendas de que fracasará, acerca el detective a la figura del escritor: ambos, en el mundo bolañesco, se dedican a actividades peligrosas, que imponen un enfrentamiento y una exposición en ocasiones ambiguos al mal y, además, aceptan la idea de la derrota. Puestas estas premisas, la decisión de seguir escribiendo o investigando evidencia vocación en los personajes, que consiste no tanto y no solo en su insistencia en el intento de encontrar una respuesta o una forma para narrar el caos, sino en su obstinación en desafiar el fracaso y apostar siempre para la necesidad de seguir investigando, renovando, frustración tras frustración, la ilusión.

Bibliografía

BOLAÑO, Roberto (2006): *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2007): *La universidad desconocida*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2009): *La pista de hielo*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2009): *Una novelita lumpen*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2009 a): *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2009 b): *Tres*, Barcelona: Acantilado.

BOLAÑO, Roberto (2010): *Monsieur Pain*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2010 a): *La literatura nazi en América*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2010 b): *Los perros románticos*, Barcelona: Acantilado.

BOLAÑO, Roberto (2011): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2012): *Cuentos*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2012 a): *2666*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2012 b): *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2012 c): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2013): *Amberes*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2013 a): *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona: Acantilado.

BOLAÑO, Roberto (2013 b): *Entre Paréntesis*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2013 c): *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2013 d): *El Tercer reich*, Barcelona: Anagrama.

AAVV (2004): *Palabra de América*, Barcelona: Seix Barral.

AAVV (2005): *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio internacional*, Barcelona: ICCI Casa América Catalunya.

AAVV (2010): “Dossier Bolaño poeta”, *Quimera*, n. 314, enero 2010, pp. 33-61.

AAVV (2004): “La vida como leyenda. homenaje a Roberto Bolaño”, *Quimera*, n. 241, marzo 2004, pp. 11-39.

AGAMBEN, Giorgio (1995): *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi.

ALATRISTE, Sealtiel (2006): “Roberto Bolaño y el cementerio sin fin”, *Revista de Occidente*, n. 301, junio 2006, pp. 105-109.

ALICINO, Laura (2014): “Lo ‘fantástico intertextual’ en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”, en Greco, Barbara; Parche Caballo Laura (eds.) (2014): *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Madrid: Biblioteca nueva, pp. 181-191.

ANDREWS, Chris (2014): *Roberto Bolaño's fiction. An expanding universe*, New York: Columbia University Press.

- ARECO, Macarena (2007): “Entrevista con Jorge Volpi. Sobre el enigma del compromiso del intelectual en el lado de allá y en el de acá”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, n. 218, enero-marzo 2007, pp. 299-311.
- ARENDT, Hannah (1999): *Eichmann en Jerusalén : un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: Lumen.
- AZANCOT, Leopoldo (1979): “Dashiell Hammetty la fundación de la novela negra”, *Nueva estafeta*, n. 6, mayo 1979, pp. 48-53.
- BARTHES, Roland (1973): *S/Z*, Torino: Einaudi.
- BATAILLE, Georges (1971): *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus.
- BEL, Jaqueline (ed.) (2007): *Memoria y desencanto en Juan Belman y Roberto Bolaño, Le chapiers du Littoral*, n. 6, febrero 2007.
- BENJAMIN, Walter (1972): *Iluminaciones 2*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1972): *Discursos interrumpidos I. Folosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires: Taurus.
- BENMILOUD, Karim; ESTÉVE, Raphaël (2007): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bourdeaux: Presses Universitaires Bourdeax.
- BERNAL, Rafael (1985): *El complot mongol*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOLOGNESE, Chiara (2006): “Temas posmodernos en los cuentos de Roberto Bolaño”, en Fernández López Dolores; Rodríguez-Gallego Fernando (eds.) (2006): *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 239-246.

- BOLOGNESE, Chiara (2009): *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago: Margen.
- BORGES, Jorge Luis (1997): *Obras completas en colaboración*, Barcelona: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1980): *Borges oral*, Bruguera: Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis (2008): *Ficciones*, Madrid: Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (2010): *El Aleph*, Madrid: Alianza.
- BRAITHWAITE, Andrés (2006): *Bolaño por sí mismo*, Ed. Universidad Diego Portales: Santiago.
- BRATOSEVICH, Nicolás (1997): *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, San José: Atuel.
- CAMPRA, Rosalba (2009): “Recorridos sinuosos del *noir* en Argentina”, *Cuadrivium*, n. 7, año 11 y 12, otoño 2009 - primavera 2011, pp. 138-144.
- CANDIA, Alexis (2010): “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Revista chilena de literatura*, n. 76, abril 2010, pp. 43-70.
- CANDIA, Alexis (2011): *El ‘Paraíso Infernal’ en la narrativa de Roberto Bolaño*, Santiago: Cuarto Propio.
- CANDIA, Alexis (2014): “¿Cómo construir un puente? tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño”, *Anales de literatura chilena*, n. 21, año 15, junio 2014, pp. 179-198.
- CARRIÓN, Jorge (2007): “Piglia: no hay que tomarse en serio a ningún escritor”, *Quimera*, n. 280, marzo 2007: pp. 38-45.
- CARRIÓN, Jorge (2008): *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya.

- CASULLO, Nicolas (2004): *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires: Retórica.
- CAWELTI, John G. (1976): *Adventure, Mistery, and Romance*, Chicago: The University of Chicago Press.
- CESERANI, Remo (1997): *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.
- CHANDLER, Raymond (1995): *Later novels and other writings*, New York: Penguin.
- CHESTERTON, G. K. (1967): *The innocence of Father Brown*, Harmondsworth: Penguin Books.
- FRANKEN KURZEN, Clemens (2012): “*En busca de Klingsor* de Jorge Volpi: una novela con formato híbrido, posmoderno y poscolonial”, *Acta literaria*, n. 44, I sem., pp. 53-72.
- COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca española*, Barcelona: Anthropos.
- COMA, Javier (1985): *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona: Anagrama.
- COMA, Javier (2001): *La novela negra – Un enfoque sociológico y crítico de un fenómeno literario de un enorme alcance popular*, Barcelona: El viejo topo.
- COMELLAS, Mercedes (2012): “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia”, en Iglesias Rodríguez, Juan José (ed.) (2012): *La violencia en la Historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Huelva: Universidad de Huelva, pp. 215-274.
- CORRAL, Wilfrido (ed.) (2004): “Dos orillas: nueva literatura transatlántica”, *Quimera*, n. 245, junio 2004, pp. 10-39.
- CREMANTE, Renzo; RAMBELLI, Loris (1980): *La trama del delitto*, Parma: Pratiche Editrice.

CRUSAT, Cristian (2009): “La tradición de la ‘vida imaginaria’. Marcel Schwob y Roberto Bolaño”, *Revista de Occidente*, n. 332, enero 2009, pp. 87-114.

DE EUSEBIO, Carmen (2014): “Entrevista con Leonardo Padura”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 764, febrero 2014, pp. 106-116.

DE QUINCEY, Thomas (1981): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Barcelona: Bruguera.

DE ROSSO, Ezequiel (2011): *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.

DE ROSSO, Ezequiel (2012) “En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial”, conferencia en VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata.

DE TORO, Alfonso (1991): “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Revista Iberoamericana*, n. 155-156, abril-septiembre 1991, pp. 441-467.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997): *Rizoma*, Roma: Castelvecchi.

DÉS, Mihaily (1998): “Al final no tuvimos ninguna pared donde apoyarnos”, *Lateral*, n. 40, abril 1998.

ECHEVARRÍA, Ignacio (2007): *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago: Diego Portales.

DÍAZ ETEROVIC, Ramón (2004): *Ángeles y solitarios*, Santiago de Chile, LOM.

ECO, Umberto (1965): *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (1983): *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, Milano: Bompiani.

ECO, Umberto (1997): *Opera aperta*, Milano: RCS Libri.

ESPINOSA, Patricia (ed.) (2003): *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago: Frasis.

ESPINOSA, Patricia (2015): “Mito y vanguardia en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *Confluente*, n. 1, vol. 7, 2015, pp. 363-381.

FERRO, Roberto (2006): “Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado”, *América*, n. 34, pp. 101-110.

FOUCAULT, Michel (2002): *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

FUENTES, Carlos (1978): *La cabeza de la Hidra*, Barcelona: Argos.

FRESÁN, Rodrigo (2003): “Pequeño Big Bang”, *Página/12*, 27 de julio 2003, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-668-2003-07-27.html>.

FUERTES TRIGAL, Siridia (2011): “La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla”, *Olivar* vol. XII, n. 16, julio-diciembre 2011.

GENETTE, Gerard (1981): *Introduzione all'architetto*, Parma: Pratiche Editrice.

GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

GIARDINELLI, Mempo (2013): *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

GIARDINELLI, Mempo (1996): *Luna caliente*. Madrid: Alianza Editorial.

- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2005): *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama.
- GRAMSCI, Antonio (1966): “Sul romanzo poliziesco” en *Letteratura e vita nazionale*, Torino: Einaudi, pp. 115-119.
- GRAS MIRAVET, Dunia (2000): “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 604, octubre 2000, pp. 53-65.
- GRAS MIRAVET, Dunia (2010): *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, Zaragoza: Tropo.
- GUBERN, Roman (ed.) (1982): *La novela criminal*, Barcelona: Tusquets.
- HERRALDE, Jorge (2005): *Para Roberto Bolaño*, Barcelona: Acantilado.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge (1987): *Las muertas*, Barcelona: Grijalbo Mondadori S.A..
- JAMESON, Frederic (1991): *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- KAFKA, Franz (2012): *Un artista del hambre*, Madrid: Casimiro libros.
- KOHAN, Silvia Adela (2001): “Sobre el juego y el olvido”, *La Nación*, 25 de abril 2011, <http://www.lanacion.com.ar/215640-sobre-el-juego-y-el-olvido>.
- KRACAUER, Siegfried (1997): *Il romanzo poliziesco*, Roma: Editori Riuniti.
- LACAN, Jaques (2008): “Seminario sobre ‘La carta robada’”, en *Escritos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge B., (1996): *Asesinos de papel*, Buenos Aires: Colihue.
- LAINCK, Arndt (2014): *Las figuras del mal en “2666” de Roberto Bolaño*, Berlín: Lit Verlag.

- LENTRICCHIA, Frank; MCAULIFFE, Jody (2003): *Crimes of art+terror*, Chicago: The University of Chicago Press.
- LINK, Daniel (ed.) (2003): *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La Marca.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta; LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (ed.) (2012): *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum.
- LOY, Benjamin (2015): “Dimensiones de una escritura horroris/zada. Violencia y (los límites del) humor en la obra de Roberto Bolaño”, en Hennigfeld, Ursula (ed.) (2015): *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana.
- LYOTARD, Jean-Francois (1984): *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist fiction*, New York: Methuen.
- MAMONDE, Carlos Hugo (2002): “Latinoamérica: un siglo de ficción”, *Revista de Occidente*, n. 251, abril 2002, pp. 133-155.
- MANZONI, Celina (ed.) (2002): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.
- MARISTAIN, Mónica (2010): *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*, México D.F.: Colofón.
- MARISTÁIN, Mónica (2012): *El hijo de míster playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Oaxaca: Almadía.
- MARTÍN ESCRIBÁ, Álex; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2007): “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura, Paco Ignacio Taibo II” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, pp. 49-58.

- MATTALIA, Sonia (2008): *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid: Iberoamericana.
- MILLARES, Serena; MADRID, Alberto (1990): "Última narrativa chilena: la escritura del desencanto", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 482-483, agosto-septiembre 1990, pp. 113-122.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio (2003): "Para una lectura infinita. Entrevista con Ricardo Piglia", *Convivio*, mayo 2003, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/por-una-lectura-infinita>.
- MORALES GAMBOA, Fernando (2006): "La crítica de la Razón y la Modernidad desde el género policial en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi", *Espéculo*, n. 43, noviembre 2006 - febrero 2007, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/klvolpi.html>.
- MORENO, Fernando (ed.) (2005): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers: CNRS.
- MORENO, Fernando (ed.) (2006): *La memoria de la dictadura. 'Nocturno de Chile' de Roberto Bolaño. 'Interrupciones 2' de Juan Gelman*, París: Ellipses.
- MORENO, Fernando (ed.) (2011): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago: Lastarria.
- MORETTI, Franco (1978): *Polizieschi classici*, Roma: Savelli.
- NOGUEROL, Francisca (2006): "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 15, 2006, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>.
- OROSZ, Demian (2013): "Roberto Bolaño: 'Siempre quise ser un escritor político'", *La Voz*, 11 de julio 2013, <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escriptor-politico>.

- PADILLA, Ignacio (2000): *Amphytrion*, Madrid: Espasa Calpe.
- PADURA FUENTES, Leonardo (2009): *Pasado perfecto*, Barcelona: Tusquets.
- PADURA FUENTES, Leonardo (2009 a): *Vientos de Cuaresma*, Barcelona: Tusquets.
- PALÁ, Marina (ed.) (2013): *Archivo Bolaño. 1977-2003*, Barcelona: Centro de cultura contemporánea de Barcelona.
- PALMER, Jerry (1978): *Thrillers. Genesis and structure of a popular genre*, London: Edward Arnold.
- PAULS, Alan (2004): *El factor Borges*, Barcelona: Anagrama.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (ed.) (2013): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya.
- PIGLIA, Ricardo (2010): *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (1992): *Respiración artificial*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1994): *Nombre Falso*, Buenos Aires: Seix Barral.
- PIGLIA, Ricardo (1997): *Plata quemada*, Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2003): *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2007): “Novela y complot”, *Quimera*, marzo 2007, n. 280, pp. 46-54.
- PIGLIA, Ricardo (2010): *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2010 a): *El último lector*, Barcelona: Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2013): *El camino de Ida*, Barcelona: Anagrama.

PITOL, Sergio (2005): *El desfile del amor*, Barcelona: Anagrama.

POE, Edgar Allan (2009): *Poe: Cuentos completos*, Madrid: Páginas de espuma.

REGALADO LÓPEZ, Tomás (2010): “De Borges a Volpi: *En busca de Klingsor* y el relato policial metafísico”, en Sánchez Zapatero, Javier; Martín Escribá Álex (ed.) (2010): *Realidad y ficción criminal: dimensiones narrativas del género negro*, Difácil: Valladolid.

REGALADO LÓPEZ, Tomás (2011): “Escribir es articular el caso de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla”, *Especulo*, n. 48, julio-octubre 2011, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>.

RESINA, Joan Ramón (1997): *El cadáver en la cocina*, Barcelona: Anthropos.

RÍOS BAEZA, Felipe (ed.) (2010): *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*, México D. F. : Eón.

RÍOS BAEZA, Felipe (2013): *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen*, Valencia: Tirant Humanidades.

RIVERA GARZA, Cristina (2008): *La muerte me da*, Barcelona: Tusquets.

RODRÍGUEZ, Franklin (2015): *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, Madrid: Verbum.

SÁBATO, Ernesto (1986): *El túnel*, Madrid: Cátedra.

SÁBATO, Ernesto (1973): *Yo y el universo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SAER, Juan José (1995): *La glosa*, Barcelona: Seix Barral.

SAER, Juan José (2002): *La pesquisa*, Barcelona: Muchnick editores.

- SAMUELSON, Cheyla Rose; RIVERA GARZA, Cristina (2007): "Writing at Escape Velocity: An interview with Cristina Rivera Garza", *Confluencia*, Vol. XXIII, n. 1, otoño 2007, pp. 135-145.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- SOLOTOREWSKY, Myrna (2012): *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Rockville: Hispamérica.
- SOLOTOREWSKY, Myrna (2013): "El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño" en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, n. 7, verano 2013, pp. 163-171.
- STAVANS, Ilan (1997): *Antiheroes. México and its detective novel*, Cranbury: Associated University Press.
- TAIBO II, Paco Ignacio (2003): *Días de combate*, México D. F.: ed. Planeta Mexicana.
- TORRES PERDIGÓN, Andrea (2012): "Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: tradición y narratividad", *Perífrasis*, n. 6, vol. 3, julio-diciembre 2012, pp. 23-41.
- TRELLEZ PAZ, Diego (2008): *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, disertación final de doctorado, Universidad de Austin.
- USIGLI, Rodolfo (1993): *Ensayo de un crimen*, México D.F.: Joaquín Mortiz.
- VALENZUELA, Luisa (1990): *Novela negra con argentinos*, Barcelona: Plaza & Janés.
- VÁSQUEZ, Malva Marina (2013): "Intertexto vallejano y cuerpos agónicos en 'Monsieur Pain' de Roberto Bolaño", *Revista de humanidades*, n. 28, julio-diciembre 2013, pp. 149-165.

VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Pier Aldo (1988): *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1986): *De la novela policiaca a la novela negra - Los mitos de la novela criminal*, Barcelona: Plaza y Janes Editores.

VERES, Luis (2010): “Metaliteratura e identidad : Roberto Bolaño” en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n. 3, diciembre 2010.

VILLARUEL OVIEDO, Antonio (2011): *Ciudad y derrota: memoria urbana liminar en la narrativa hispana contemporánea*, Quito: Abya-Yala.

VOLPI, Jorge (2002): *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral.

WALSH, Rodolfo *Operación masacre*, Buenos Aires: La biblioteca argentina.

WALSH, Rodolfo *Variaciones en rojo*, Barcelona: Espasa.