



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„El uso de elementos del género policial
en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño“

Verfasserin

Katharina Obermeier, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 873

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanische Literatur- u. Medienwissenschaft. UG2002

Betreuer:

Univ.-Prof. DDr. Michael Rössner

Danksagung

Ich bedanke mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. DDr. Michael Rössner für seine kompetente und zuverlässige Betreuung, seine Ideengebung und Unterstützung während der Entstehung der Masterarbeit.

Darüber hinaus danke ich meinen KorrekturleserInnen für ihre unerlässliche Unterstützung, Verbesserung und Kritik, allen voran Josephin Aigner, die mir große Hilfe geleistet haben.

Contenido

1. Introducción	1
2. La evolución de la novela policial.....	7
2.1. La novela: historia y teoría.....	7
2.2. La novela policial: Origen, tipos y características.....	9
2.3. Desarrollos contemporáneos.....	14
2.4. Funciones en la literatura contemporánea	17
3. Influencias a la obra de Roberto Bolaño	20
3.1. Jorge Luis Borges y su literatura fantástica.....	20
3.2. Los cuentos policiales de Borges – parodia de la novela policial tradicional	24
4. La novela policial en la obra de Roberto Bolaño	30
4.1. El autor y la obra	30
4.2. <i>La Pista de Hielo</i> – anulando la verdad única	35
4.3. <i>Estrella Distante</i> – reconstruyendo la matriz policial	42
5. <i>Los Detectives Salvajes</i> – juegos con un género	51
5.1. Aventura y detectives	51
5.2. Argumento y estructura – buscando el detective.....	52
5.2.1. El diario de Juan García Madero – la presentación del crimen y del enigma.....	53
5.2.2. Los detectives salvajes (1976-1996) – volteando la novela policial	60
5.3. El juego textual.....	66
5.4. Tiempo y perspectivas.....	72
5.5. El título y los elementos de la novela negra.....	75
6. Conclusión.....	79
 Bibliografía.....	 82
 Zusammenfassung (deutsch).....	 88
Lebenslauf	90

1. Introducción

Planteamiento del tema y objetivo de investigación

La novela policial es omnipresente en la vida diaria. No sólo la vida literaria diaria, sino también en cualquiera de las listas de superventas encontramos a trabajos del género. Desde la introducción de los *Cultural Studies* carecen aquella mala fama de ser literatura trivial y de calidad inferior – sin preocuparse por perder la reputación, una investigación del tema al nivel académico ahora sí es posible.

Llama la atención que el género es económicamente exitoso y (hasta un cierto punto naturalmente justo por esa razón) sus estructuras se encuentran entre las más usadas de parte de autores contemporáneos de los géneros diferentes. Así resultan muchas veces textos que realmente no pertenecen a ninguna definición compacta del género policial. El hibridismo de géneros es un fenómeno normal.

En la obra de Roberto Bolaño, para muchos el autor latinoamericano más importante del fin del milenio, el lector se topa con una obra llena de misterios, violencia, búsquedas y poetas perdidos.

A lo largo de la carrera de Bolaño como autor, al principio con pocos lectores, escribiendo prosa para ganar dinero, y sobre todo postúm haciéndose conocido, la obra de Bolaño se cambia. Tanto el contenido como la forma pasan por un desarrollo hasta que todo junto forme una obra impresionante unida pero nunca terminada. En ese desarrollo, el género policial es omnipresente, pero el trato de las características policiales también cambia hasta llegar a un punto en el que casi ya no se puede hablar de una novela policial. Inspirado por su modelo Jorge Luis Borges, sigue recurriendo los elementos policiales de una manera cada vez más abstracta.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares dijeron una vez: “Tan poderoso es el encanto que dimana de este género literario que apenas si hay obra narrativa

que no participe de él, en alguna medida.”¹ Borges analizó su estructura narrativa y la aplicó a su modelo de cuento fantástico. Las características policiales le ofrecieron la herramienta para organizar sus cuentos de manera bien definida y mascada. Además, en 1942, los dos autores, Bioy y Borges, editaron juntos bajo el seudónimo de Honorio Justo Domecq una serie de cuentos policiales, en la cual instrumentalizaron las reglas del género y jugaron de una manera paródica con el mismo. El propio Borges también publicó varios cuentos de carácter policial, tomando como punto de partida para su trabajo la obra del estadounidense Edgar Allen Poe, creador del género, y llegando a un mundo fantástico en el que instrumentalizó las estructuras narrativas básicas y típicas del género policial.

La obra de Borges ha tenido una influencia fundamental en la obra de Roberto Bolaño, justo como lo ha tenido la de Poe para Borges. Uno de los autores de lengua española más importantes de nuestra época, el chileno Roberto Bolaño, que desgraciadamente falleció a la edad de 50 años en 2003, declaró a Borges como su modelo principal. Además, se prevaleó en su obra de elementos claves tomados del género policíaco, pero su manera de hacerlo diferió otra vez de la anteriormente mencionada. Dentro de su corpus de textos mismo podemos observar muchas variaciones alrededor del mismo tema. En las novelas *La pista de hielo* (que fue una de sus primeras novelas, después de haber publicado principalmente poesía) o *Estrella distante* nos encontramos frente a textos más o menos “típicamente” policiales – en las próximas páginas veremos en qué medida son típicos o no.

En su gran obra *Los detectives salvajes* (2003), el propio título nos hace pensar en una historia detectivesca, pero dentro de la novela, el autor nos sorprende con una estructura mucho más compleja. El autor aplica características de géneros triviales, como de la novela en forma de diario o de la novela policial, a su obra, y crea alrededor de esos elementos una estructura nueva. Sobre todo en la parte intermedia, aunque lleve el mismo título que la propia novela, no encontramos a primera vista ningún rastro del género policial. También la

¹ véase Borges, Bioy Casares en: Lafforgue, Rivera (1996): p. 250.

primera y tercera parte carecen de muchos de los aspectos típicos de una novela policial. No obstante, estoy convencida de que los elementos de este género juegan un papel fundamental en la novela de Bolaño. Es precisamente esto lo que se pretende demostrar en el trabajo siguiente.

Igual que Borges rinde tributo abiertamente a Poe, Bolaño confiesa la influencia de Borges en su obra. ¿Cuál es la conexión entre ellos? Son tres autores muy diferentes fascinados por el género policial y que producen, sin embargo, obras y resultados tan diversos: llegando a este punto de mi reflexión previa pongo las preguntas siguientes a las cuales contestaré en el transcurso de mi tesis. Comienzo con la base teórica: ¿Cuáles son las características típicas, los elementos estructurales del género policial? ¿Qué es lo que convierte un cuento en un cuento policial? Además me parece muy importante estudiar la pregunta de por qué el género es tan popular entre autores y lectores.

En el capítulo tres de mi trabajo analizaré la obra del autor ya mencionado, Jorge Luis Borges. En capítulo cuatro y cinco Roberto Bolaño forma el tema principal de mi trabajo, un autor que no se puede adscribir a una literatura nacional. Un autor obviamente se inspira y nutre sus textos por vivencias o lecturas, y por eso me parece imprescindible abarcar los orígenes de la novela policial inglesa, tratar la obra de Jorge Luis Borges y entrar al *universo bolañesco* vía dos novelas previas más cortas, es decir, *La pista de hielo* y *Estrella distante*, ambas de Bolaño, y llegar desde ellas a su obra, *Los Detectives Salvajes*, considerada por muchos como su obra maestra. De esta manera podré realizar un análisis de la organización narrativa y de los elementos policiales que contiene. Esta última parte comprenderá casi la mitad de mi trabajo. Esto me llevará a la respuesta a la pregunta: ¿Cómo y por qué usa Bolaño la estructura policial? ¿Representa su novela solamente una variación del género o sigue el ejemplo de Borges y crea su propia clase de textos a base de las estructuras narrativas policiales? ¿Qué función tienen los elementos policiales en su obra?

El método

Como se desprende de mi planteamiento del problema, me acercaré al tema desde la perspectiva de la historia de la literatura, es decir, me ocuparé con el análisis de las relaciones y conexiones entre los autores y su obra. Determinaré la función que tiene la obra del autor en una relación que abarca la propia obra, su persona y la nacionalidad del mismo.

En la primera parte analizaré la historia de la literatura policial, sus autores, las influencias a las que están sujetas, enlazando con ella la importancia y el significado del lector en la literatura policial. Por eso, la teoría de Jauß sobre la estética de la recepción es la teoría central que me sirve como base teórica.² Como ha dicho Jauß, un lector tiene una cierta expectativa cuando lee un libro, la cual es creada por el contexto de las experiencias de lecturas anteriores y el conocimiento cultural previo.³ La recepción de la obra y la forma en la cual el lector se involucra en la misma, jugará un papel muy importante en mi argumentación. Ya veremos en la parte teórica sobre el género policial que el lector tiene una función muy importante y activa en el proceso de la recepción de la obra. Partiendo de la teoría de la estética de la recepción, Iser ha desarrollado su teoría sobre lo imaginario y lo fictivo, que me ayuda a describir la relación entre lo que tradicionalmente se llamaba *facto* y *ficción*.

Cuando hablamos de los métodos de los cuales me sirvo hay que añadir un último punto: me acerco a los trabajos narrativos desde el punto de vista de su estructura. Ya he explicado que mi análisis mostrará que los autores mencionados toman las estructuras narrativas, las invierten y las aplican a nuevos modelos. Para precisar esto: no observo cambios de género, sino que supongo que las estructuras narrativas son instrumentalizadas por eso incluidas en una organización narrativa más grande y compleja. Considero la estructura como la unidad de forma y contenido y no me refiero sólo a la forma. Para mí es importante reconocer el principio de la organización de un texto,

² Paralelo con eso Eco ha desarrollado su modelo del "lector modelo" y la teoría literaria inglesa el "reader's response criticism".

³ compárese Jauß (1970): p. 170 citado por Leiteritz en Sexl (2004): p. 146.

siempre teniendo en cuenta el efecto que tiene este principio en el lector y así concluyendo cuáles son las intenciones del autor.

Es decir, el análisis sistemático sigue a una observación de los textos en su contexto histórico; mi primer interés es el análisis de los cambios y usos de las estructuras que defino en la primera parte del trabajo.

Las fuentes

La situación de las fuentes bibliográficas varía considerablemente entre la parte teórica y la parte práctica, es decir, el estudio concreto de la novela de Bolaño. En la parte teórica, más concretamente en el capítulo dos, me he servido fundamentalmente de la interesante obra de Ulrich Schulz-Buschhaus, romanista de la universidad de Graz, que ha estudiado las formas posmodernas de la novela policial y, concretamente, los cuentos de Borges y la obra del italiano Leonardo Sciascia. Un ensayo suyo forma parte de una antología de Jochen Vogt, de la que también he usado otros ensayos, como, por ejemplo, el importante artículo de Richard Alewyn sobre la anatomía de la novela policial.

Me parece relevante mencionar el artículo de Hinrich Hudde sobre el fracaso del detective, que trabaja en una dirección parecida a los resultados de Schulz-Buschhaus. Además, el ensayo de Klaus Inderthal, publicado en la antología de Erhard Schütz sobre novelas policiales “un poco diferentes” y el libro de Peter Nusser, me han servido como base teórica para mi trabajo, así como el libro de Gabriele Vickermann sobre la novela detectivesca en la literatura italiana o el de Vera Nünning sobre la novela policial en Inglaterra y los Estados Unidos.

Me he apoyado también en varios de los artículos mencionados para el capítulo sobre Jorge Luis Borges, sobre todo en los ensayos de Schulz-Buschhaus y Hudde. También me he servido de trabajos específicos sobre Borges como el

análisis de la morfología de sus cuentos de Mary L. Friedman, el análisis de las *Ficciones* de Donald Shaw o varios más.

Como base teórica en la análisis de los detectives salvajes me he apoyado con los trabajos de teóricos de literatura alemanes sobre la estética de recepción, es decir los ya mencionados Jauß y Iser.

La situación de las fuentes bibliográficas sobre la obra de Roberto Bolaño es diferente: debido a que su obra es reciente y su popularidad y su conocimiento todavía están creciendo, las fuentes secundarias se limitan sobre todo a artículos de revistas, tesis doctorales y tesinas.

Las fuentes indicadas aquí no son ninguna lista completa, me he limitado a nombrar las que me parecen más significativas en el contexto.

2. La evolución de la novela policial

2.1. La novela: historia y teoría

En la tesis siguiente trataré el desarrollo de un género. ¿Cómo las reglas del género son tratados durante la evolución del mismo hasta llegar a la literatura contemporánea? El término del género es usado en dos significados diferentes en la ciencia literaria: por un lado para la designación de las tres formas literarias tradicionales básicas y por el otro lado para la designación de tipos de textos muy específicos que son definidos por criterios diferentes.

En el primer significado los géneros literarios son las formas básicas de la creación literaria. Tradicionalmente se habla, y lo ha determinado de esa manera por ejemplo el propio Goethe, de tres formas literarias: el épico, que incluye el romance, el poema épico, el cuento, la novela y muchos más, el dramático, que contiene la tragedia, la comedia, el drama y el melodrama, y el lírico, en el que entra por ejemplo la canción o la oda.

Dentro de esos géneros, la novela desde sus principios ha sido probablemente la forma más exitosa en cuanto a su difusión. El origen de la palabra que se usa en muchos idiomas como por ejemplo en alemán (Roman) o italiano (romanzo), es el *romanzo*, un término italiano que originalmente denominó cualquier texto en lengua popular, es decir en el caso de España en castellano o catalán y no en latín. El término usado en castellano “novela” también es de origen italiano (*novella*), y significa, adicionalmente a designar una noticia o un nuevo, un relato de extensión inferior a la novela.⁴

El género del romanzo, en castellano la novela, se desarrolló distinguiéndose del épico dejando atrás reglas como la singularidad del argumento, la linealidad del tiempo etc. El romanzo se emancipó de las reglas tradicionales. Se desarrollaba y sigue desarrollándose un género que intenta provocar conflictos,

⁴ compárese Sullà (2001): p. 15.

un género flexible y móvil, un género que por sus provocaciones y la libertad de forma es considerado muchas veces políticamente sospechoso.

Como primer novela moderna generalmente se nombra la gran obra de Cervantes, *El ingenio hidalgo de Don Quijote* que apareció al principios del siglo XVII. Entre otros la novela en su desarrollo hizo otro gran paso con la obra de James Joyce y su *fluir de consciencia* (*stream of consciousness*) que tuvo una influencia decisiva en toda la novelística del siglo XX y provocó cambios permanentes en el mundo literario.

La posmoderna significó para la novela en muchos sentidos una radicalización y continuación del escepticismo del conocimiento y la crisis de la representación de la moderna, pero al mismo tiempo también se vivió un cambio. La posmoderna marcó una ruptura con el concepto elitista de la cultura, es decir se anuló la diferenciación entre la cultura alta y la cultura popular o trivial, las dos se entretieron. La crisis epistemológica se mostró en una pérdida de la orientación que se encuentra tematizada muchas veces en la literatura posmoderna. Ya no reinó la creencia que el mundo en su totalidad es explicable y comprensible. Además un discurso muchas veces irónicamente teñido del final del arte se ve reflejado como tema dominante y recurrente en el arte posmoderno.

En el contexto de la novela policial, cuyo desarrollo es tematizado en el capítulo siguiente, las características de las novelas posmodernas están enfrentados por características contradictorias típicamente policiales. Como veremos, la novela posmoderna y el género policial se contradicen y se oponen por un lado, pero al mismo tiempo se atraen. Esta atracción se explicará en lo siguiente y junto a la explicación se describe el impacto que produce esta combinación de elementos que a primera vista parecen incompatibles.

2.2. La novela policial: Origen, tipos y características

Durante mucho tiempo autores y críticos del género policial han tenido que defenderse ante de una fama de ser literatura baja y trivial. Muchos autores hasta publicaron sus novelas bajo un seudónimo para ganar dinero mientras escribieron “literatura seria” bajo su propio nombre con el fin de ganar prestigio. Este trato de ser menospreciado cambió con la introducción de los *Cultural Studies*. Los *Cultural Studies* intentaron de introducir en contraste a ese entendimiento elitista de la cultura una posición más positiva enfrente a la cultura popular. Postularon una nueva perspectiva analítica como “studying all the activities and their interrelations, without any concession or priority to any one of them”.⁵ Trataron el género desde su interés de conocer su significación de dar una posibilidad de representar grupos sociales y expresar su entendimiento del mundo sin valorarles.

A pesar de ese cambio en la postura de menospreciar los géneros policiales, no se desarrolló una teoría de la prosa popular policial. Por consiguiente para poder tratar el tema de la prosa policial teóricamente hay que aclarar, según Klaus Inderthal, por lo menos las tres preguntas: por qué, cómo y para qué existe la prosa policial. Para él (y eso de manera muy simplificada, ya que una extensa ocupación con su trabajo quedaría fuera de los límites de esta tesis), los cuentos policiales muestran las conturas de una realidad social y son una ideología de esta realidad que representa la consciencia de las relaciones funcionales de la sociedad y a veces aún su consciencia histórica.⁶

Para poder examinar las versiones actuales del género hay que recurrir a la historia del género y volver a los orígenes que son la base del género que se nos presenta hoy.

⁵ véase Williams (1965) citado por Nünning, A. (2008): p. 108.

⁶ compárese Inderthal en Schütz (1978): pp. 20-55.

El origen

Las primeras novelas policiales que tienen las características que hoy consideramos típicas aparecieron en el siglo XIV en Inglaterra y los EE.UU. Después de varios antecedentes que dieron origen a la novela policial, entre ellos por un lado la novela gótica o de horror que trató hechos de horror o hechos de misterios y por el otro lado la novela de aventuras, el estadounidense Edgar Allen Poe publicó en 1841 el primer cuento policial en *Graham's Magazine*. Con *The murders in the Rue Morgue* el autor creó el clásico detective privado, un excéntrico, que se pone a investigar un asesinato y se vuelve el héroe de la historia resolviendo el caso. Al final de la historia la racionalidad y el intelecto del detective intuitivo son exitosos.

La novela comienza con un crimen que es presentado como un enigma. Ese enigma es el punto nodal de la novela y determina la característica central que es la búsqueda por la resolución por la figura del detective.⁷ Mucho de lo que creó Poe en 1841 sigue siendo lo “típico policial” hasta hoy y desde entonces ha sido copiado y adaptado innumerables veces.

Los tipos

Partiendo de esta base se desarrollaron con el aporte de autores como por ejemplo Wilkie Collins⁸ o Arthur Conan Doyle (para sólo nombrar algunos

⁷ compárese Nusser (2003): pp. 80-82.

⁸ véase por ejemplo el artículo sobre Wilkie Collins famosa novela *The Woman in White* en Kindlers Neues Literaturlexikon, tomo 4, CL-DZ (1989), p. 101, en la que se encuentra ya muchos de las características típicas del género: “The Woman in White [...] weist trotz zahlreicher Rückgriffe auf den Schauerroman bereits auf den modernen Detektivroman voraus. Die anscheinend so unheimlichen Vorgänge finden eine durch das Zusammentragen von Indizien, durch scharfe Beobachtung und psychologische Schlüsse ermöglichte rationale Erklärung. Einen Polizeidetektiv (den ersten in der englischen Romanliteratur) läßt Collins zwar erst in *The Moonstone* auftreten, doch stattet er Walter Hartright im Schlußteil von *The Woman in White* mit der Beharrlichkeit, Kombinationsgabe und Courage eines Privatdetektivs aus. Auf den Detektivroman weisen auch die raffinierte Verflechtung der zahlreichen Handlungsfäden, das Wiederaufgreifen aller im Verlauf der Ereignisse erwähnten Details und die ausführliche und korrekte Darstellung der Rechtslage (etwa bei Erbangelegenheiten). Diese Aspekte

autores importantes de los comienzos de la novela policial en Inglaterra y los Estados Unidos) varios sub-géneros: por un lado se habla de una novela detectivesca clásica que pone énfasis en la componente lúdica creándola con una estructura que nos recuerda a un *puzzle*. El *slang* inglés lo describe como *whodunit*, es decir en ese sub-género la tensión es creada por la pregunta por el autor del crimen y por eso la análisis y búsqueda determina la estructura de la novela.

En contraste a ese primer tipo que apareció sobre todo en Inglaterra se estableció un segundo tipo mayoríamente en los Estados Unidos: la *hard-boiled fiction*, en español la novela negra, que se refiere más a la realidad política. El detective de la novela negra muchas veces es un ser marginado, ya no es un héroe, sino una persona cualquiera, luchando contra corrupción, criminalidad, la policía, etc. En la constelación de las figuras aparece muchas veces una *femme fatale*, una mujer peligrosa y misteriosa. Por consiguiente en este género el centro de la atención ya no es el enigma, sino la tensión es nutrida por el peligro que vive el protagonista a lo largo de su investigación.

El tercer tipo que nombra V. Nünning en su introducción a la novela policial es el *thriller*, es decir la novela de suspense o misterio: el argumento gira en torno del intento de ocultar un crimen, por consiguiente la atención del lector no es dirigida al detective reconstruyendo el contexto y las causas del crimen, sino al crimen mismo. El lector intenta anticipar la resolución de ese crimen.⁹

En la literatura encontramos muchas variaciones de esos géneros mencionados; a veces se desarrollaron prácticamente sub-géneros de los sub-géneros, de los que sólo quiero nombrar algunos. Entre ellas de una difusión más grande son las novelas policiales feministas, novelas en las que trabaja un

bewogen Dorothy L. Sayers, Autorin berühmter Detektivromane, 1951 eine Studie über Collins' Bedeutung für die Entwicklung dieser Gattung zu veröffentlichen."

A este hecho significativo de la transición de la *Mystery Novel* a la *Detective Novel* en las dos nombradas novelas de Collins se refiere también Schulz-Buschhaus en su artículo *Kriminalroman jenseits des Krimi* (1997) p. 2.

⁹ compárese Nünning, V. (2008): pp. 5-10.

Vera Nünning se concentra en la novela policial inglesa y estadounidense. Ya que los orígenes también para la literatura policíaca hispánica se dejan retribuir a los mismos autores, uso de manera simplificadora su descripción.

equipo de policías, o la novela policial histórica que tuvo y tiene un gran éxito en las ventas.

Las características

La novela policial existe en muchas variaciones y no es posible generalizarlas completamente, pero normalmente se encuentra uno o más de de uno de esos elementos en las novelas denominadas policiales: ocurre un crimen que es en una mayoría de los casos un asesinato, que domina estructura y temática. La matriz que tienen estas novelas es entonces la siguiente: crimen, enigma, investigación y develación. La búsqueda por la verdad del detective y su éxito en encontrar la verdad ha sido considerado una reafirmación de la iluminación. El detective que obtiene la investigación del caso hace su trabajo con excepcionales aptitudes de razonamiento. En el modelo clásico del policial el detective trabaja para mantener el orden público, la justicia y el sistema del estado constitucional. La resolución del caso significa la vuelta al orden; la razón domina el caso, y con la resolución no queda ninguna incertidumbre entre verdad y falso.¹⁰

Además hay una tradición de crítica social en las novelas policiales: a veces las investigaciones del detective le llevan a un ambiente precario, o el detective mismo es un ser marginado.¹¹ Otras componentes recurrentes son un elemento de intertextualidad y, muchas veces como elemento adicional o sólo por sí, un elemento de metaficción que domina la temática de las novelas policiales. Otra característica muy importante es la componente lúdica e irónica en la que los autores cuentan el trama.

La característica constituyente de una novela policial es la manera en la que el autor nos cuenta la historia. Contar una historia policial es una manera artificial de contar una historia “normal”. Es la tarea del autor de modular el tiempo y las

¹⁰ compárese Schulz-Buschhaus (1987): pp. 1 ss.

¹¹ compárese Nünning, V. (2008): p. 9.

preguntas que plantea en la trama. Desde el crimen hasta la resolución del último, el autor crea un arco de tensión y da la información cuasi calculada y dosificada al detective y al lector. Esa integración del lector en la trama es un elemento nodal: el lector deviene coautor de la investigación y participa activamente en el argumento.¹²

El papel importante del lector en las novelas policiales ha sido subrayado por muchos autores. Algunos aún indican que la novela policial ha *creado* un nuevo lector, un lector activo, que participe en la trama.¹³ Por consiguiente el autor de la novela policial desarrolla estrategias narrativas para que produzcan al final del argumento un efecto directo y preciso en el receptor. Esta integración del lector en el proceso narrativo domina la estructura de la narración.

Existen muchas formas de la novela policial, pero normalmente el lector sabe en que se mete: puede calcular lo que va a pasar,¹⁴ así que el autor puede anticipar la expectativas del lector y provocar un *surprise ending* como es habitual en el género. Según Alewyn, que discuta la perspectiva del lector en su artículo sobre la anatomía de la novela policíaca, la narración es un proceso de comunicación entre el autor y el lector. El autor omnisciente puede decidir cuáles de las informaciones revela al lector y en que orden y manera se les da. El lector comienza a poner preguntas y buscar su solución. Se trata de una emancipación del lector del autor, pero no contra la voluntad del autor, sino bajo su dirección. Así se desarrolla un juego entre preguntas y respuestas para revelar al final un enigma que ha despertado la curiosidad del lector al principio de la historia.¹⁵

Eso hace este género uno de los más exitosos juzgando de los números de ventas. Según los trabajos de Schulz-Buschhaus sobre la novela policial en la literatura romanística, las razones para el éxito de la novela policíaca tradicional son las siguientes: los aspectos de una novela de aventuras, el

¹² compárese Mattalia (2008): p. 28.

¹³ p.e. en el trabajo teórico de Jorge Luis Borges, para más detalles véase el capítulo 3.1 de ese trabajo.

¹⁴ compárese Nünning, V. (2008): pp. 21 ss.

¹⁵ compárese Alewyn en Vogt (1998): pp. 54-56.

aumento de la tensión por el enigma en torno de un secreto, el papel del detective como héroe intelectual, que con su perspicacia restablece el orden moral, el hecho de que la moral vence a la inmoralidad y que el intelecto puede resolver los problemas más marcados; en combinación con un *surprise ending* contribuye todo eso a la fascinación que emana el género.¹⁶

2.3. Desarrollos contemporáneos

Como ya vimos la literatura policial tiene una historia de ser mal vista y menospreciada. Ni críticos, autores o lectores querían ser relacionados con una literatura trivial como esta. Esto ha cambiado: solamente juzgando por el número de publicaciones de literatura secundaria sobre la novela policial se puede notar un nuevo interés en la literatura policial, que ya no es sólo siempre considerada trivial, sino que ha vuelto a ser literatura de gusto refinado.

Según Nünning en el *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, los géneros que tienen la mejor perspectiva de sobrevivir y de desarrollarse son los que poseen un sistema de reglas flexibles y variables. Estos géneros se pueden adaptar a nuevas tendencias y mantener su éxito. De esa manera encontramos en el género policial justo esas condiciones: el género ha vivido una racionalización de sus estructuras y funciones, una extensión de la forma de relato hasta la novela y un aumento de su complejidad. Además crece su capacidad en reaccionar a nuevas demandas, por ejemplo la capacidad de satisfacer nuevas expectativas de los lectores por la amplificación de antiguos motivos o temas. Según la tipología de Köhler los géneros pueden además enfrentar las nuevas expectativas por ejemplo con la creación de nuevos géneros o, como se puede observar en el caso del género policial, con la creación de géneros híbridos o una reestructuración del entero sistema viejo.¹⁷

¹⁶ véase Schulz-Buschhaus (1987): pp. 1-2.

¹⁷ véase Köhler (1997): p. 18, citado por Nünning, A. (2008): p. 211.

En las producciones contemporáneas tenemos una vasta difusión de obras del género policial, sean de forma *thriller* o novelas detectivescas, y estos no sólo en la producción literaria, sino también en cine y televisión. Como explica Schulz-Buschhaus en su artículo sobre formas y tendencias actuales de la novela policial más frecuentemente que antes encontramos novelas que por si mismo están lejos de la novela policial, pero que recurren desde una poetica progresiva a la novela policial, la combinan, la alienan críticamente o la falsifican. Ya no es fácil clasificar las novelas si aspiran de la novela policial a la novela o si sólo incorporan ciertos puntos nodales del esquema policial.¹⁸

La era de la posmoderna favorece en muchos puntos a la novela policial, ya que el género policial contiene per se estructuras y elementos que caracterizan toda la literatura posmoderna. Entre esas características son la radicalización del escepticismo de conocimiento o la crisis de la representación. Ya vimos que la posmoderna marca una ruptura entre la idea elitista de cultura y saber de la moderna. La cultura popular y “alta” se entretajan, un hecho que da lugar al desarrollo de géneros hasta aquí considerados triviales. Dos elementos más que la novela policial incorpora de una manera natural y tradicional, son al mismo tiempo típicos para la novela posmoderna: la intertextualidad y la metaficción. Eso posibilita y facilita el uso de elementos de la novela policial en la posmoderna aún más. El gran número de publicaciones de tipo policial son una prueba clara para la popularidad del género. Pero no sólo nacen textos típicos, sino también textos con una combinación e integración de elementos de las novelas policiales en el marco de proyectos más complejos.¹⁹

La posmoderna significa también el fin de una explicación y comprensión entera del mundo, un hecho que tiene que tener influencia significativa en un género como el policial, que se nutre de una explicación y resolución completa y amplia de sus casos y así del mundo.²⁰

¹⁸ compárese Schulz-Buschhaus: *Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans*. p. 5.

¹⁹ véase íbidem, pp. 12-13.

²⁰ compárese Nünning, A. (2008): p. 590.

La búsqueda del detective parece a la búsqueda por procesos de significación²¹, que es una temática esencial de la literatura de la posmoderna. Mediante las estructuras de la novela policial y su organización narrativa se dejan incorporar y expresar fácilmente temáticas substanciales posmodernas.

Un fenómeno general de la novela posmoderna (y eso es independiente de la cultura, sea en la literatura estadounidense, alemana, romanística etc) es un *nuevo trato* de los géneros literarios. Se desarrollaron géneros híbridos. Aunque el término de los géneros híbridos siempre sea válido cuando tipologías de géneros convencionales son dinamitados, el término es aplicado sobre todo a la novela contemporánea y particularmente si la novela contiene una mezcla entre facto y ficción. Esto sería el caso por ejemplo si el autor estructura material autobiográfico con los medios de la narración fictiva o si la novela remite de manera autoreflexiva a su carácter construido.

Aquí el término de la hibridización es usado para indicar la combinación libre de características específicas de los géneros diferentes. Durante muchos años, la mezcla de literatura de entretenimiento y la literatura “alta” provocó en muchos casos crítica, por ejemplo en la crítica literaria en Italia de los años 80.²² Pero también la mezcla entre facto y ficción ha entrado en el género policial, como mostrará la obra de Bolaño, una evidencia para la apertura del género.

Según Schulz-Buschhaus nacen en la literatura contemporánea sobre todo novelas policiales más allá de la novela policial. El romanista hace una subdivisión conforme a su “punto de partida” literaria en dos grupos: primero los textos que aspiran a superar la novela policial tradicional y segundo los textos que recurren a la novela policial de manera crítica desde un punto de partida de una poética progresiva lo que muchas veces produce una forma paradójica de

²¹ compárese Nünning, V. (2008): p. 2.

²² véase Schulz-Buschhaus (1997): *Beispielsweise beklagt der Kritiker Gian Carlo Ferretti sich in einem Pamphlet Il best seller all'italiana 1983 über eine Poetik opportunistisch ‚hybrider‘ Mischungen, welche er an drei so verschiedenartigen Romanen wie Giuseppe Pontiggias Il giocatore invisibile (1978), Italo Calvinos Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979) und Umberto Ecos Il nome della rosa (1980) aufspürt und moniert.* p.12.

Para el párrafo entero compárese Schulz-Buschhaus (1997): pp. 10 ss.

una novela policíaca careciendo totalmente de una resolución o solamente con una resolución no satisfactoria.²³

Entre el gran número de esas novelas que se orientan de una manera u otra a la novela policial, existe mucha variedad y diversidad en los efectos; varias entre ellas son meta- o anti-novela policíacas.

Si nos acordamos del capítulo anterior que termina con una caracterización de la novela posmoderna, llama la atención que muchos de los elementos típicos posmodernos son totalmente contradictorios a elementos típicos policiales. Esta oposición crea una tensión dentro del género en la posmoderna que se nota en muchas novelas contemporáneas del género.

2.4. Funciones en la literatura contemporánea

Para el éxito de la novela policial o quizás mejor dicho para el uso tan común de sus estructuras y la organización narrativa hay muchas razones. Desde una perspectiva de un histórico literario sobre todo tres aspectos son importantes: Primero el uso de las estructuras aumenta el interés del lector, ayuda a evitar literatura “seca” por la tensión que típicamente intenta crear el género con sus recursos. Esa tensión crece durante todo el relato y culmina en muchos casos en un punto final y fulminante, un momento de sorpresa que cierra la historia. Otro recurso que se usa mucho y que es un requisito típico más de la novela policial clásica para captar la atención del lector es por ejemplo la mistificación de la estructura narrativa, que tiene el efecto de volverle al lector en un detective y provocarle a especular sobre el argumento y la solución del enigma. Así el lector se hace el “compañero de armas” del detective y participante activo del argumento. En este contexto el ayudante del detective juega un papel importante ya que vuelve a ser ayudante también del lector.

²³ véase Schulz-Buschhaus (1987): p. 3.

Una segunda función que la novela policial puede tener para autores posmodernos es que una indagación policial puede promocionar los intereses de una investigación social o política. Este es el caso p.e. en cuanto a la descripción del trabajo diario de un policía o un detective privado. Si autores hacen uso de los elementos del género policial de esta manera, lo utilizan a veces en sentido contrario a la primera función que he descrito, ya que aquí el autor no quiere aumentar la tensión y captar el lector con casos excepcionales y sensacionales, sino dirigir la atención del lector al trabajo y los problemas diarios ya que el interés del autor se concentra en las circunstancias públicas y estatales o sociales.

La tercera función es que la novela policial pone a la disposición del autor un esquema que se puede invertir fácilmente y así provocar y negar el efecto de tranquilización y moral y el efecto calmante del saber que gana la moral contra la inmoralidad (y con eso poner en duda al mismo tiempo la resolución del crimen y la Ilustración, es decir los resultados del Siglo de las Luces). Esto posibilita al autor a jugar con las expectativas del lector y romperlas. El pacto comunicativo, es decir el saber del lector lo que hay que esperar cuando lee una novela policial, es roto. Las expectativas del lector se habían formado durante un proceso de lecturas anteriores y se manifiestan en una postura de expectativas muy específicas en cuanto al contenido, al tema y la conclusión.

Entre otros, se dejan encontrar ejemplos en la obra del autor italiano Leonardo Sciascia que practica esto negando por ejemplo el *Happy-Ending* moral: en sus novelas los personajes al final del argumento vuelven a la normalidad del crimen. No hay un retorno a una vida moral. Con esa ruptura con la esquema tradicional que prevee el retorno a la orden, la justicia y la moral Sciascia despierta al lector, le alerta y le indica las existentes injusticias sociales.²⁴ Ese final chocante contiene una fuerte crítica social.

En contraste con los cuentos detectivescos de Sciascia, en los que los conocimientos y comprensiones no son socialmente realizables, Umberto Eco

²⁴ compárese Schulz-Buschhaus (1987): pp. 1 s., y Schulz-Buschhaus (1997): pp. 15 ss. o también en Vickermann (1998): pp. 171 ss.

en su novela *Il nome della rosa* realiza el cuento detectivesco como historia abstracta del saber que incluye otros discursos de verdad. Mientras la novela detectivesca manifiesta en un caso la explicabilidad fundamental del mundo, Eco en *Il nome della rosa* explica la explicación del mundo y cuenta la resolución de la *Ilustración*.²⁵

²⁵ compárese Vickermann (1998): pp. 223-264.

3. Influencias a la obra de Roberto Bolaño

3.1. Jorge Luis Borges y su literatura fantástica

*Decir que estoy en deuda permanente con la obra
de Borges y Cortázar es una obviedad.²⁶*

Roberto Bolaño

Hasta aquí, mi trabajo ha tenido en un primer paso el propósito de aclarar y señalar la tradición de la novela policial y sus estructuras y recursos tradicionales. El lector les percibe de mayoría intuitivamente con cada novela policial que lee; los autores se sirven conscientemente de la tradición en los textos que componen.

En un segundo paso quiero acercarme al autor Roberto Bolaño y su obra que forma el tema principal de mi trabajo. Pero para entender su obra hay que entender las influencias que forman su obra y hacer un paso intermedio. La tendencia de recurrir los medios de la novela policial es una tendencia que ha sido preparada en la literatura latinoamericana posmoderna por autores como Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Al escritor argentino Jorge Luis Borges, que tuvo una fuerte influencia no sólo en la literatura policial sino también en toda la literatura posmoderna, quiero tratar más en detalle en el capítulo siguiente.

Jorge Luis Borges, el así llamado “antepasado de toda la literatura posmoderna”²⁷ era un crítico, teórico, colector y autor de cuentos policiales. En sus relatos fantásticos anticipó muchas de las tendencias de la literatura posmoderna antes de que se pudiera hablar realmente de una literatura posmoderna. Jorge Luis Borges es para la literatura posmoderna y la

²⁶ véase Bolaño (2004): p. 327.

²⁷ véase Schulz-Buschhaus (1997): “Ahnherren aller post-avantgardistischen Literatur“, p. 14. En la primera edición de ese artículo Schulz-Buschhaus explica que él prefiere el término posvanguardia a la posmoderna ya que el “pos” indica una clara dicotomía de un antes y un después, es decir un contraste claro entre literatura moderna y posmoderna, lo que él no reconoce tan claro. En otras publicaciones falta este párrafo en el artículo.

posmoderna en general tan importante como el filósofo y filólogo alemán Friedrich Nietzsche.

Otros ejemplos de autores contemporáneos en Latinoamérica, que se ocuparon del género policial, son nombres grandes como Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, quien por ejemplo escribió novelas policíacas más o menos tradicionales y además textos narrativos más complejos, en los que usó los elementos de la novela policial muy sutilmente como parte de una construcción narrativa más grande.

La conexión entre el juego literario y el *thriller* parece ser una receta para el éxito seguro en la literatura latinoamericana contemporánea. Esta receta la usaron ya en 1940 Borges y su amigo Bioy Casares. En la literatura europea no fue muy diferente: al lector europeo el ya mencionado Umberto Eco lo ha inculcado aún más.²⁸

Para volver a Borges, en cuya tradición se sitúa el propio Roberto Bolaño, se puede de pronto hacer el cierre con el capítulo anterior en cual me referí a la tradición inglesa de la novela policial:

*La tradición del género policial es nobilísima: Hawthorne lo prefiguró en algún cuento de 1837; el ilustre poeta Edgar Allen Poe lo creó en 1841; lo han cultivado Wilkie Collins, Dickens, R.L. Stevenson, Chejov, Eça de Queiroz, Arnold Bennett, Israel Zangwill, Chesterton y Phillpotts. Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio.*²⁹

Esta cita contiene dos puntos importantes: por un lado hay una confesión abierta de la orientación a la tradición inglesa de la novela policial y por el otro lado expresa su comprensión de que la vieja fama de trivialidad y del subgénero de la novela policial no es adecuada.

Borges se acercó al género con muchas publicaciones teóricas p.e. en la revista "Sur" y con otros ensayos y artículos para revistas literarias. Muchos de ellos publicó junto con el ya mencionado Adolfo Bioy Casares.³⁰ En estos textos

²⁸ compárese Rössner en Eggeling/ Segler-Meißner (2003): p. 145.

²⁹ véase Borges y Bioy Casares en Lafforgue/ Rivera (2005): p. 250.

³⁰ compárese Hudde (1978): p. 322.

Borges sitúa el género en la tradición de Edgar Allan Poe y *The Murders in the Rue Morgue*. Canoniza dos variantes de la novela policial: pone la variante “novela-enigma” o “novela-problema”, en la que el centro de la atención es el desciframiento del enigma contra la variante “novela dura” o “novela negra”, en la que el centro de la atención es la figura del detective.³¹

Él explica que la novela policial creó un cierto tipo de lector, un lector que piensa y sospecha, que lee con incredulidad y suspicacias. Los primeros cuentos policiales inauguraron la tradición de la literatura como hecho intelectual y la tradición del género policial, que, según Borges, ha sido creado por los autores Edgar Allen Poe y Walt Whitman.

Sobre todo un elemento es integral para la literatura de Borges. El elemento típico utilizado y instrumentalizado por el autor, que se basa en la tradición del género policial, que encontraremos también en los dos cuentos que trataré más en detalle, es sobre todo el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia. Él que descubre es una figura según el arquetipo Dupin, que no es un policía sino un detective privado, que es investigando con la ayuda de un amigo, cuya inteligencia es inferior a la del lector (y al detective). Como Poe, Borges ubica el crimen fictivo en una ciudad o un lugar alejado y crea con eso un detective extranjero- lejano.³²

Como expliqué en una conferencia dada en 1978, el género policial en la literatura posmoderna tiene para Borges sobre todo una función: de salvar el orden en la literatura actual de una época de desorden durante la que la literatura tiende al caos. Es un género que ha mantenido las virtudes clásicas y que sigue manteniéndolas y salvándolas para toda la literatura, ya que es un género “que no se entiende sin principio, sin medio y sin fin”.³³ Así dispone una estructura que se puede aplicar a cualquier tipo de literatura. El propio Borges lo aplicó a su modelo de la literatura fantástica, es decir lo usó como estructura fundamental para cualquier de sus relatos.

³¹ véase Gil Guerrero (2008): pp. 141 ss.

³² compárese Borges Oral (1989): pp. 83 ss.

³³ véase Borges Oral (1989): p. 104.

En su trabajo “Una morfología de los cuentos de Borges” identifica Mary L. Friedman una estructura narrativa común que tienen todos los cuentos de Borges:

*Esquemáticamente reducida, la fantasía [...] cuenta la siguiente historia: una desgracia inicial impulsa a un protagonista, quien responde a la calamidad preparándose para un viaje. En el transcurso del viaje el héroe borgiano atraviesa ambientes que paulatinamente se van empobreciendo e irrealizando hasta que al final llega a una estructura que le cerca. Encerrado allí, tiene una experiencia maravillosa, una experiencia que, sin embargo, fulmina su personalidad y le aniquila.*³⁴

Además añade que el viaje descrito que emprende el protagonista normalmente toma la forma de una búsqueda, y el final fulminante, que casi siempre es un encuentro en el momento cumbre del relato, es acompañado por una revelación parecida a la resolución de un caso.³⁵ Esa estructura que ha analizado Friedman, que de una manera u otra forma la base de todos los cuentos de Borges, se parece mucho a la organización narrativa de una novela o de un cuento policial. Para él, esta estructura clásica de un momento inicial que produce una búsqueda y termina en una revelación o la resolución es la estructura perfecta para sus cuentos fantásticos. Característico para la literatura de Borges además es el juego intelectual del plantear y desvelar de enigmas y misterios, que representa la vertiente integral de cada obra policial.

Borges mismo ha explicado su interés en los cuentos policiales o detectivescos con la construcción meticulosa del argumento (*“in a detective novel everything is very nicely worked in”*), justo como lo ha hecho él en todos sus relatos.³⁶ Schulz-Buschhaus resume que el aspecto esencial que despierta su interés en esta forma literaria es que el género policial trata de problemas y sus soluciones, y esto en la manera más concentrada y densa que posible. Además al autor argentino le interesa la artificialidad y el rigor del género.³⁷

No se puede negar el papel importante que tiene el género policial para toda la obra en prosa de Jorge Luis Borges, sea de manera más abstracta en esos

³⁴ véase Friedman (1990): p. 17.

³⁵ compárese íbidem: pp. 17 ss.

³⁶ compárese Shaw (1976): pp. 54 ss.

³⁷ compárese Schulz-Buschhaus (1991): p. 7.

textos en los que se sirve del esqueleto narrativo como base de sus relatos o cuando al mismo tiempo toma los elementos de contenido típicos y juega con ellos.

Demostraré en dos textos obviamente policiales cómo lo efectúa en preciso. En el capítulo siguiente me acerco a dos de sus relatos policiales que fueron editados en la famosa antología *Ficciones*, publicada la primera vez en 1944.

3.2. Los cuentos policiales de Borges – parodia de la novela policial tradicional

“He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra.”³⁸

Jorge Luis Borges

En la cita susodicha de Borges, un *understatement* (falsa modestia) en la opinión de muchos, se refiere al cuento *La muerte y la brújula*, un relato publicado por primera vez en *Sur*, no. 92 en mayo del 1942 y que más tarde apareció en las *Ficciones*, la antología de cuentos más popular del escritor argentino. Sigue diciendo que en su opinión los cuentos de Adolfo Bioy Casares son superiores. De hecho han publicado varias colecciones de relatos policíacos juntos, primero bajo el seudónimo H. Bustos Domecq, cuyos relatos fueron protagonizados por el detective fictivo Isidro Parodi, un genio que desvela los más enrevesados enigmas desde una celda de la cárcel donde cumple su condena. A continuación publicaron otros cuentos policiales bajo el seudónimo B. Suárez Lynch. Ambos seudónimos no son inventados sino se componen de los apellidos de los abuelos y bisabuelos de los dos autores.³⁹

³⁸ véase Borges Oral (1989): p. 104.

³⁹ compárese Behle (1972): p. 42.

Quiero primero hacer la cierre entre un cuento de Borges con el ya mencionado famoso cuento de Edgar Allen Poe. Al mismo tiempo demostraré la explicación teórica de Borges sobre los dos tipos de relatos policiales y me ocupo para empezar con el cuento *La muerte y la brújula* y después con *El jardín de senderos que se bifurcan*, ambos publicados en las *Ficciones*.

Como introducción, la enciclopedia literaria *Kindler* dice sobre las *Ficciones*: esos cuentos son caracterizados por formular un pensamiento paradójico de manera inteligente y sorprendente. Borges entreteje géneros como el cuento policial, el cuento psicológico, artículos lexicales o ensayos científicos y va así creando un nuevo género.⁴⁰ El juego con elementos de los géneros diferentes no le lleva a crear una obra híbrida sino lo ha llevado a un nuevo terreno que es el género de la literatura fantástica creado por el mismo. En los dos ejemplos siguientes se verá como lo hizo.

La muerte y la brújula

En el primer ejemplo se trata de un cuento policial de tipo novela negra en el que el centro es el detective. El cuento es en algunos aspectos heredero al relato de Chesterton *La cruz azul*⁴¹ y además se pone claramente en la tradición de los relatos policiales de Edgar Allen Poe. Ambos tienen el detective como protagonista: en el cuento de Borges el protagonista es el detective Erik Lönnrot, operando con un ayudante, el comisario Treviranus, que le acompaña y le ayuda (eso recuerda a Auguste Dupin, el famoso detective creado por Edgar Allen Poe, con quien Lönnrot se compara siendo un “puro razonador” justo como Dupin, pero añadiendo que “algo de aventurero había en él y hasta

⁴⁰ compárese Kindler (1989): tomo 2, pp. 941 ss.

⁴¹ G. K. Chesterton (1874-1936 en Inglaterra) creó con *La cruz azul* el Padre Brown, el famoso sacerdote católico que vuelve un detective formidable con su agudeza psicológica. Padre Brown aparece en consiguiente en más de 50 relatos publicados entre 1911 y 1935.

de tahr", una caracterización que el autor ubica como una pista al principio del relato y que tendrá consecuencias para el argumento y el fin del detective).⁴²

Como en todos los cuentos de Borges resulta difícil resumir el argumento ya que el trama deviene cada vez más complejo. Borges no sólo usa el laberinto como símbolo en muchos de sus relatos, sino lo aplica como estructura narrativa a sus textos. Un primer crimen tiene lugar el tres de diciembre (el número tres tiene una gran importancia, ya que el segundo y tercero crimen tendrán lugar también el tres del mes respectivo), y a partir de la llegada del detective al lugar donde se encuentra el cadáver se invierte el modelo, debido a que Lönnrot no quiere resolver el crimen con la explicación racional sino se fija en una explicación rabínica y mística debida a una carta que se encuentra junto al cadaver.

Esa reconstrucción del caso por parte del detective Lönnrot vuelve a ser el punto de partida y el instrumento de una construcción superior de segundo grado.⁴³ El asesino, el Red Scharlach (conocida su identidad al lector, no al detective, desde el principio), construye dos otros crímenes que caben dentro de la teoría de Lönnrot y deja pistas con el fin de engañar al detective. En la revelación final el asesino explica y revela el enigma y Lönnrot descubre haber sido guiado por un laberinto. Su indagación y el ardid de Red Scharlach le han llevado a su propia muerte.⁴⁴

Borges aquí aplica una técnica del doble argumento como en el relato de Chesterton. El comienzo plantea un problema, el asesinato. El intento de la resolución del caso es el argumento central que se diluye a lo largo del relato y que "sólo al final es descubierto como falso a favor de otro realmente verdadero."⁴⁵

El autor convierte el modelo policial clásico: el lector conoce la identidad del criminal a partir de la primera página por un comentario del narrador, el detective no llega a saber ese hasta el final. Una constante del género que es

⁴² véase Borges (2005): pp. 153 s.

⁴³ compárese Schulz-Buschhaus (1997): p. 29.

⁴⁴ compárese Gil Guerrero (2008): pp. 153 s.

⁴⁵ véase íbidem (2008): p. 150.

el final exitoso del detective no tiene lugar, aún termina el cuento con la muerte del detective. En este caso el detective no tiene ni el éxito ni el privilegio de la inmortalidad que es lo habitual para el género. Al final encontramos la victoria de la razón sobre la misteria⁴⁶, es decir de la racionalidad del ayudante comisario sobre la explicación misteriosa y teórica del detective. Así Borges presenta una parodia del género.

El jardín de senderos que se bifurcan

El segundo ejemplo, el relato *El jardín de senderos que se bifurcan*, que pertenece al tipo novela-enigma,⁴⁷ “inaugura la postulación policial borgiana de esta etapa narrativa”⁴⁸. Como *La muerte y la brújula*, *El jardín...* combina el suspenso y la aventura con implicaciones metafísicas según los ejemplos desarrollados de Stevenson y Chesterton. Shaw explica que el aspecto de aventura, es decir la componente policial, ofrece una solución, pero el problema implícita real es de forma existencial y no tiene solución.⁴⁹ Esos dos problemas o enigmas se enfrentan en el cuento de Borges. Él mismo dijo :

*Je crois que deux idées sont à l'origine: l'idée du labyrinthe, qui m'a toujours hanté, et du monde comme labyrinthe, et aussi une idée qui n'était qu'une idée de roman policier, l'idée d'un homme qui tue un inconnu pour se signaler à l'attention d'autrui... Je crois que ce qui est plus important que l'histoire policière, c'est l'idée, c'est la présence du labyrinthe, et puis l'idée d'un labyrinthe perdu. Je me suis amusé à l'idée non pas de se perdre dans un labyrinthe, mais dans un labyrinthe qui se per aussi lui-même.*⁵⁰

Aquí describe su uso de la estructura policial: la historia policial es importante para él ya que le ayuda formar una historia, un argumento, y para expresar ideas, pero como en este ejemplo, la idea principal del laberinto es la idea o el

⁴⁶ compárese Hudde (1978): p. 327.

⁴⁷ compárese Gil Guerrero (2008): pp. 147 ss.

⁴⁸ véase íbidem: p. 146.

⁴⁹ compárese Shaw (1976): p. 40.

⁵⁰ véase Charbonnier (1967): *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. citado por Shaw (1976) : pp. 39 s.

principio superior. Al final la presencia del laberinto es más poderosa que la estructura policial.

El argumento trata de un espía alemán, Yu Tsun, que asesina un científico inglés durante la segunda guerra mundial en Inglaterra. Yu Tsun encuentra en el jardín del víctima un laberinto, en el que reconoce la obra de su propio abuelo. Este laberinto tiene su origen en una novela incompleta de su antepasado.

El cuento contiene dos niveles de historia, y Borges plantea dos misterios diferentes, que es por un lado la muerte de Stephen Albert y por el otro lado el misterio de la obra del antepasado de Yu Tsun con las dos respectivas soluciones. Borges ha invertido la estructura policial clásica aún más ya que el crimen no es el origen sino la solución del enigma. Tema del relato no es la búsqueda del autor del crimen, “sino la búsqueda de la víctima que resuelve el misterio de la persecución que sufre el criminal”.⁵¹

En el nivel metafísico-simbólico de la novela, los *cronotopoi* adquieren un carácter simbólico: el camino, el laberinto, la biblioteca y muchos más. La reflexión metadiegetica sobre la novela es aplicable al cuento mismo, es decir el final del cuento queda abierto a diversas opciones, pero vemos a una sola opción o solución representada en la escritura: esto es otro desvío más que toma Borges del género clásico policial. La solución presentada por Borges no sigue los requisitos del género, según estos la resolución única y necesaria es una componente imprescindible.⁵²

En *La muerte y la brújula* Borges transfiere la victoria del detective al criminal, en *El jardín...* el final queda abierto, una victoria no existe: con esto Borges adapta sus cuentos a un paradigma de muchos cuentos modernos: una historia terminando en un acto violento que queda impune. Otro rasgo típico para Borges y muchas veces la literatura moderna es la representación de gente fracasando: El fracaso del detective es tematizado sobre todo en *La muerte y la*

⁵¹ véase Gil Guerrero (2008): p. 147.

⁵² compárese Gil Guerrero (2008): p. 149.

brújula, que termina con la propia muerte de Lönnrot, lo que según Hudde demuestra la influencia de Kafka en la obra de Borges.⁵³

Estos dos cuentos establecen para mí una base teórica que se puede también aplicar a la obra de Roberto Bolaño. Muchas veces nos sentiremos acordados a los cuentos borgianos en la lectura de Bolaño. No se puede negar la fuerte influencia borgiana del lenguaje simbólico y de la aplicación de características y elementos de géneros diferentes en las novelas bolañescas.

⁵³ compárese Hudde (1978): p. 332.

4. La novela policial en la obra de Roberto Bolaño

4.1. El autor y la obra

Roberto Bolaño, nacido en 1953 en Chile, pasó la mayoría de tiempo de su vida adulta en España. Dejó Chile junto a sus padres después del golpe de Estado de Pinochet y después de unos días en la cárcel se fue a México. Allí fundó, junto con un grupo de poetas mexicanos que se conocieron en un taller de poesía, un movimiento de vanguardia denominado el *infrarrealismo*, y en 1975 vio finalmente publicados sus primeros trabajos, reunidos en la antología poética *Poetas infrarrealistas mexicanos*. En su obra aparecen varias veces memorias a ese tiempo, a sus propias experiencias y sus amigos, “artistas de la provocación y del insulto”, igual que? en su novela corta *Amuleto* la figura Auxilio Lacouture, “la madre de la poesía mexicana” llama “pobres niños abandonados, porque ésta era la situación: nadie los quería”.⁵⁴

Partió a Europa, mejor dicho a España, donde se ganó la vida con certámenes literarios subastados de provincias. Como escribe Jorge Herralde, fundador y director de Editorial Anagrama, el editorial en el que Bolaño publicó casi un libro cada año durante mucho tiempo, “a pesar de su enorme prestigio, con la excepción de *Los detectives salvajes*⁵⁵, Bolaño seguía siendo un autor minoritario.” Sólo poco tiempo antes de su muerte en 2003, a finales de los años noventa y principios del siglo veinte, se hizo más conocido. Su obra fue traducida cada vez más aceleradamente, muchos escritores y críticos lo valoraron “como el mejor escritor latinoamericano de su generación”.⁵⁶ Bolaño murió en 2003, fue víctima de una insuficiencia hepática después de haber sido en lista de espera para un trasplante de hígado durante varios años. Seguía escribiendo hasta su muerte en su obra cumbre, *2666*, una novela no terminada y publicada póstuma.

⁵⁴ compárese Herralde (2005): p. 14.

⁵⁵ *Los detectives salvajes* aparece en 1998 y obtiene el Premio Herralde de Novela y el Premio internacional de la novela Rómulo Gallegos en 1999.

⁵⁶ compárese Herralde (2005): pp. 17 ss.

La biografía de Bolaño es importante ya que se encuentran muchos hechos y acontecimientos autobiográficos o personas que conoció durante su vida en toda su obra. En la ciudad de Blanes (Girona), donde vivió muchos años, se ganó al principio la vida con un trabajo de vigilante nocturno en un camping en la costa de España, un hecho que se aparece en varias de su novelas. Muchas veces entra un alter ego de Bolaño en su obra como la figura del Arturo Belano; además la temática mexicana y latinoamericana y las experiencias de exilio son omnipresentes en sus textos. Las infrarrealistas de su adolescencia vuelven en su novela *Los detectives salvajes* como los “real visceralistas”.⁵⁷

Entonces el lector es confrontado con un mundo fictivo que juega con elementos reales e inventados. Para comprender los mecanismos de un texto que juega con elementos autobiográficos e inventados puede servir la teoría de Wolfgang Iser. Iser es uno de los fundadores de la Escuela de Constanza de la recepción estética. En su antropología literaria sobre la relación de real e inventado en textos literarios, Iser sustituye la oposición tradicional entre facto y ficción por una relación de tres componentes – *das Reale, das Fiktive und das Imaginäre* (lo real, lo fictivo y lo imaginario). Según su teoría la ficción crea la recurrencia de la realidad de los entornos vitales en el texto. De la misma manera la ficción concede realidad a lo imaginario, porque le da una forma específica. Con la trasladación de lo imaginario como algo difuso y no concreto a una idea concreta, lo imaginario se convierte en algo real. Si el texto se refiere a realidades del mundo extra-textual sin reducirse a la descripción, el acto de la repetición de estos hechos es un acto de fingir. Mediante este acto de fingir se muestran finalidades que no son apropiadas para la realidad repetida. Si no se puede deducir un acto de fingir de la realidad repetida, se muestra lo imaginario, que es unido con lo real.⁵⁸

Es decir el acto de fingir lleva lo imaginario de un estado algo difuso a ser un hecho real. La realidad fingida en un texto vuelve a ser el signo, lo imaginario

⁵⁷ El primer manifiesto infrarrealista *Déjenlo todo, nuevamente* del año 1976 es uno de los textos más tempranos de Roberto Bolaño; se puede leer en la página de web del movimiento infrarrealista <http://infrarrealismo.com> que ha existido desde 2005.

⁵⁸ compárese Iser (1991): S. 19.

su significado. Lo real en un texto es excedido por el texto literario que anula su contenido real y lo hace fictivo. Al final el lector se queda con lo imaginario. Así resuelve Iser el problema del lo real y lo fictivo en un texto. La obra de Bolaño es llena de hechos fictivos y reales. Si seguimos la teoría de Iser, la pregunta no es si el contenido de los textos es factual o fictivo, porque al final cuenta lo imaginario. Lo imaginario en los textos es lo que debemos analizar.

Existen sobre todo dos textos, dos confesiones, que hay que tener en consideración cuando hablamos de textos autobiográficos. El primero son las *Confessiones* de Augustinus (aproximadamente del año 400), que fue un documento literario *sui generis*; todos los autoretratos que le siguieron las huellas se pusieron, sea conscientemente o inconscientemente, en la tradición de ese texto, que combinó un subjetivismo con una referencia dialógica con una persona transcendente de enfrente. En su género, fue constituyente la primera presentación continua de una vida entera. Jean-Jacques Rousseau tomó esa obra como modelo llamando su autobiografía *Les confessions*. Se distinguen considerablemente de las confesiones de Augustinus por ser una obra llena de autodefensión y glorificación de si mismo.⁵⁹ En la obra de Bolaño el aspecto autobiográfico es menos explícito. Hace referencias a su adolescencia y muchos episodios de su propia vida, los incluye en su obra como si contara algunas anécdotas. Yo creo que no se debe sobrevalorar el aspecto autobiográfico como sucede en muchos artículos, sobre todo en revistas. Una sola mirada a componentes autobiográficos puede falsificar los conocimientos que provienen de un análisis del texto.

Después de este breve excursus teórico quiero volver a la obra de Bolaño. Sus novelas son llenas de empeño y ganas detectivescas: siempre busca a autores perdidos, marginados, grotescos y a sus biografías – sean reales o inventados. En *Estrella distante* pregunta ¿quién era Carlos Wieder? ¿Quién era Cesárea Tinajero? es la cuestión a la que se dedica el argumento en *Los detectives salvajes*. ¿Quién era Benno de Archimboldi y dónde está?, de esto trata la obra *cumbre 2666*. El argumento central gira en torno a una búsqueda literaria por

⁵⁹ compárese Kindler (1989), tomo 1 pp. 862 ss. y tomo 14 pp. 382 ss.

poetas “detectives”. Según Rössner en su artículo sobre la literatura latinoamericana en el umbral del siglo XXI, el chileno Bolaño toma las recetas de Borges; recetas como la estructura de búsqueda y la organización meticulosa, y las adaptó lúdicamente de una manera mucho más agresiva que lo hizo el argentino.⁶⁰

Las novelas también incluyen temas tomados de la realidad histórica como la dictadura de Pinochet o las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez en México. Y como fue ya mencionado, el autor siempre escribió su propia biografía en sus novelas, siempre jugó con ficción y realidad. Creó un universo imaginario propio en sus novelas, con una combinación de figuras reales e inventadas, figuras que a veces aparecen en algunas novelas y no sólo en una, así que el lector sigue conociéndolas, con episodios autobiográficos y fictivos. Él creó lo que muchas veces es llamado el *universo bolañesco*, un propio mundo formado por sus novelas con una fuerte componente intertextual, en el que se puede encontrar y reencontrar personas y microhistorias que en otro lugar son parte de una historia más grande (la novela *Amuleto* por ejemplo aparece como parte de *Los detectives salvajes*, el último capítulo de *La literatura nazi en América* forma punto de partida para *Estrella distante*, otra novela corta).

Sin presentarse como un especialista, revisa convenciones genéricas y atiende a la emergencia de series textuales cuya clasificación escapa a las conocidas. Recurre, también, a la mención de autores y libros de ficción y de no ficción difícilmente localizables [...]. De eso se trata pues, de revisar la letra inmodificable, el género, la norma. [...]

*La propuesta creadora de Bolano se desliza por un mar de ambigüedades: novelas atravesadas por reportajes, cuentos que se leen como una única novela o novelas reunidas casi por un engañoso azar o un deliberado mapa, no menos engañoso, Diccionario de Literatura con viejos y nuevos fantasmas literarios, ensayos que son discursos, discursos que son ensayos. Se despliega así una propuesta en la que se resignifican temas y preocupaciones: la búsqueda de nuevas estrategias para hablar de política, de dictaduras, de la violencia o de la literatura, es tamizada por una voz renovadora.*⁶¹

⁶⁰ compárese Rössner en Eggeling/Segler-Meißner (2003): p. 145.

⁶¹ véase del Pilar Vila (2010): pp. 84 s.

La manera en la que del Pilar Vila describe la obra de Bolaño me parece muy certero. El entretrejamiento de los géneros es típico para el autor, aunque diría que al final siempre habla de la literatura en sus novelas, sea que tratan de violencia o política, eso siempre es en conexión con la literatura, con un poeta. Como también escribe Goldman en su artículo sobre “The Great Bolaño” para *The New York Review* de 2007 los temas constantes en la obra de Bolaño y en su vida son “the inseparable dangers of life and literature, and the relationship of life to literature”.⁶² Estamos frente a un autor cuya vida es la literatura, su patria es la lengua; un autodidacta que dejó la escuela a la edad de solo 16 años y determinó que iba a ser poeta. Él responsabilizó más tarde la colocación de la estantería en las librerías, que le impidieron a robar más libros, de las lagunas en su educación.⁶³

Volviendo a la ya mencionada conexión entre su trabajo narrativo y los elementos de la novela policial que se encuentra frecuentemente, Pino explica que los elementos de la novela negra aparecen “siempre y cuando el pacto de lectura se dirija a fortalecer la complicidad entre autor y lector con el fin de captar la sutil ironía que campea en todos ellos.”⁶⁴ Con eso Pino pone énfasis en un fenómeno de la novela negra que ya se ve mencionado en la parte teórica: la relación “especial” entre el lector y el autor en la novela policial; este efecto de técnicas y estructuras narrativas aplica Bolaño en muchas de sus novelas.

Hay otra caracterización certera que me parece interesante mencionarla, antes de entrar propiamente en la obra de Roberto Bolaño y realizar un análisis de la primera novela de él. Dice López Merino de la universidad de Berna: „A lo que más se parecen las criaturas de Bolaño es a los detectives de la novela negra norteamericana, a esos fracasados sociales a los que sólo les queda la búsqueda y el impulso moral. Los personajes de Bolaño son, efectivamente, “detectives salvajes” o “perros románticos”, como rezan los títulos de dos de

⁶² véase Goldman (2007): p. 34.

⁶³ compárese íbidem: p. 34.

⁶⁴ véase Pino (2006): versión digital no tiene página.

sus obras, o como dice uno de sus poemas: “sabuesos de nuestra propia memoria”.⁶⁵

La pista de hielo, la novela de la que va a tratar el próximo capítulo, fue la primera novela de Bolaño. Bolaño siempre se consideraba un poeta. Según Goldman él decidió hacerse autor de ficción para solucionar sus problemas financieros, que estuvieron peor cuando nació su primer hijo. Así que empezó a escribir novelas y entregarlas en concursos de provincias de literatura. La novela corta *La pista de hielo* nació así. Es decir, el primer paso que hizo Bolaño como autor de ficción fue una novela policial; una novela que incluye el descubrimiento de un cadáver desnudo.⁶⁶ Por eso decidí empezar con esta novela para poder seguir el camino de Roberto Bolaño en su vida de autor, ver los cambios y desarrollos que vivió y llegar con ella a *Los detectives salvajes* con la experiencia lectoral de sus novelas previas.

4.2. *La Pista de Hielo* – anulando la verdad única

“En La pista de hielo (1993), hablo de la belleza, que dura poco y cuyo final suele ser desastroso.”⁶⁷

El argumento

El argumento de la novela tiene lugar en un sitio denominado “Z”, un pueblo en la costa de España cerca de Barcelona. La denominación “Z” nos hace pensar desde el primer momento en un artículo de un periódico o un informe sobre un acontecimiento que no quiere revelar la identidad de lugar o persona y le da un aire misterioso. La novela cuenta tres versiones no contradictorias de un crimen: se trata de las voces de Remo Morán, un escritor chileno que ha hecho

⁶⁵ véase López Merino (2010):no tiene página.

⁶⁶ compárese Goldman (2007): p. 35.

⁶⁷ véase Bolaño (2004): p. 19.

todo tipo de trabajo hasta tener éxito en “Z” y poder fundar su negocio, un camping. Remo emplea al segundo personaje, el mexicano Gaspar Heredia, “Gasparín para los amigos y enemigos gratuitos”⁶⁸. Los dos se conocen desde su adolescencia en México donde formaban junto con otros jóvenes un grupo de poetas. A lectores que conocen la obra de Bolaño esos dos evocan los imágenes de las figuras Arturo Belano (también bajo B. o Arturo B.) y Ulises Lima que se encuentran varias veces en la obra.

La tercera voz pertenece al catalán Enric Rosquelles, técnico del área de servicios personales del ayuntamiento de Z y funcionario socialista. La trama tiene lugar en el verano entre mayo y septiembre, y juega sobre todo en el camping y el palacio Benvingut. El verano es el período en el que el pueblo es lleno de vida con todos los turistas. La historia termina en el punto en el que la gente se va del lugar y el pueblo lo dejan atrás muerto y abandonado.

Existe un gran número de novelas del tipo de la multiperspectividad como *La pista de hielo*, no es un desarrollo sólo contemporáneo. Según la definición de Bajtín de la *Dialogizität* (dialogismo literario) en un texto polífono se juntan y rompen una multitud de voces, perspectivas e ideologías divergentes. Por consiguiente un texto construido así tiende en su marco narrativo a valores democráticos y anti-jerárquicos. Estas novelas sugieren que no tienen una sola interpretación válida sino que su interpretación nunca puede ser cerrada.⁶⁹ Este tipo de construcción se encontrará también en *Los detectives salvajes*.

Enric Rosquelles conoce a y se enamora de una patinadora joven, Nuria, que es excluida del equipo nacional de patinaje ya que carece de un lugar donde puede entrenar. Clandestinamente Enric Rosquelles le construye una pista de hielo donde ella puede entrenar en un viejo palacio deshabitado, el Palacio Benvingut (la palabra catalana para “bienvenida”). El Palacio Benvingut recuerde al palacio labiríntico de *La muerte y la brújula* de Borges, la casa en donde Lönnrot es asesinado. El palacio es, junto al camping, un lugar significativo dentro de la novela y parece atraer a todos los personajes de la

⁶⁸ véase Bolaño (2009): p. 9.

⁶⁹ compárese Nünning, A. (2008): p. 114.

Ese fenómeno de la multiperspectividad es omnipresente en casi la obra entera de Bolaño.

novela. Como lo describe Remo Morán en la declaración en la cual relata como encontró el cadáver: “De esta manera, tras subir un tramo de escaleras y penetrar en una galería abierta al jardín de terrazas, me encontré dando vueltas por los interminables corredores del Palacio Benvingut. Pronto perdí la cuenta de las salas y salones que se sucedían a mi paso. La mayor parte de las habitaciones estaban, como era de esperar, cubiertas de polvo y telarañas, con las paredes descascaradas, en estado de ruina total.”⁷⁰ En esta cita no sólo se puede ver claramente la conexión con el palacio en Borges, sino también se nota la voz negra en la que es descrita el edificio, que es característica para toda la narración: sobre todo la voz de Remo Morán recuerde a la novela negra, crea un ambiente oscuro y casi místico y parece pertenecer de vez en cuando hasta a la novela gótica.

En el palacio mora la cantante Carmen, su amiga Caridad y el Recluta. Sobre la pista de hielo aparece una mañana el cuerpo de Carmen, que tiene un papel secundario hasta ese punto de la narración, que fue asesinada. La aparente “falta de importancia” del asesinato sorprende al lector.⁷¹ La presencia del detective, el policía García que interroga y detiene Rosquelles (ya que él ha tenido un argumento con Carmen el día anterior a su muerte) y el descubrimiento del enigma tampoco reciben un papel importante en la historia. El Recluta, amigo de Carmen, confiesa a Remo Morán al final del verano que ha matado a Carmen. “No me pregunte el por qué, patrón, dijo el Recluta, seguramente ni yo mismo lo sé, aunque probablemente la respuesta sea porque estoy enfermo”⁷²; esta es la confesión del Recluta que echa la culpa de su libertad a pesar de cometer un crimen tan grave a la incapacidad de la policía.

Al final del verano Rosquelles sale de la prisión, Nuria se va a Barcelona. Gasparín ha empezado una relación con Caridad, la amiga de Carmen. Ya que sospecha que es ella la asesina porque siempre lleva un cuchillo consigo, parte con ella a Barcelona y Remo Morán sigue en Z con el Recluta siendo el único

⁷⁰ véase Bolaño (2009): p. 147.

⁷¹ véase Pino (2006).

⁷² véase Bolaño (2009): p. 195.

que sabe o parece saber la verdad sobre la muerte de Carmen. La identidad del Recluta, el asesino supuesto, queda un enigma, el lector se pregunta si es un soldado, y si esto es verdad, ¿de qué guerra?

Los elementos de la novela policial

Según Pino de la Universidad Católica Silva Henríquez de Santiago de Chile, Bolaño ha creado una “sub-versión del género” aquí. Se trata de una “[...] nueva forma de hacer novela negra, quella que anula las rígidas dicotomías entre los conceptos de bien y mal, culpable e inocente, lo moderno y lo posmoderno...”⁷³ Las voces entrelazadas, las tres confesiones que hacen imposible una versión unánima, impiden una versión “clásica” del género. Falta una perspectiva única y confiable; es decir existen tres versiones, no hay ningún narrador “objetivo” a quien pueda confiar el lector.

El crimen, mejor dicho el cadáver, aparece verso la mitad de la novela y la novela no le concede ninguna gran valor a la estructura narrativa. No hay detective, el lector tiene la tarea de poner las declaraciones o confesiones de los tres hombres en contexto, juzgar si son “verdades”, mentiras o meros vanidades que articulan las tres voces. Remo Morán dice de si mismo que sería un buen detective y la policía, que normalmente tiene un papel importante en el género, es descrita así: “Los policías eran jóvenes y tenían rostros no muy despiertos”⁷⁴. No parecen fieres policías que hacen todo para solucionar el caso aunque el lector siempre tenga que tener en mente y recordar que es el contenido de un enunciado subjetivo. Ni el motivo del crimen ni el enigma es solucionado por la ley. Carmen, la víctima, emerge como centro nodal, pero durante una gran parte de la novela es un personaje secundario. Esta constelación lo dificulta para el lector saber quién es secundario y quién protagonista en la narración.

⁷³ véase Pino (2006).

⁷⁴ véase Bolaño (2009): p. 158.

La pista de hielo es el lugar donde todo se disuelve, un lugar tan improbable en un palacio roto y en pleno verano español, que por sí mismo ya es una ironía del autor. La pista es el cronotopo, el lugar significativo donde Nuria practica el patinaje y donde Carmen es asesinada; tampoco debemos olvidar el segundo significado de la palabra, la pista o clave para la resolución de un enigma. La “pista”, es decir el indicio esencial del asesinato, el cuchillo de Caridad, que se encuentra al lado del cadáver sobre la pista de hielo, parece la prueba de su culpa, pero hasta el final no logramos tener seguridad o una verdad clara. El detective recibe los indicios en la novela policial para guiarle hasta la solución del enigma con el fin de que reponga la justicia y el orden; aquí Remo Morán y el lector están dejados solos con la solución, aunque no se sabrá nunca si es correcta o no. Los indicios aparecen por casualidad sin prestarles mucha atención.

La otra confesión del Recluta, una confesión dentro de la confesión/declaración de Remo Morán, dice que no sabe por qué ha asesinado Carmen. El personaje es descrito como borracho y drogado, por lo que no parece una persona muy digna de confianza, pero sí capaz de cometer un crimen, sobre todo debido a su fondo de guerrero.

Quiero hablar un poco más del tema de las “confesiones” de parte de los tres protagonistas. En caso de que sean confesiones, ¿a quién son dirigidas? No puede ser un juez que busque una resolución del crimen, ya que el “sospechoso”, Enric Rosquelles, ya ha salido de la cárcel. Las tres confesiones dan cada una su visión subjetiva, a veces por ejemplo se defienden de algo: Gaspar Heredia dice al principio de la novela: “Debo aclarar que yo no pedí el trabajo [...] Es cierto que habíamos sido amigos.”⁷⁵ Más que ante una ley, Rosquelles parece defenderse ante la opinión pública y el periodismo o amarillismo, que dirige la opinión pública.

El autor dirige las voces de una manera irónica, por ejemplo en una escena en la que Rosquelles vanidosamente describe los certificados que se encuentran en la pared de su oficina: “los certificados de mi inteligencia y dedicación, la

⁷⁵ véase Bolaño (2009): p. 11.

fotocopia de psicología [...], el diploma del cursillo de educación especial, el de educador de calle, el de educación de prisiones, el de asistencia primaria y centros abiertos, el de delincuencia juvenil y drogadicción, el de animador sociocultural, el de psicología urbana [...]"⁷⁶ Igual como ridiculiza sus personajes, el mismo autor a veces parece no tomar en serio sobre todo Enric Rosquelles, el técnico corrupto y vanidoso.

Una dimensión clave en la novela policial, la cuestión política y social es una característica que reecontramos también en *La pista de hielo*: la exclusión social de los latinoamericanos en Europa es un tema central para Bolaño, expresado por sus dos protagonistas latinos; el mundo de artistas, de cantantes y poetas y sus dificultades es tematizado y como últimos puntos, la corrupción en la política y el abuso del poder son expresados por la figura del catalán Enric Rosquelles.⁷⁷

De esa breve descripción del texto ya se puede deducir la manera, a la cual Roberto Bolaño usa los elementos de la novela negra: le posibilitan a Bolaño de expresar su ironía y al mismo tiempo su crítica en la situación que se centra en la apatía que crean los acontecimientos: la imposibilidad de resolver los enigmas y el crimen. Remo Morán, alter ego de Roberto Bolaño, formula la idea "pienso que me hubiera encantado ser detective", y en sus confesiones transmite la atmósfera negra. Es él quien introduce la historia ya en el primer capítulo, "Lo vi por primera vez en la calle Bucareli", por lo cual el lector recuerda la novela gótica y siente un ambiente negro y misterioso: "Es una noche a la medida de Jack. Se refería a Jack el Destripador, pero su voz sonó evocadora de tierras sin ley, donde cualquier cosa era posible. [...] Ahora estamos a miles de kilómetros del Café La Habana y la niebla, hecha a la medida de Jack el Destripador, es más espesa que entonces. ¡De la calle Bucareli, en México, al asesinato!, pensarán..."⁷⁸ Es él al que le confiesa el Recluta: "Yo la maté, patrón, me dijo el Recluta", pero no pasa nada. En su

⁷⁶ véase Bolaño (2009): p. 155.

⁷⁷ compárese Pino (2006).

⁷⁸ véase Bolaño (2009): pp. 9 s.

persona son focalizados las características que montan y demontan el género policial.

Como concluye Pino, el autor “no rechaza la tradición del género, no la anula sino que juega con ella y la reduce a un estado cero, vacía al género de las fórmulas cristalizadas de cómo seguir sus leyes y desde allí ofrece un fraseo, una versión.”⁷⁹ Ya en el primer capítulo que he citado se pone en la tradición de la novela negra, se refiere a Jack el Destripador, pero produce una versión nueva y propia del género.

El relato me parece tan significativo porque ya en esta primera novela de Roberto Bolaño, nacida por la necesidad de ganar dinero, tenemos las claves del universo bolañesco: nos introduce a personajes que reencontraremos en otras de sus novelas más tarde, recurre a sus experiencias autobiográficas, las voces múltiples que le hacen dudar al lector de si existe una verdad única, e involucra al lector en un juego de ironía y subjetividad. En la próxima novela presentada aquí, *Estrella distante*, estos elementos serán recogidos y reusados, pero el resultado, la novela, es bien diferente a la anterior.

⁷⁹ véase Pino (2006).

4.3. *Estrella Distante* – reconstruyendo la matriz policial

“En Estrella distante (1996), intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto.”⁸⁰

El prefacio

El prefacio ya da bastante material que alude a una posible interpretación de la obra. El prefacio aquí no es un mero comentario externo, sino es parte de la novela:

En el último capítulo de mi novela La literatura nazi en América se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de La literatura nazi servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa en Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.”⁸¹

Un prefacio suele ser un comentario del autor sobre la obra que sigue. Bolaño aquí mezcla los niveles extra- e intradieгéticos: primero se refiere a su propia novela *La literatura nazi en América* del año 1996, que más que ser una novela es una “enciclopedia” paródica – en la tradición de la *Historia universal de la infamia* de Borges – de escritores imaginarios de la extrema derecha de todo el continente americano. Como escribe la edición de Seix Barral: “Se trata de autores inexistentes de una literatura inexistente, pero que, a causa de la destreza del autor al recrear la jerga de este tipo de manuales y diccionarios y la excelente parodia de la historia real de la literatura iberoamericana, resultan perfectamente creíbles.”⁸²

⁸⁰ véase Bolaño (2004): p. 20.

⁸¹ véase Bolaño (1996a): p. 11.

⁸² véase Bolaño (1996b): texto de presentación.

Entonces estamos frente a una historia ficticia de un escritor fictivo que al autor Roberto Bolaño, que así se vuelve en una figura de su propia novela, le ha contado otra figura imaginaria de otra novela de él, el famoso Arturo B, el alter ego de Roberto Bolaño. Ese Arturo B., personaje principal de *Los detectives salvajes*, veterano de la guerra en África (su desaparición en África sin saber nada más sobre su paradero es otra historia que se cuenta en *Los detectives salvajes*), en *La literatura nazi...* es caracterizado como un alter ego ficcionalizado del autor en la última línea del libro “Bolaño”. Partiendo de una forma literaria considerada fiable y compuesta por hechos o personajes reales, crea un puzzle entre hechos reales y fictivos.

Según Bolaño, su propia función se limitó a preparar bebidas. Este enunciado inmediatamente llama el recuerdo al famoso *Las cuitas del joven Werther* de Goethe en el que el escritor incluye un comentario de un editor fictivo, distanciándose de su obra. El editor fictivo en *Las cuitas ...* completa los monólogos desesperados con una narración distanciada épica en el final de la novela.⁸³ En contraste, Bolaño incluye el editor fictivo ya al comienzo de la novela y se distancia del argumento creando un nivel adicional.

Al final entra otro personaje, el fantasma de Pierre Menard, una figura creada por Jorge Luis Borges, que ha re-creado el *Don Quijote* de Cervantes palabra por palabra hasta haber compilado un libro idéntico de palabras. La diferencia entre las dos obras es producido dependiendo de su contexto histórico. Mi interpretación de eso es que *Estrella distante* es un texto sobre significaciones dentro de ciertas circunstancias históricas. Comparado con *La literatura nazi*, puede ser en parte el mismo texto, muchas veces el autor usa las mismas palabras. Cambiados a primera vista están sobre todo los nombres, pero contienen un significado diferente. Los dos tienen una multitud de significados. El episodio de Ramírez Hoffman se distingue por la componente histórica (fondo histórico son Salvador Allende en Chile y el golpe de Estado de Pinochet) y por el “yo”, la manera de contar la historia en primera persona.

⁸³ compárese Kindler (1989), tomo 6: pp. 483 ss.

Bolaño se refiere con este prefacio ficticio a la meditación de Borges sobre la autoría de un texto. A pesar del prefacio lúdico que invita al lector a un juego *Estrella distante* se distingue bastante del capítulo final de *La literatura nazi...* Arturo B. pide al autor una novela que sea un espejo y explosión en sí misma, que es la gran diferencia al capítulo de *La literatura nazi...* La novela consiste de una narración llena de fragmentos y agujeros, una estructura explotada y deestructurada, como el análisis siguiente va a demostrar en contraste con el capítulo cerrado de *La literatura nazi...*

Ya después de este prefacio Bolaño hace claro: no se trata de una novela policial tradicional. No puede ser después de una introducción así a diferentes niveles narrativos, por la cual el autor Bolaño pone al lector a prueba – lectores que no han escuchado nunca de Pierre Menard o Arturo B. no se darán cuenta - pero el prefacio pone en duda el texto entero que sigue. El autor se presenta como un autor irónico, instruido y postmoderno que se sirve de una manera lúdica de elementos tradicionales. Y el prefacio indica otra cosa más: hay que tener cuidado con el contenido – el autor intenta poner al lector en un aprieto permanentemente.⁸⁴

La introducción alude además a la temática barroca del engaño y desengaño. Las apariencias engañan, como aquí el autor fictivo engaña. El escenario, que es aquí la novela vuelve a ser el lugar para juegos alegóricos de ilusión.

El argumento

Estrella distante cuenta la historia de Carlos Wieder que es también conocido como teniente Ramírez Hoffman o Ruiz-Tagle, un poeta mediocre, que conoce

⁸⁴ Este prefacio recuerda al Barroco y su teoría literaria del *desengaño*, cuando el lenguaje se convierte en un escenario de juegos alegóricos de ilusión. El movimiento literario del Barroco produjo “un arte desmesurado, artificioso, rebuscado y confuso si se compara con el renacentista, que buscaba el equilibrio y la claridad” (véase Reyzábal (1998): p. 13).

al narrador, que no recibe un nombre, en un taller de poesía.⁸⁵ Aquí también se cruzan los caminos de las dos talentosas hermanas Verónica y Angélica Garmendia. Las hermanas y Wieder se hacen amigos; después del golpe de Estado de Pinochet el grupo de poetas se pierde. Wieder reencuentra a las hermanas en la casa de campo de la familia, pasa una noche con ellas recitando poemas y hablando de poesía, como se imagina el narrador (“A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas. [...] Tuvo que ser así.”⁸⁶). En la noche espera hasta que todos duermen, asesina a la tía y después espera que lleguen cuatro hombres. El resto nos deja al narrador a imaginar, pero no queda ninguna duda: “Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá 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 es un hombre y no un dios.”⁸⁷

En este primer capítulo se establece un aire enigmático sobre la persona de Ruiz-Tagle/ Wieder. También es introducida la manera de contar la historia: el narrador es un participante del taller de poesía, pero la mayoría de la información sobre Wieder es de segunda mano, viene contada por el amigo del narrador, Bibiano, que es la persona que se comporta más o menos como un detective. El argumento es recordado de una situación posterior, a veces le faltan los detalles precisos ya que no se puede recordar.

Wieder trabaja para el régimen de Pinochet como piloto de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), pero no se sabe hasta qué punto el asesinato de por ejemplo las hermanas Garmendia es una colaboración con los escuadrones de muerte de Pinochet. En la Fuerza Aérea encuentra una nueva manera de expresar sus ambiciones poéticas: con un avión escribe versos en el cielo encima de los Andes, cosa que garantizó a Wieder “la admiración instantánea de algunos

⁸⁵ Varias de las novelas de Bolaño tienen su inicio en un taller de poesía, p.e. *Los detectives salvajes*. Es en un taller de poesía donde conoce Bolaño a Mario Santiago que figura como alter ego de Ulises Lima y donde se funda el movimiento infrarrealista, es decir donde empieza la carrera literaria de Bolaño mismo.

⁸⁶ véase Bolaño (1996a): p. 29.

⁸⁷ *Ibidem*: p. 33.

espíritus inquietos de Chile”.⁸⁸ Más tarde Wieder desaparece. El narrador, el alter ego del autor, ahora vive en España y intenta seguir el camino de Wieder.

La muerte de las hermanas Garmendia nunca es investigada seriamente; sólo Bibiano O’Ryan, el mejor amigo del narrador que ostenta un papel detectivesco, intenta seguir el asesino sin hacerlo mediante una búsqueda abierta. Sólo a partir del capítulo seis, que cuenta la historia como Wieder expone sus fotografías crueles en su habitación y le viene a buscar la policía, comienza una investigación más abierta de Bibiano O’Ryan que es al mismo tiempo una investigación literaria y policial.⁸⁹ No es el contenido de las fotos que es el interés principal del narrador sino la reacción de los espectadores. Tampoco la intervención de la policía provoca un escándalo real; las figuras parecen ser acostumbradas a la crueldad de la vida diaria. La investigación continua. “Ningunos de los juicios prospera. Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. Chile lo olvida.”⁹⁰ Así el autor describe la realidad en la vida diaria de Chile.

“Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado. Romero fue uno de los policías más famosos de la época de Allende. Ahora es un hombre de más de cincuenta años, bajo de estatura, moreno, excesivamente delgado y con el pelo negro peinado con gomina o fijador. Su fama, su pequeña leyenda estaba ligada a dos hechos delictivos que en su día estremecieron, como suele decirse, a los lectores de la crónica negra chilena.”⁹¹ La historia del detective se lee como una novela policial dentro de la novela. De esa manera es introducido Abel Romero, el detective oficial del relato, en el argumento. En adelante rememoramos los dos casos por los cuales se ha vuelto famoso. Claramente, él es ubiquado en el área político antes de Pinochet, como contrapunto de Wieder. Según Simunovic Díaz, Romero parece una caricatura de un detective,

⁸⁸ íbidem: p. 41.

⁸⁹ véase Simunovic Diaz (2006): p. 18.

⁹⁰ véase Bolaño (1996a): p. 120.

⁹¹ íbidem: p. 121.

sus dos casos anteriores y su solución son descritas como “la estructura del policial de cuarto cerrado, en que las posibilidades lógicas del crimen parecen cerrarse a la razón.”⁹² Con la integración de una historia sobre un caso de un autor chileno se hace una referencia intertextual y Bolaño se pone claramente en la tradición de la narrativa policial.⁹³

La identidad del contratante de Abel Romero, el detective en exilio, queda un misterio, lo que significa un compromiso investigativo para el lector. Romero aparece entonces algún día en la casa de Arturo Belano y le ofrece dinero si le ayuda “en asuntos de poesía”⁹⁴ a encontrar Wieder. El narrador busca y encuentra Wieder en algunas revistas literarias oscuras y lo halla bajo el seudónimo de Jules Defoe.

Junto a los textos de Rouberg (a quien el editor de la Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras llamaba el Juan Bautista del nuevo movimiento literario) se encontraban los textos de Jules Defoe. En la Revista era un ensayo y en La Gaceta era un poema. En el primero se propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura escrita por gente ajena a la literatura (de igual forma que la política, tal como estaba ocurriendo y el autor se felicitaba por ello, debía hacerla gente ajena a la política). La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores. Podía haberlo escrito cualquiera, pensé, incluso el mismo Rouberg [...] o el propio Delorme (suponiendo que éste tras destripar cientos de libros de literatura francesa del XIX hubiera aprendido por fin a escribir en prosa, lo cual era mucho suponer), cualquiera con ganas de quemar el mundo, pero tuve la corazonada de que aquel adalid del ex portero parisino era Carlos Wieder.

*Del poema (un poema narrativo que me recordó, Dios me perdone, trozos del diario poético de John Cage mezclado con versos que sonaban a Julián del Casal o Magallanes Moure traducidos al francés por un japonés rabioso) hay poco que decir. Era el humor terminal de Carlos Wieder. Era la seriedad de Carlos Wieder.*⁹⁵

Como en toda la narración, el personaje de Carlos Wieder queda borroso, la investigación del narrador no puede probar nada realmente, pero la prueba vaga es suficiente para entregar Wieder al detective. La búsqueda literaria por

⁹² véase Simunovic Días (2006): p. 18.

⁹³ Ya vimos que también Borges menciona a Dupin en sus cuentos para enfatizar la novela histórica en la que se orienta. Esa característica es típica para la novela policial, las novelas subrayan así la tradición en la que se ven a sus mismos.

⁹⁴ véase Bolaño (1996a): p. 126.

⁹⁵ véase Bolaño (1996a): p. 142.

un personaje desvanecido que es tema nodal en muchas de las novelas de Bolaño, llega aquí a un punto ridículo. Si en la superficie el narrador parece intentar y finalmente lograr a buscar y llegar al personaje Wieder, Bolaño lleva aquí la búsqueda por una verdad literaria ad absurdum y muestra la imposibilidad de llegar a la verdad. El hecho de que el argumento llega a un fin exitoso en el sentido de que el “culpable”, el asesino, es identificado y liquidado, es otro giro sarcástico de la narrativa de Bolaño.

El final reconstruye una deconstrucción del género policial: el asesino es hallado en un balneario en la Costa Brava, el narrador se hace culpable de identificarle y entregarle a su destino que será la muerte. El narrador espera a Carlos Wieder en un café leyendo la obra completa de Bruno Schulz, un autor y pintor judío polaco que fue asesinado en 1942 bajo circunstancias no aclaradas, imagen para el destino futuro de Carlos Wieder. Wieder parece deplorable, estando sólo en su mesa en el café. Aquí tenemos a un asesino inconsciente de su función y a un detective que también parece inconsciente de su función de ejecutor hasta más tarde cuando decidirá sobre la vida de una persona, que da la escena un aire de incredibilidad. El final de la novela queda ambiguo, el lector solamente puede sospechar que el detective Romero liquide Wieder en su piso en España. El narrador espera al detective/sicario sentado en un banco en un parque cerca del piso. No es un final armonioso: el acto de venganza que es el final de la historia es a su vez ilegítimo y un crimen, es una venganza política no oficial. El crimen es sancionado por otro crimen lo que podría poner en movimiento un perpetuum mobile, un círculo de crímenes sin final.

Los elementos de la novela policial

Sobre todo en el primero y en los tres últimos capítulos, después de que haya aparecido Romero, podemos determinar definitivamente una estructura policial con un trato lúdico con el suspense según las reglas del género. Para mí en

algunos párrafos el autor parece ridiculizar ese suspenso y lo observo también en otros textos de Bolaño, por ejemplo cuando el narrador llega a la conclusión que ha encontrado Wieder en los textos, el autor inserta un párrafo distraído largo. Lo mismo pasa en el viaje de tren de los dos detectives, cuando Romero cuenta de sus planes de establecer un negocio⁹⁶ y distrae la atención del lector de lo que debería en un policial ser el punto de interés principal a beneficio de cosas de la vida diaria de los protagonistas, de su “vida real”.

Como en muchos policiales encontramos aquí también discursos de metaficción, sobre poesía y también la escritura policial que es a veces tratada irónicamente. Por ejemplo, en una de sus conversaciones con el narrador, que es autor de novelas policiales, el detective Romero dice: “Me acuerdo de una película de Paul Newman, dijo, era un escritor y le daban el Premio Nobel y el hombre confesaba que durante todos esos años se había ganado la vida escribiendo bajo seudónimo novelas policiales. Respeto a esa clase de escritores, dijo.”⁹⁷ Y responde el narrador con sorna: “Pocos habrá conocido.” Sea que quiere decir que el detective no los ha conocido porque los autores se esconden bajo seudónimos o que sólo los respeta, porque no los conoce realmente a esos autores, Bolaño aplica una fuerte ironía en el tema de la literatura detectivesca. Reencontramos aquí una característica de *La pista de hielo* que es la implantación de ironía mediante los elementos de la novela negra.

Igual que en la novela anteriormente mencionada tenemos que ver con un carácter pseudotestimonial y una historia de enunciados dubitativos (lo que se nota en muchas “no recuerdo cuál...” o declaraciones parecidas).

Una fuerte característica aparte de la novela policial y de la novela posmoderna que se reencuentran en *Estrella distante* es la intertextualidad: Simunovic Díaz reconoce en varias ocasiones los motivos borgianos, por ejemplo se menciona un relato al estilo de Borges, además el encuentro con el destino es tan

⁹⁶ compárese Bolaño (1996a): p. 146.

⁹⁷ véase Bolaño (1996a): p. 132.

borgiano como el recurrente motivo del número dos, lo que no es muy sorprendente después de la mención de Pierre Menard ya en el prefacio.⁹⁸

Volviendo a este prefacio y el capítulo sobre teniente Ramírez Hofmann queda la pregunta por la diferencia entre este capítulo en la enciclopedia de autores nazis y *Estrella distante*. En *Estrella distante* un narrador hasta aquí anónimo se identifica como un “joven poeta apresado y liberado por el naciente régimen de Pinochet”, relatando y con eso repitiendo la historia desde su soledad distanciada en España. Según Vargas Salgado, Bolaño se convierte en su propio Pierre Menard, y “subraya la urgencia, la obsesión, la completa dificultad de ser uno sólo cuando se está aquejado por un mal que escapa a su control.”⁹⁹

⁹⁸ véase Simunovic Díaz (2006):, pp. 23-24.

⁹⁹ compárese Vargas Salgado (2011): versión digital no tiene página.

5. Los Detectives Salvajes – juegos con un género

5.1. Aventura y detectives

“En Los detectives salvajes (1998), hablo de la aventura, que siempre es inesperada.”¹⁰⁰

La aventura, de la que Bolaño habla, no sólo viene siempre inesperada para los personajes de la novela, sino también para el lector. No sólo vive el lector la aventura que “viven” las figuras que son creadas por el autor, sino el autor ha creado una estructura narrativa que lleva al lector a entrar en una red de voces, historias e inseguridades. En este doble sentido la aventura sí viene inesperada para el lector aún más, le pone a un nivel parecido al nivel de las figura fictivas. El autor así crea una figura adicional – su propio lector.

Una parte de la cita siguiente ya se conoce. Este fragmento tomado de la colección de piezas de Bolaño que se llama “Entre paréntesis” y que forma algo así como una “cartografía personal”.

Por un lado creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela del Huckleberry Finn de Mark Twain; el Mississippi de Los detectives es el flujo de voces de la segunda parte de la novela. También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo. En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego.¹⁰¹

Por un lado Bolaño se pone en la tradición de Huckleberry Finn y el género de la novela de aventuras, pero al mismo tiempo indica que contempla la tradición más bien de manera abstracta con el flujo de voces representando el río

¹⁰⁰ véase Bolaño (2004): p. 20.

¹⁰¹ véase Bolaño (2004): p. 327.

Mississippi. El Mississippi en la novela representa para los dos famosos jóvenes Tom Sawyer y Huckleberry Finn la libertad y un lugar seguro. Otra razón por la cual Huckleberry Finn sea famoso es el hecho de que el autor introdujera por primera vez un lenguaje familiar al mundo de la literatura, un aspecto que Bolaño recoge en su segunda parte y en la multitud de las voces que captura en ella.

Pero al mismo tiempo Bolaño explica una parte importante de su obra entera: las novelas tienen muchas lecturas, no se puede reducir *Los detectives salvajes* a una novela de aventura, o a la biografía de su amigo Mario Santiago, o una novela social. Además las formas de la lectura que una novela puede proponer son muchas, una agonía fatal o un juego lúdico. La verdad, como siempre, es una combinación de todos los factores y quedará abierta. Esa explicación alude a la novela dialógica, que no se puede reducir a una sola interpretación posible.

Ya en sus novelas anteriores se notó que el autor juega con los géneros diferentes y dentro de los géneros juega con sus elementos correspondientes. Sobre todo juega con los elementos de la novela negra. ¿Cómo lo hace aquí? Al primer aspecto, no se le puede decir novela negra a la novela. Le falta mucho para cumplir con los requisitos de una novela negra “típica”. No obstante: el centro de la novela en todas las partes es una estructura de búsqueda que nos presenta un enigma sobre la poeta misteriosa Cesárea Tinajero. Además el título nos recuerda que la novela merece una segunda mirada para reconocer el juego con los elementos tradicionales policiales. Y al final nos damos cuenta de que no sólo sea un detective o dos, sino muchos que juegan un papel importante en la novela.

5.2. Argumento y estructura – buscando el detective

Los detectives salvajes consta de tres partes, que realmente son sólo dos. El primero y el tercero forman una unidad y son interrumpidos en un punto de alta tensión como un *cliffhanger* por una parte intermedia. Esta parte intermedia es con mucho la más larga de casi 500 páginas divididas en 26 capítulos y numerosos subcapítulos: primero analizaré la estructura y el contenido de las dos partes, analizaré cuál es la función de las partes diferentes para el argumento y el argumento policial. Después buscaré la clave policial que se encuentra de manera diferente en todas las partes.

5.2.1. El diario de Juan García Madero – la presentación del crimen y del enigma

Como ya mencionado la primera y la tercera parte de la novela son conectadas y contienen el diario de Juan García Madero, un joven ingenuo y inexperto, considerado de muchos críticos el joven alter ego de Bolaño (en contraste de Arturo Belano, el alter ego adulto), que llega a conocer a los dos protagonistas en el México D.F. de los años setenta. Mediante Juan García Madero el lector es introducido al argumento. Para el lector la figura de García Madero sirve como ayudante al detective. Sus conocimientos son parecidos a los del lector. Es interesado en literatura y la vida; es naif, el lector puede seguir sus argumentos fácilmente, es distraído por las tentativas del sexo femenino y sus experiencias sexuales; es una figura humana y con errores que nos acerca a la situación narrativa. El diario es estructurado por días, marcado por lugar y fecha, que le da al lector la impresión de seguridad temporal y local.

I. Mexicanos perdidos en México (1975)

La primera parte dura del 2 de noviembre hasta el 31 de diciembre del año 1975. Las frases preliminares con las que el autor nos introduce al argumento ya dan muchas pistas sobre la novela entera:

2 de noviembre

*He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.*¹⁰²

El “Yo” brinda esas informaciones en frases cortas, la primera frase parece todavía formal como en una carta oficial, la última ya es informal, consiste de dos palabras, y provoca especulaciones por qué razón hubiera sido mejor sin ceremonia de iniciación oficial. El realismo visceral, un movimiento literario, inaugura la historia y es el punto nodal de la historia. El realismo visceral se refiere al infrarrealismo, un movimiento de cual el propio Bolaño fue parte en su adolescencia y por donde se orientó en el Estridentismo de los años veinte del siglo veinte en México. La palabra realismo alude al realismo mágico cuyos representantes son los enemigos declarados de los realvisceralistas, la élite de la sociedad contra la que los jóvenes quieren protestar.

El joven Juan escribe sobre el realismo visceral: “Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral [...] era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad”. Esta definición “recuerda el futurismo italiano, el dadaísmo suizo, el ultraísmo español y el surrealismo francés, por lo cual el “realismo visceral” se presenta como un sampler (un crisol) de todos los movimientos de vanguardia del siglo XX. Sobre todo reanuda con el “estridentismo” mexicano, un movimiento estético social de la izquierda [...]”¹⁰³

¹⁰² véase Bolaño (1998): p. 13.

¹⁰³ véase Hartwig (2007): pp. 58 s.

3 de noviembre

No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral.

De tono irónico abre Bolaño aquí la historia. El narrador mismo no sabe en qué se lía. Le impresionó porque suena significativo. Así es introducido García Madera, un huérfano de diecisiete años que vive con sus tíos, y que debería estudiar derecho pero que prefiere inscribirse en un taller de poesía. Ya en las próximas líneas en ese taller conoce a los dos “héroes” protagonistas, Arturo Belano y Ulises Lima. Desafía al profesor del taller que no sabe que es una pentapodia o un nicárqueo (lo que García Madero sí sabe), y no se deja impresionar de la respuesta del profesor: *No me vengas con chingaderas, García Madero.*¹⁰⁴ Bolaño introduce al lector a la vida de los años sesenta en la capital de México con el uso del *slang* usado por jóvenes y subculturas, como explica Goldman: “[He] also makes uncanny use of the city’s exuberantly baroque vernacular, a mix of traditional slang and that of several subcultures (adolescent, low-life, hipster-druggo, snippy upper-class bohemians, and so on).”¹⁰⁵

Ya en las primeras páginas, García Madero es introducido al mundo del realismo visceral, y con eso a un hecho que Bolaño usa mucho en su obra: el juego con nombres de personajes reales e inventados: “El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea, al menos eso fue lo que me dijo Ulises Lima minutos después de que yo me sumara y fuera amistosamente aceptado en las filas del realismo visceral.”¹⁰⁶ La segunda cosa que penetra toda la literatura de Bolaño y que se muestra también ya en estas primeras líneas es la ironía mordaz. La burla trascende de cada una de sus descripciones que muchas veces son retratos de sí mismo; el poeta joven e ingenuo parece ser un joven Bolaño, entusiasmado por ser un poeta que tiene una vida llena de aventuras, mientras Arturo Belano es su adulto y desilusionado alter ego; en Ulises Lima se encuentra su amigo Mario Santiago.

¹⁰⁴ véase Bolaño (1998): p. 14.

¹⁰⁵ véase Goldmann (2007): p. 36.

¹⁰⁶ véase Bolaño (1998): p. 14.

Así como la novela *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* también empieza en un taller de poesía: en este inicio simbólico la existencia de los protagonistas comienza con la poesía. García Madero pronto deja de ir a sus estudios de derecho, pasa su tiempo colectando libros que roba en librerías por toda la ciudad y empieza a conocer la poesía, la ciudad y la vida, el amor y las mujeres. Conoce a Lupe, una prostituta de cuyo patrón pronto tienen que fugar. En la relación con Lupe se aleja de los real visceralistas. La huida del patrón de Lupe será parte de los últimos capítulos de la novela.

En página diecisiete recibimos más información a cerca de los orígenes del realismo visceral: “Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza [...]”.

El nombre de tinaja o tinajero es revelador: una tinaja es un recipiente de barro, una vasija vacía, que se puede llenar con cualquier contenido. Un tinajero es la persona que fabrica las tinajas. Más tarde veremos que el nombre anticipa su significado para la novela. El único poema que ha dejado servirá como ejemplo clásico para el juego que nos presenta la novela.¹⁰⁷ La búsqueda de la supuesta poetisa Tinajero es un tema central de la novela, mejor dicho de la parte del diario de García Madero. Sin embargo el autor aquí la ridiculiza y desdibuja la pista por el comentario sobre el argumento de García Madero un tema ridículo, la cerveza en el bar en la que están.

Sin embargo aquí tenemos como primera pista, una introducción casi marginaria del nombre que va a determinar el argumento en lo siguiente. Al mismo tiempo la pista es relativizada por un “no lo recuerdo”, un fenómeno que ya vimos en otras novelas; esos comentarios casuales brindan información relativizante y subjetiva, ponen en duda el núcleo verdadero de toda la historia. Con la mención del desierto de Sonora, el autor introduce un lugar alejado, místico y negro y anuncia su papel significativo.

¹⁰⁷ véase capítulo 5.3 del trabajo presente.

En los primeros capítulos entonces el autor introduce personajes y el “misterio”. Se revela el tema central, que es una búsqueda, en parte uno y tres precisamente una búsqueda por una autora desconocida, Cesárea Tinajero, la supuesta fundadora del estridentismo en los años veinte y de la que queda casi ninguna línea ni se sabe dónde se ha quedado.

En lo sucesivo, la vida de los dos héroes es presentada como una existencia ambigua y trivial, una afirmación que contradice la admiración del joven narrador García Madero.

13 de noviembre

Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar. De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casa particulares y yo entonces me tenía que quedar en la calle esperándolos. Cuando les pregunté qué era lo que hacían me dijeron que llevaban a cabo una investigación. Pero a mí me parece que reparten marihuana a domicilio.¹⁰⁸

Esa información sobre los protagonistas Lima y Belano, los dos detectives salvajes, no es susceptible a una sola interpretación, siempre queda un quizás.

El plan de los protagonistas es publicar una revista que se llama Lee Harvey Oswald. Hay una discusión sobre el origen del título, García Madero dice entonces: “A ver si lo he entendido. Los poetas, según Lima, son como Lee Harvey Oswald. Es así?”¹⁰⁹ Es de todos sabido que Lee Harvey Oswald fue el asesino quien mató a John F. Kennedy. Pero aunque Bolaño aquí aplica ironía para ridiculizar la manera teatral de los jóvenes, la teatralidad trascende en la postura de los jóvenes para quienes la vida sólo significa poesía o muerte. Y la poesía siempre es conectada con peligro y muerte.

Poniendo en duda toda la credibilidad del argumento el narrador sospecha de los protagonistas de vender una cosa tan prosaica como marihuana y pierde sus pistas de vez en cuando en la ciudad de México D.F. Las figuras de Lima y Belano, los “detectives” que siguen las pistas para encontrar Cesárea Tinajero,

¹⁰⁸ véase Bolaño (1998): p. 32.

¹⁰⁹ íbidem, p. 31.

son enigmatizados aún más: Ejemplos son frecuentes, p.e. en la descripción del 15 de noviembre en página 41: “Ulises Lima no se llama Ulises Lima – dijo con la voz enronquecida. [...] ¿Como se llama, entonces? – Alfredo Martínez o algo así.” Reciben un aire misterioso.

Es decir se establece un segundo enigma: quién es y qué hace Ulises Lima ¿o quizás eso sea el primer enigma antes de Cesárea Tinajero? Para poder contestar esta pregunta hay que esperar a la segunda parte de la novela.

En adelante el joven narrador, Juan García Madero, se pierde en la descripción de sus aventuras amorosas que le llevan a una situación peligrosa: la historia está interrumpida en un punto de climax de tensión, justo cuando el autor inaugura una situación que recuerda a los *roadmovies* o una caza de personas en un *thriller* estadounidense. El uso del *cliffhanger*, herramienta de los series de televisión, entrelaza géneros y medios, combina usos de la televisión, de películas y de la literatura. El autor interpone una sección de casi 500 páginas antes de seguir con la aventura de Juan García Madero.

III. Los desiertos de Sonora (1976)

La tercera parte retoma la fila que Bolaño ha dejado al final de la primera parte: el joven García Madero, Lupe y los dos protagonistas buscan indicios sobre Cesárea Tinajero en diferentes pueblos en México en el desierto de Sonora, fugando al mismo tiempo del patrón de Lupe, la novia de García Madero. La fuga y la búsqueda son descritas como un *roadmovie* en un paisaje gris e inhóspito. Las personas son siempre acompañadas por la paura de ser encontrados. El autor añade una descripción precisa y al mismo tiempo confundente del camino, un contraste que hace el lector una vez más dudar en la credibilidad de la narración.

Al final encuentran a la poetisa en un pueblo perdido que se llama Villaviciosa. “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos

perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada y aburrida.”¹¹⁰ Las dos descripciones contrastan mucho. La descripción poética de Ulises, que se refiere a un lugar místico de la mitología azteca, y la de García Madero suenan como dos lugares diferentes, por lo cual el lector no sabe a quien puede creer.¹¹¹

Le deja una impresión más bien decepcionante: “Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrentó con naturalidad.”¹¹² Justo en el momento cuando los amigos hablan con la poetisa, García Madero se pone a dormir, por lo cual el diario no transmite ninguna palabra de Cesárea Tinajero.

Cesárea Tinajero, ese personaje mítico, es revelada como una persona real muy prosaica y baladí. Los amigos van con ella en dirección al norte (no se sabe por qué), pero el patrón de Lupe y un policía los encuentran y paran. Sigue una pelea en la que muere Cesárea y también el patrón y el policía. Hartwig explica el hecho de que Cesárea muera tan rápidamente, porque sólo su muerte “asegura la posibilidad de tejer leyendas sobre su persona aunque sólo fuese por el silencio.”¹¹³ La muerte en el momento justo abre la posibilidad de volverse un héroe o enigma.

Como analiza ella adecuadamente:

Sólo en el diario de Juan se superponen las estructuras de la novela policíaca y del thriller, es decir, dos tipos de suspense: el que resulta de la curiosidad por el pasado, y el provocado por la incertidumbre sobre el futuro. En el viaje al norte de México se cruzan dos acciones: una retrospectiva que consiste en un análisis de lo ya ocurrido (la vida de Cesárea) y una prospectiva que se refiere a la persecución del patrón de Lupe. Las dos acciones encuentran su solución el mismo día y se cierran

¹¹⁰ íbidem: p. 601.

¹¹¹ compárese Hartwig (2007): p. 55.

¹¹² véase Bolaño (1998): p. 602.

¹¹³ véase Hartwig (2007): p. 60.

*superponiéndose: la enigmática mujer Cesárea y el patrón mueren en la misma pelea.*¹¹⁴

Resumamos: en la primera y tercera parte de la novela se nota claramente una influencia del género policial, no tanto de la forma tradicional sino más bien de formas contemporáneas como el *thriller* o el *roadmovie*. El autor hace uso de la tensión que crean estos géneros para dirigir la atención del lector. Además el autor toma prestado elementos de otros géneros, como el diario o los medios del cine y la televisión.

El narrador, el joven Juan García Madero, representando el autor en su adolescencia, crea que la única vida valiosa de ser vivida es la vida de un poeta, una vida llena de aventura. Hasta aquí, la novela ha sido una novela mexicana que describe la vida en la ciudad México D.F., donde se establece y vive un movimiento literario que es descrito de una manera como si el autor se sonriera de él.

La persona que sirve como punto de partida para el argumento fictivo muere al final de la historia en el año 1976. Aún así continúa la historia durante veinte años sin revelar esto. Este hecho que es revelado sólo al final de la historia, cambia la lectura y la interpretación posible en la retrospectiva.

La parte intermedia presenta una imagen diferente: parece estar ubicada simultáneamente más lejos y más cercana al género policial que uno asume al primer aspecto.

¹¹⁴ véase Hartwig (2007): p. 61, nota al pie de página.

5.2.2. Los detectives salvajes (1976-1996) – volteando la novela policial

La estructura

La parte intermedia abarca más de 500 páginas y así la mayor parte de la novela entera es compuesta por declaraciones de gente diferente según el orden cronológico del momento de su enunciado. Con una excepción: el único narrador que no cabe en este esquema es Amadeo Salvatierra, un compañero de niñez de la presunta fundadora del Estridentismo mexicano, y el objeto de la búsqueda, Cesárea Tinajero. Sólo en sus enunciados se encuentra el nombre de la poetisa; sólo aquí se hace el vínculo obvio entre el diario de García Madero y la parte intermedia.

Esas micro-historias son como *statements*, confesiones o enunciados en primera persona y obviamente son dirigidas a un interlocutor, sea interno o externo de la narración. La pregunta es a quién se dirigen las confesiones. A veces, esos enunciados contradicen: en algunos casos cuentan la misma historia desde diferentes puntos de vista, es decir se introduce un segundo nivel narrativo. Así la narración siempre queda subjetiva.

Temporalmente y localmente los enunciados son ubicados precisamente. Paradójicamente esto le provoca al lector una sensación de imprecisión, ya que el contenido mismo hay que decifrarlo una y otra vez y con ello la precisión temporal y local se convierte en una inseguridad.

Las micro-historias incluyen varias historias coherentes, además contienen acontecimientos políticos, o también meros comentarios y descripciones. Tema y punto relacionante es que todos se refieren a Arturo Belano, a Ulises Lima, a un miembro del “real visceralismo” o a la literatura en general.

En total, la parte es dividida en 26 capítulos y ordenada cronológicamente en subcapítulos. La multitud de voces narra episodios desde varios puntos de vista de gente diferente sobre las vivencias de Arturo Belano y Ulises Lima entre

1976 y 1996. El nombre del narrador del resto de la novela sólo es mencionado una vez en un enunciado en el capítulo 26, el último capítulo de la parte intermedia, en el testimonio de Ernesto García Grajales en el diciembre de 1996: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será.”¹¹⁵ Este capítulo consiste en sólo dos enunciados, el ya mencionado que es el primero, como para poner en duda toda la historia en la retrospectiva. Lo irónico es que la historia de 1976 continúa después del capítulo 26 con el diario de García Madero. El segundo enunciado con que termina la parte intermedia es el último enunciado desde 1976 de Amadeo Salvatierro, el ya mencionado viejo amigo de Cesárea Tinajero que veremos más en detalle en adelante.

Hay una evidente falta de jerarquía con respecto a la credibilidad de los testigos. Además, varios poetas y poetisas del ámbito “real visceralista” hablan y autores de la realidad mexicana tales como Carlos Monsiváis, la nieta de Trotsky o la secretaria de Octavio Paz. Al final, el ya mencionado filólogo de la Universidad de Pachuca, Ernesto García Grajales, cuenta lo que pasó con todos los miembros del real visceralismo durante los veinte años que siguieron a la fundación del movimiento. Habla de un encuentro reciente con Ulises y de la desaparición de Arturo en la guerra en Libia¹¹⁶.

El lugar y la fecha del enunciado siempre son indicados. La parte intermedia parece a las tomas de una cámara cinematográfica y aún más a un “documental”.¹¹⁷ Con cortes claros el autor salta de un lugar a otro, de una persona a otra, dándole a cada uno su propia voz. Hay un cambio del léxico en cada enunciado; el vocabulario y estilo de hablar son claramente orales. La oralidad de las declaraciones aún intensifica el carácter documental. Los personajes no son introducidos o explicados, tampoco explican con quien

¹¹⁵ véase Bolaño (1998): p. 551.

¹¹⁶ Aquí tenemos un vínculo con el prefacio de *Estrella Distante*, donde el autor se refiere a su amigo Arturo B., quien se suicidió en África. Es decir el prefacio de *Estrella Distante* da información sobre el final que en este caso es un *Happy Ending* ya que el protagonista regresa obviamente de África para contar la historia. Es un buen ejemplo para la complejidad y la vinculación de la obra de Bolaño.

¹¹⁷ compárese Hartwig (2007): p. 56.

hablan y porqué. El contenido se refiere, como ya hemos mencionado, a Belano y Lima o la literatura, pero a veces hablan sólo para hablar, pero al final las voces se entretajan para formar una unidad más grande.

El autor performa aquí una enigmatización narrativa calculada: las “confesiones” dirigidos a un lector: el lector se pone siempre la pregunta de cómo están conectadas las micro-historias con la historia de la novela y cuál es su función en el tejido narrativo. El autor crea disonancias y concordancias,¹¹⁸ el dibuja los personajes y los desdibuja. A ese nivel la parte intermedia es una búsqueda por los detectives salvajes, Ulises Lima y Arturo Belano, que casi siempre son ausentes. La búsqueda por los dos visceralistas es al mismo tiempo la búsqueda por la poesía. La calculada dosificación de la información, un ingrediente típico de la novela policial, facilita al autor a captar la atención del lector a una y otra vez. Calculada es también la retirada de la información. El lector es dejado sólo con lo especular sobre el carácter y fondo del enunciado.¹¹⁹

La anteriormente mencionada linealidad de tiempo es solamente justo para el momento del enunciado, pero los *statements* muchas veces se refieren a algo pasado, a un acontecimiento de la juventud en conexión con las protagonistas o algo parecido. La conexión temporal entre la parte intermedia y el diario de Madero es la confesión de Amadeo Salvatierra (que tiene un papel especial sobre cual voy a hablar más tarde), pero tampoco se sabe nunca con certeza quiénes son los interlocutores de él.

La parte intermedia con sus muchas micro-historias constituye una unidad coherente formada por monólogos en primera persona que transforman al lector en un detective que busca las huellas del poeta Arturo Belano y, en continuación, del poeta Roberto Bolaño.

¹¹⁸ compárese Hartwig (2007): p. 57.

¹¹⁹ compárese Schulz-Buschhaus (1997): La calculada retirada de información es una de las características integrales del género policial.

El contenido

Un interlocutor desconocido sigue las huellas de Arturo Belano y Ulises Lima a tres continentes, América, Europa y África. Muchas veces son las voces de mujeres que encontraron en sus caminos, o las voces de sus compañeros de su tiempo en México D.F. que se reencuentran también en el diario de Juan García Madero como si eso fuera una prueba de su existencia.

Por ejemplo una voz que vuelve algunas veces, es la del padre de María y Angelica Font, dos hermanas de la clase burguesa en cuya casa se encuentran los real visceralistas frecuentemente. El padre, el arquitecto que diseña el periódico de Belano y Lima, del que nunca se sabe si lo publicaron al final, es internado en un manicomio - una de las voces poco confiables más?

Otra historia que es contada de puntos de vista diferentes es la del duelo entre Belano y un crítico de literatura en Barcelona. Arturo lo reta, porque teme a una crítica mala. Por ello, provoca un duelo absurdo que carece de motivo suficiente. La voz del propio adversario en el duelo vuelve en el capítulo siguiente con una contemplación sobre “la Obra”, “la Crítica” y “los Lectores”, que tienen que morir al final.¹²⁰ Toda comedia tiene que acabar como una tragedia, eso es lo último que dice. Aquí se cruzan con comentarios sobre la literatura en general de participantes de una feria, “grabados” en la Feria del Libro en Madrid en Julio de 1994. La última frase de todos los enunciados en ese capítulo 23, es construida paralelamente por un *statement* empezando con “Todo lo que empieza como comedia...”. “Todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia” o “todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia”. Los enunciados suenan cada vez más dudables y son de un tono de voz más oscuro. “Todo lo que empieza como comedia termina como película de terror” o “todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío”, son algunos de los últimos.

La última voz en este capítulo pertenece a Felipe Müller, en el bar Céntrico en Barcelona, compañero real visceralista de Belano y Lima desde México, que

¹²⁰ compárese Bolaño (1998): p. 484.

cuenta una historia “nebulosa”¹²¹ de dos escritores que según él son representativos para cada escritor latinoamericano nacido en los años 50. Esta historia, se la contó Arturo Belano en el aeropuerto de Barcelona cuando Belano estaba a punto de volar a África donde buscó la muerte como sus compañeros sospecharon.

*Pero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte. ¿Como afectó esta aparición a sus obras? Al principio, de forma apenas visible: como si un cristal sobreimpuesto a otro cristal experimentara un ligero movimiento. Sólo unos pocos amigos se dieron cuenta. Después, ineludiblemente, se encaminaron hacia la hecatombe o el abismo.*¹²²

Una profecía oscura y negativa, dirigida a todos los poetas, vive dentro de ese último enunciado del capítulo 23, que se verifica en las vidas de Belano y Lima. Al terminar las historias de un Cubano y un Peruano le dije: “El sueño de la revolución, una pesadilla caliente.” Y la última frase de Müller es: “Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos.”

Desde el contexto podemos deducir que los enunciados son cínicos. Las frases puestas juntas podrían formar un poema. Los enunciados del capítulo 23 son individualizados, pero con la intercomunicación de las voces y el uso sistemático de la repetición en las últimas frases el autor desdibuja el origen de la voz y con eso disloca el individuo. La oralidad de los enunciados con las onomatopeyas, la syntax rota y otros marcadores textuales que indican la oralidad, pueden ser vistas como un regreso a los orígenes, lo inconsciente y la autenticidad.

Las historias siguen las vidas de Belano y Lima, quienes se ganan la vida aceptando trabajos temporáneos hasta que uno se pierde en la guerra de Liberia en el 1996 y el otro regresa a México D.F. Son voces de arquitectos locos, culturistas femininas, la secretaria personal de Octavio Paz y muchos más. Las huellas de los dos se pierden unas veces, pero otras veces son muy

¹²¹ compárese Bolaño (1998): pp. 496 ss.

¹²² véase Bolaño (1998): p. 497.

claras. Las descripciones se diferencian mucho; de vez en cuando uno siente la sensación de que se pueda acercarse a los dos protagonistas, pero en el momento siguiente se alejan otra vez. Sus siluetas se dibujan y desdibujan.

5.3. El juego textual

El juego textual

El juego es uno de los conceptos claves de la literatura posmoderna: para el ya mencionado Iser el juego marca la existencia oposicional y la existencia común de lo ficticio y lo imaginario en el texto literario sin tener que postular un punto de vista trascendental. Leer, así explica Iser con una cita de Bateson, es como la vida. Es un juego cuya finalidad consiste en determinar las reglas, mientras estas reglas cambian a cada rato y permanecen ocultas.¹²³

El filósofo francés Jean-Francois Lyotard dice en su obra *Significante* sobre el saber posmoderno que la era posmoderna éticamente postula una libertad de los juegos del lenguaje. La sociedad entera es marcada por esos juegos.

La multitud de voces y de historias de la parte intermedia tiene un carácter heterogéneo. Según Lyotard, es el consenso y no el disenso o la autonomía de lo particular, que forma parte de las metas de la era posmoderna. La inequívoca y repetible asignación de significado y significante es negada por la posmoderna.

En la parte intermedia de los detectives salvajes encontramos juegos de lenguaje combinados con juegos gráficos, que llaman la atención ya que los encontramos en todas las partes de la novela. Juegos gráficos es algo que uno no espera de una novela “seria”. Como veremos el autor juega con el lector por medio de estos juegos en niveles diferentes. La análisis de las imágenes y de los juegos gráficos es aplicable al texto entero.

¹²³ compárese Iser (1991): p. 468.

Sión

El texto que presentaré y que trabajaré en detalle es tomado del enunciado de Amadeo Salvatierra del año 1976, que es visitado por los dos visceralistas. Sus interlocutores probablemente son Ulises Lima y Arturo Belano, no se lo dice en concreto, así que la constelación de la conversación ya es un juego de adivinanza para el lector. Además, la noche de la conversación es afectada por una gran cantidad de tequila que toman los tres durante el tiempo.

Amadeo Salvatierra fue uno de los miembros de los estridentistas, el grupo que fundó supuestamente Cesárea Tinajero. Se gana la vida escribiendo “solicitudes, rogativas y letras” en la plaza de al lado¹²⁴, una carrera que desde la perspectiva de un poeta es una caída de poeta o artista a trabajador. Los jóvenes con su ingenuidad intentan verlo positivamente, lo llaman una profesión muy bonita, pero Salvatierra y con él el lector se rie de ellos.

En el transcurso de la noche toman aún más tequila y al final Salvatierra les muestra la revista de Cesárea Tinajero que se llama *Caborca*¹²⁵ y que contiene el único “poema” que se ha conservado de ella (¿o será el único que haya escrito?). El poema “Sión”, que todos han esperado ansiosamente, consiste del título y de una imagen de tres líneas. Sólo saben que es un poema, porque la autora lo ha declarado como poema.¹²⁶

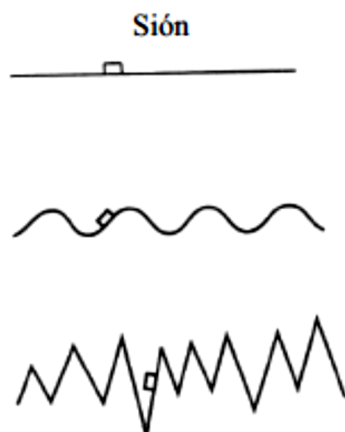
En lugar de usar palabras, Bolaño presenta aquí tres líneas por medio de un poema; hablando en términos estructuralistas vemos aquí tres conceptos, en el modelo de Saussure definido como significados (*signifié*) sin una clara referencia a un significante sonoro, un imagen acústico (*signifiant*). Amadeo Salvatierra ruega a los chicos de darle una interpretación del poema para

¹²⁴ véase Bolaño (1998): pp. 200 s.

¹²⁵ Caborca es un municipio y una ciudad del estado de Sonora en México. El nombre es mencionado en las últimas páginas del diario de Juan García Madero como el lugar donde compraron un cuchillo con el que Belano mató uno de sus perseguidores. Ese nombre de la revista parece un indicio, pero de manera irónica: en el orden de la novela el “showdown” todavía está por venir, en el tiempo lineal de la novela ya ha pasado.

¹²⁶ Bolaño deja abierto si el “poema” para él es una broma o quiere realmente empezar una discusión sobre la pregunta ¿qué es poesía?

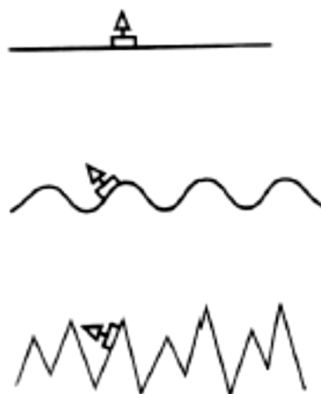
entender los signos. Los chicos hablan entre sí, se rien (no se debe olvidar de que ya han bebido varias copas de tequila) y se lo “explican”.



Empecemos por el título, dijo uno de ellos, ¿qué crees que significa? Sión, el monte Sión en Jerusalén, dije sin dudarlo, y también la ciudad suiza de Sion, en alemán Sitten, en el cantón de Valais. Muy bien, Amadeo, dijeron, se nota que has pensado en ello, ¿y con cuál de las dos posibilidades te quedas?, ¿con el monte Sión, verdad? Me parece que sí, dije. Evidentemente, dijeron ellos. Ahora vamos con el primer corte del poema, ¿qué tenemos? Una línea recta y sobre ésta un rectángulo, dije. Bueno, dijo el chileno, olvídate del rectángulo, has de cuentas que no existe. Mira sólo la línea recta. ¿Qué ves? [...] Una línea recta, dije. ¿Qué otra cosa podría ver, muchachos? ¿Y qué te sugiere una línea recta, Amadeo? El horizonte, dije. El horizonte de una mesa, dije. ¿Tranquilidad?, dijo uno de ellos. Sí, tranquilidad, calma. Bien: horizonte y calma.

Ahora veamos el segundo corte del poema: [...] ¿Qué ves, Amadeo? Pues una línea ondulada, ¿qué otra cosa podría ver? Bien, Amadeo, dijeron, ahora ves una línea ondulada, antes veías una línea recta que te sugería calma y ahora ves una línea ondulada. ¿Te sigue sugiriendo calma? Pues no, dije comprendiendo de golpe por dónde iban, hacia dónde querían llevarme.[...]

¿Has entendido?, dijeron ellos. Pues, la mera verdad es que no, muchachos. dije yo. El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira: añádele a cada rectángulo de cada corte una vela, así.



¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, Sión, en realidad esconde la palabra Navegación. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos y yo hubiera querido decirles que me sacaban un peso de encima, eso hubiera querido decirles, o que Sión podía esconder Simón, una afirmación en caló lanzada desde el pasado, pero lo único que hice fue decir ah, caray, y buscar la botella de tequila y servirme una copa, otra más.

¹²⁷

¿Estamos convencidos de la explicación dada? La respuesta del lector de la novela tiene que ser “no”. No sólo la explicación e la interpretación son poco confiables, también el texto en sí tiene un fondo dudable. Bolaño sacude aquí la poesía hasta los fundamentos. La interpretación realmente no es un análisis, sino un juego de imaginación como un enigma. La interpretación única y obviamente correcta no existe, hay una multitud innumerable de interpretaciones posibles. Pero tampoco queda claro si Bolaño intenta elaborar una interpretación clara del poema o de la pregunta sobre el carácter de la poesía o se burla de ello.

Esto se deja aplicar a la novela entera: existe una multitud de posibles interpretaciones y maneras de leer la novela. El lector no busca la interpretación, sino el juego textual que le genera una de las posibles interpretaciones. No es circunstancial que la novela termine con un enigma no resuelto: en la última página Juan García Madera pone jeroglíficos, el último queda como última entrada en el diario sin resolución ni respuesta.

¹²⁷ véase Bolaño (1998):p. 376 y pp. 398 ss.

Bolaño integra las imágenes naturalmente en la novela. Crea una relación entre los medios de la escritura y las imágenes. El texto intenta buscar, encontrar y al final fijar el significante de las imágenes. Crea un conflicto entre los significantes textuales y los significados plásticos. Las imágenes producen un efecto de ambigüedad opuesto a la búsqueda por la univocidad del texto, que intenta dar respuestas a los enigmas icónicos. Como dice Barthes en su artículo *Rethoric of the Image*: “*The variation in readings is not, however, anarchic; it depends on the different kinds of knowledge – practical, national, cultural, aesthetic – invested in the image and these can be classified, brought into a typology. It is as though the image presented itself to the reading of several different people who can perfectly well co-exist in a single individual: the one lexia mobilizes different lexicons. What is a lexicon? A portion of the symbolic plane (of language) which corresponds to a body of practices and techniques.*”¹²⁸

El lector de los jeroglíficos lleva ventaja sobre los personajes de la novela: los enigmas verbales son transformados en jeroglíficos, una forma explícita. El lector como detective recibe así un nivel de información adicional.

Los juegos entre los protagonistas también tienen lugar en un metanivel entre autor y personajes y aún más entre autor y lector. Es una de las técnicas de Bolaño de cambiar las relaciones entre lector y autor: Esa técnica es uno de sus usos del género policial: en convertir al lector en el detective, Bolaño reescribe las relaciones entre el autor, la obra y el lector. La implicación de una exigencia mayor para el lector es una lógica que ha desarrollado Bolaño. Como dice De Rosso en su artículo sobre Roberto Bolaño y el relato policial: “Fuera ya del policial, su máquina hermenéutica persigue una sola cuestión, aquella que se pregunta constantemente por la causalidad de la narración, por la posibilidad de que todo lo que se cuenta sea producto de una lógica, oculta y sin embargo central para los sentidos del relato.”¹²⁹

¹²⁸ compárese Barthes (1977): p. 46.

¹²⁹ véase De Rosso (2002): p. 143.

Intertextualidad e intermedialidad

Ya hablamos del universo bolañesco, un universo que creó el autor mediante un tejido complicado de personajes, anécdotas y lugares que se encuentran en sus historias. A veces las historias sólo se reencuentran, pero a veces también se completan: una historia hace posible decifrar los enigmas de la otra historia, como en el caso de Arturo Belano, que reencontramos en el camino sobre las novelas bolañescas por ejemplo como autor fictivo de *Estrella distante* como prueba de su supervivencia en África. No sólo encontramos a la intertextualidad con su propia obra, sino también con autores y textos externos.

Bolaño no intenta crear una lectura fácil: con el juego de la intertextualidad intenta más bien crear una obra que tiende a la totalidad. En un texto crea tensión por la falta de información, en otro texto premia el esfuerzo del lector y revela algunos de los enigmas.

Así que las múltiples voces en la parte intermedia de la novela contribuyen a una imagen total, y en extensión todas las novelas y textos más cortos de Bolaño forman junto con sus novelas más grandes una imagen aún más completa, desafiando al lector a coleccionar todas las piezas del rompecabezas, aunque podemos estar seguros que siempre faltará una al final.

Otro elemento que llama la atención en la obra de Bolaño es la intermedialidad, es decir el traspasar de fronteras entre los medios distintos: emplea signos icónicos y elementos típicos tomados de producciones cinematográficas. Los signos icónicos, como ya mencioné, favorecen al lector, es decir las figuras extradiegéticas ante de las figuras intradieгéticas del texto. Le dan pistas e indicios para investigar y resolver los múltiples enigmas del texto. La última parte de la novela que trata el *showdown* entre los “malos”, es decir los perseguidores y los protagonistas, parece una versión escrita de una película *western* o un *thriller*.

Bolaño usa aquí los elementos de otros medios para sondear experimentalmente y ampliar las fronteras del medio propio. La novela deviene

de una novela experimental que crea un lugar para reflejar la metaficción y la estética de la novela.

5.4. Tiempo y perspectivas

La componente temporal es muy importante en el contexto del diario de Juan García Madero como en la parte intermedia. El diario empieza precisamente el dos de noviembre, en México el día de los muertos, un día festivo muy importante, y se interrumpe el día 31 de diciembre – fin del año es fin de la historia; después del 31 de diciembre la vida de los protagonistas cambia radicalmente, como cambia también el tono de voz de la narración.

El comienzo del día dos de noviembre es significativo: el narrador Juan García Marquez no lo menciona en su relación, pero es el día en el que se conmemoran los difuntos. El Día de los Muertos es un día festivo que para extranjeros a la cultura mexicana parece a veces mórbido. Es una señal para el texto, una señal que provee un final negativo.

La primera y tercera parte tienen lugar en los años 1976 y 77; la parte intermedia, es decir la parte principal juzgando de su extensión, temporalmente viene después, marcada claramente por la indicación de lugar y tiempo. El crimen, supuestamente un momento de gran importancia, también es cometido en el pasado del año 1977, pero el lector no se entera de esto hasta las últimas páginas. El desarrollo del crimen que la novela establece es el último acontecimiento. En la parte intermedia no se menciona el crimen o la poetisa como si no hubieran existido.

Viendo la estructura tradicional del policial, a la que le sigue el crimen al principio, y como la aplica Bolaño de cierta manera también, ya que la mayor parte de la novela viene temporalmente después, y sólo en la estructura de la novela antes. Anticipando la parte intermedia que temporalmente viene

después, el autor impide una investigación del crimen. Además queda claro que el crimen no es el punto nodal de la novela, el enigma que merece ser investigado es un enigma de mayor importancia, un enigma superior a los enigmas que plantea el texto.

La multiperspectividad del texto no contiene ninguna perspectiva creíble u observante. Tanto el diario como la parte intermedia son relatados por personajes que se contradicen; los enunciados son colorados por orgullo o vanidad y tienen una vista unilateral a la “realidad” de la narración. El narrador objetivo y externo que se encuentra en muchas de las novelas policiales falta completamente. En una novela policial el detective tiene que investigar si sus testigos son confiables. En la novela presente el autor eleva este proceso a un nivel más alto: el lector tiene que investigar la confiabilidad de sus testigos que son los personajes de la novela.

Tanto el diario como la parte intermedia son contados en primera persona. Los personajes que cuentan son muchas veces débiles, en manicomios o en otras circunstancias poco aptas para adquirir confianza. Eso pone en duda la novela entera. Además el autor lo hace complicado para el lector por mezclar personajes reales, es decir personas que existen o han existido realmente, y personajes imaginados.

Todo este tejido narrativo crea incertidumbre y vaguedad, saber y no saber. El lector al final de cada micro-historia sabe al mismo tiempo más y menos que los personajes de la historia: menos, porque cada personaje sólo cuenta unos detalles de su encuentro con Lima y Belano, más porque puede relacionar y combinar los fragmentos que recibe. Sólo en pocas ocasiones los relatos se refieren a otros relatos y el lector recibe una perspectiva subordinada.¹³⁰

La estructura invita al lector a perseguir una pista o perspectiva propia: puede seguir el rompecabezas de las piezas o puede escoger un camino por la novela saltando de un capítulo a otro, completando las historias por sí mismas. Esa estructura trae al recuerdo la obra famosa de Cortázar “Rayuela” que propone

¹³⁰ compárese Hartwig (2007): p. 57.

una lectura alternativa y guía en sus “instrucciones” el lector a un camino alternativo para traversar la novela. Las dos novelas son como una *collage* o un *puzzle* que se puede completar de una manera u otra. Para los lectores, la lectura es una decisión personal, cuál de los filos en la novela persiguen, y exige una mayor dedicación personal.

Un análisis ejemplar de cualquiera de los testimonios ayuda a comprender la manera de la cual Bolaño diseña los capítulos. En un capítulo Rafael Barrios, un compañero realvisceralista, que realiza varios testimonios en la parte intermedia, “sentado en el living de su casa, Jackson Street, San Diego, California, marzo de 1981” cuenta en una retrospectiva del movimiento. “¿Ustedes han visto *Easy Rider*? [...] Más o menos así eramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa.”¹³¹ La referencia intermedial a *Easy Rider* es significativo, anticipa el *roadmovie* que encontramos en el diario más tarde. La reflexión sobre Lima y Belano no es nostálgica, los describe como dos sombras, su comportamiento le parece como fraude, suicido colectivo o clase de teatro. El testimonio es dirigido a un grupo de interlocutores: “Ustedes” y “disculpen si mis palabras no son claras” indican un número de dos personas o más a los que habla en un tono de confianza. Los trata de ustedes - tercera persona plural. No parece realmente una entrevista, es más un monólogo informal, un discurso libre. Con las últimas palabras “últimamente ando un poco confundido” relativiza todo su enunciado, se vuelve poco confiable él mismo.

A pesar de que Barrios hable como personaje familiar y amigable a los dos protagonistas, no consigue pintar una imagen más clara de ellos. Bárbara Patterson se refiere en el enunciado siguiente, el mismo día en el mismo lugar que Barrios, directamente a sus palabras: “¿Dennis Hopper? ¿Política? ¡Hijo de la chingada!” y sigue con algunos insultos de lengua informal. La oralidad de los dos testimonios mencionados es su característica más ostensiva. Se establece un diálogo dentro de la novela entre las voces diferentes. El narrador se retira de su función y un orador fictivo toma la palabra. Esto cambia la

¹³¹ véase Bolaño (1998): p. 321.

oposición tradición de autor – lector en una novela a una oposición de hablante – oyente.

Según la teoría de Baijtín sobre el dialogismo, *Los detectives salvajes* es una novela democrática, ya que establece un diálogo entre personajes diferentes que tienen la posibilidad de responder a los enunciados del otro. La polifonía de las voces de la novela es leída por un lector que es por su mismo un “Yo” polifónico y no representa a ninguna unidad cerrada. La interpretación de una novela polifónica no puede ser cerrada; una novela dialógica tiene una multitud de interpretaciones posibles, no tiene una voz dominante que domina la dirección de la interpretación.¹³²

5.5. El título y los elementos de la novela negra

Para volver un poco más al tema inicial del trabajo y para resumir los resultados analizados en los capítulos anteriores, quiero enfocarme en el capítulo siguiente en los elementos básicos que determinan una novela policial y el resultado de la novela de Bolaño.

Tal como ya ha sido mencionado, Bolaño desmitificó al detective en sus obras. Al primer aspecto ni siquiera existe en la obra presente. El título va en contra de esto. Parece un indicio al que el lector tiene que seguir, y este indicio es repetido como título en la parte intermedia. Los protagonistas representan al mismo tiempo el enigma y objetivo de búsqueda en la parte intermedia y los detectives. Todos los poetas son detectives según la novela. La parte intermedia transforme simultáneamente los lectores a detectives, siguiendo ahora las pistas e indicios de los protagonistas.

El género detectivesco exige una perspectiva fija, una perspectiva única, que Bolaño nos entrega por el medio del diario de García Madero, así como la

¹³² compárese Baijtín (1979): p. 290.

típica confrontación final, inevitable en la ficción policial, no obstante sorprendente cuando llega.

La resolución del crimen de la parte oficial ni siquiera es intentada. El crimen con el criminal viniendo del mundillo del barrio chino no es el centro de la atención, porque el autor no deja de ser el centro de la atención debido al orden de la colocación de los acontecimientos dentro de la novela. Un motivo tampoco existe, ya que Cesárea Tinajero muere accidentalmente.

La pregunta por el enigma del trama tampoco se puede responder tan fácilmente: el autor lleva al lector siguiendo un filo rojo, una pregunta en la novela, pero la pregunta o el enigma aquí no es: ¿quién es el culpable? sino más bien ¿cuál es el enigma? o ¿a quién estamos persiguiendo? El autor interrumpe la búsqueda muchas veces, siguiendo por ejemplo los juegos de adivinanza y así distrayendo ese arco de tensión, que se ha creado anteriormente, y distrayendo figuras y lectores.

El autor juega aquí una vez más con las expectativas del lector y lo asombra.

Si escogemos el enigma del paradero de Lima y Belano en sus años de travesar los continentes, la impresión en la descripción de personajes impide la resolución del caso.

Hudde analiza en su artículo sobre el fracaso del detective en la obra de Borges:

*Borges kehrt, in parodistischer Weise, den Ausgang dieses Wettstreits um: dem Leser gelingt hier eine Revanche (allerdings nur dem vorgestellten Leser eines fiktiven Detektivromans); er, nicht der Detektiv, dürfte der „Titelheld“ sein, der Gott, der das Labyrinth des Falles entwirrt. Die Aufwertung des Lesers zum alleinigen Löser des Rätsels bedeutet eine Abwertung des Detektivs, der nur zu einer Scheinlösung kommt (also wohl einen Justizirrtum verursacht) und somit scheitert. Die Herstellung von Recht und Ordnung gelingt nicht innerhalb der Welt des Romans.*¹³³

¹³³ véase Hudde (1978): p. 324.

En español: Borges invierte de manera paródica el final de la competición: el lector logra una revancha (pero sólo el lector presentado por una novela detectivesca ficcional); él, y no el detective, merece ser el protagonista, el dios, que desembrolla el laberinto del caso. La estimación que le brindan al lector de ser el único que descubre el enigma, significa una devaluación del detective, que sólo logra una resolución aparente (y con eso causa una

Por medio de esa cita se puede observar muy bien el paso que hizo Bolaño desde su modelo Borges hasta su propia novela. Borges, aunque añade múltiples stratos a sus relatos policiales que se dirigen a interpretaciones fuera de género policial, se quedaba todavía dentro de las fronteras del género. Hay un detective, aunque éste no logre resolver el caso; hay un crimen, aunque este no sea solucionado; y se trata todavía de un caso en un mundo donde por lo menos intentan reestablecer el orden. Sólo es posible reestablecer el orden en el mundo narrativo si el orden ha existido en un estado previo, antes del crimen.

En *Los detectives salvajes* encontramos al estado previo del mundo donde reina el orden en el diario de García Madero, pero pronto ese mundo es dominado por prostitutas, chulos y policía corrupta y el orden es destruido. En la parte intermedia el orden no existe, es más bien un juego a nivel abstracto en el que el lector tiene que ordenar los enunciados por sí mismo para reconocer y encontrar al sistema que genera estos enigmas. El lector, igual que en la obra de Borges, vuelve a ser el detective, es el protagonista y el héroe de la novela. La palabra alemana “Titelheld” (la traducción literal sería héroe del título) lo describe aún mejor: el detective del título tiene que ser el lector a la vez.

El título

“La clave tal vez esté en el título de su libro más famoso. En eso de *Los detectives salvajes* caben tanto el profesional de la fría deducción como el ser que se mueve por puro instinto y fuera de los límites de lo civilizado.”¹³⁴

El título es repetido en la segunda parte, pero esta es la parte que menos corresponde a las estructuras características de una novela policial.

equivocación judicial) por lo que fracasa. No logran reestablecer el derecho y el orden dentro del mundo de la novela (traducción propia).

¹³⁴ véase Fresán, <http://www.letras.s5.com/bolano210703.htm> necrológica de Rodrigo Fresán para Roberto Bolaño en 2003. Con la primer frase se refiere a la clave para entender la vida y la literatura de Bolaño.

Como ya vimos, es la parte que convierte al lector en un detective: a investigar el paradero y seguir la odisea de Lima y Belano, a saber a cuál de las voces se puede confiar, a implicar al lector en la acción. El adjetivo salvaje puede que se refiera al lector, al detective, a los protagonistas. O, como sugiere Hartwig, a otro sustantivo que hay que deducir según el contexto. Así podrían el mismo enigma o la búsqueda ser salvajes, o aún la persona, el lector que piensa que este enigma se deja adivinar.¹³⁵

A mí personalmente la última explicación parece la más lógica. Una novela así llena de dialogismo y polifonía no permitiría que el título se refiera a una sola cosa tan fácilmente explicable. Tomando en cuenta también el tono irónico que Bolaño aplica a sus historias, puede ser que sea una insinuación irónica a sus personajes que se creen jóvenes y salvajes, y que fracasan al final.

A veces, aunque el autor no permite nostalgia en las voces sino las ironiza, la ironía en sus descripciones deja traslucir una cierta atmósfera nostálgica, y la búsqueda salvaje de sus protagonistas recuerda a que Bolaño integra muchos elementos autobiográficos en sus novelas. En este sentido, la búsqueda salvaje puede ser una búsqueda por sí mismo, aunque deberíamos tener cuidado: Bolaño nunca lo haría tan fácil. La búsqueda sería más no por el Bolaño real, sino por la construcción de un autor fictivo que parece en muchos puntos al Bolaño escritor, pero nunca se sabrá hasta donde esta semejanza es correcta.

¹³⁵ compárese Hartwig (2007): p. 68.

6. Conclusión

Después de este análisis se impone la pregunta de si en el ejemplo de *Los detectives salvajes* se puede hablar todavía de una novela policial. ¿O si no es todo lo contrario de una novela policial?

Desde mi punto de vista, la respuesta es al mismo tiempo sí y no. Roberto Bolaño usa las estructuras que le otorga el género y las implementa libremente. Pero no sólo aplica las estructuras, sino también las expectativas del lector que derivan de sus conocimientos de lecturas anteriores. Se supone que el lector ya haya leído algunas novelas policiales. Si un nuevo libro corresponde a algunas de las estructuras conocidas se forma una cierta expectativa. La novela policial empieza con una perturbación del orden existente y persigue su restablecimiento. Si eso no es el caso, la expectativa del lector es ofendida. Según el concepto en el mundo de Bolaño, el orden no es restablecido, ni siquiera se sabe quién debe restablecerlo. ¿Quién de sus personajes borrosos y débiles podría hacerlo? La credibilidad de los testigos, que son las figuras fictivas, es puesta en duda. Bolaño usa no sólo las estructuras de la novela policial, sino también los de otros géneros, como el diario o la novela de aventuras. El efecto intendido de esa perturbación es la participación activa de parte del lector, integrándole en el argumento y convirtiéndole en un detective.

De esa manera, Bolaño primero reconstruye (en *Estrella distante* y *La pista de hielo*) y después destruye el género policial (en *Los detectives salvajes*). Si en las dos primeras obras se reconocen claramente las tradiciones del género y sus usos, en *Los detectives salvajes* el autor Bolaño lleva el uso a un nivel más abstracto. Los elementos concretos como un asesinato sí son usados e integrados a veces en la historia, pero pierden su importancia como la muerte de la poetisa Cesárea Tinajero.

Lo que aparece con cada vez mayor importancia son el sistema y las estructuras abstractas del género. Esos sistemas y estructuras, el autor les transfiere a una categoría nueva: integra el lector en la narración, y con eso

crea su propio lector. Ese lector es una figura prefigurada por la narrativa de Poe y Borges. A ese lector, le propone una manera alternativa de leer (que no es tan innovativa tampoco, porque es una manera de leer que ya nos ha enseñado Julio Cortazár en su obra maestra *Rayuela*, para sólo nombrar uno). La novela propone una lectura no lineal, con saltos de capítulo a capítulo, de fragmento a fragmento o aún de novela a novela sin anunciarlo de manera explícita. El autor aplica el sistema de la novela policial al nivel de su obra entera, donde se pueden encontrar respuestas a preguntas si uno combina los textos diferentes. Con eso crea un universo no lineal, en el que el lector intenta restablecer el orden destruido juntando las partes del puzzle.

Una lectura no lineal sería impensable en la novela policial tradicional. Las novelas de Bolaño no transmiten una solución, ni hablar de una solución única o válida. Pero por el otro lado, el amor de Bolaño al juego, la fijación en las enigmas, el hecho que constantemente pone a prueba el lector/ detective, son préstamos indiscutibles del género policial. Bolaño invierte el género, vacía el costal y eleva las estructuras a un nivel nuevo. Bolaño se sirve libremente de su autoridad de narrador. Convierte sus novelas en un juego de mitos y verdades.

El género policial pierde en la obra de Bolaño su prerrogativa de decidir y juzgar entre verdad y falsedad. En un juego entretenido en niveles diferentes Roberto Bolaño engaña a sus lectores y les despierta a ocupar su papel activo en el proceso de la lectura. Fuera ya del género el autor se sirve libremente de las herramientas que le ofrecen los géneros – sea el diario, la novela de aventuras, el policial, la novela social, comentarios científicos y muchos más. Desarrolla su juego siempre persiguiendo un enigma. Lo que varía son los perseguidores, los detectives que son a veces sus figuras o sus lectores que así devienen figuras también. La parte intermedia nos presenta una deconstrucción del policial, abstrayendo el policial hasta una forma casi no reconocible pero quedando fiel al sistema del género.

El autor ofrece una obra llena de violencia y literatura, dos cosas que parecen indivisible. También en la obra cumbre de Bolaño *2666*, publicada

póstumamente en 2004, el autor describe un mundo lleno de violencia, belleza y poesía, temas recurrentes en su obra entera. Uno siempre se pregunta, adónde le llevarán los filos narrativos. Pero tampoco aquí existen giros inequívocos ni claridades. Las dicotomías corrientes son sustituidos por las dicotomías literatura y crimen, sexualidad y muerte, realidad y locura. En casi 300 páginas, Bolaño describe aproximadamente 100 muertos, cada uno meticulosamente. La gran obra de Bolaño es como sus otras un cante de cisne a la literatura que él ama tanto. Pero como la realidad, la literatura también queda en su concepción del mundo un simulacro. El proceso de escribir y leer queda un intento de fijar el mundo que no es logrado.

El lector nunca sabe si Bolaño es serio en lo que escribe o si él es víctima de una broma. En *2666* como en *Los detectives salvajes*, los acciones y momentos decisivos pasan por casualidad: Cesárea Tinajero muere por un accidente, Archimboldi, el autor que es el objetivo de la indagación de críticos literarios de *2666*, es el tío de un asesino, pero también eso es revelado de manera casual. El *roadmovie* de *Los detectives salvajes*, la búsqueda de Belano y Lima durante años y años, un viaje durante el uno pierde hasta su vida (supuestamente), es una descripción de una viaje que no tiene sentido. La falta de sentido también vive en la muerte de Cesárea Tinajero y en los 100 muertos de *2666*.

En todos sus novelas, Bolaño sigue las huellas de un archetipo escritor mediocre, que intenta fijar el mundo, pero que termina en un mundo lleno de locura y voluntad. Tanto a sus figuras como a los lectores Roberto Bolaño les quita el suelo bajo los pies: sus novelas son, entre muchas otras, una escenificación de un mundo en el que reina la falta de sentido, simbolizada en Sión, la poema de Cesárea Tinajero, la poetisa olvidada y perdida. Y en ese sentido las novelas de Bolaño no son el contrario, sino la inversión de la novela policial en cuyo mundo reina la razón y el sentido superior.

Bibliografía

Fuentes primarias

Bolaño, Roberto

- (1996a): *Estrella distante*. 1ª ed., Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1996b): *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editoria Seix Barral.

Bolaño, Roberto (2009): *La pista de hielo*. 1ª ed., Barcelona: Editorial Anagrama.

Bolaño, Roberto (1998): *Los detectives salvajes*. 20ª ed.: 2011, Barcelona: Editorial Anagrama.

Borges, Jorge Luis (2005): *Ficciones*. 1ª ed., rev., 12ª reimpr., Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Fuentes secundarias

Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. en Vogt, Jochen (ed.) (1998): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Bajtín, Michael M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.

Barthes, Roland (1979): *Image – Music – Text. Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. 2ª reimpr., Glasgow: Fontana/ Collins.

Behle, Ernst E. (1972): *Jorge Luis Borges. Eine Einführung in sein Leben und Werk*. Bern: Herbert Lang. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Bolaño, Roberto (2004): *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998 - 2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

Borges, Jorge Luis (1995): *Borges Oral: Conferencias*. 4ª ed. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S.A.

De Rosso, Ezequiel (2002): *Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial*. En: Manzoni, Cecilia: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Compilación, prólogo y edición. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. pp. 133-143.

del Pilar Vila, Maria (2010): *Roberto Bolaño: entre el ensayo y la ficción*. en: Taller de Letras N° 46: págs. 83-98. Disponible en http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl46_6.pdf (8 de marzo de 2012).

Fresán, Rodrigo: *El Detective Salvaje*
<http://www.letras.s5.com/bolano210703.htm> (8 de marzo de 2012).

Friedman, Mary L. (1990): *Una morfología de los cuentos de Borges*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Gerling, Vera Elisabeth: *El género de la novela policíaca como superficie y pliegue textual: La pesquisa de Juan José Saer*. en Rodrigues-Moura, Enrique (ed.) (2010): *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*. Innsbruck: Innsbruck University Press.

Gil Guerrero, Herminia (2008): *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert.

Goldman, Francisco: *The Great Bolaño*. en *The New York Review* del 19 de Julio de 2007. <http://www.anagrama-ed.es/PDF/BolanoNYT.pdf> (22 de marzo de 2012).

Hartwig, Susanne (2007): *Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño*. en: Iberoamericana, Nr. 28. Disponible en http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_28/28_Hartwig.pdf (8 de marzo de 2012).

Herralde, Jorge (2005): *Para Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Catalonia.

Hudde, Hinrich (1978): *Das Scheitern des Detektivs. Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia*. en Romanistisches Jahrbuch 29. Berlin.
Disponible en <http://www.reference-global.com/doi/book/10.1515/9783110244861> (8 de marzo de 2012).

Inderthal, Klaus: *Selbstgemachte Notwendigkeit. Zur Geschichte und Theorie einer populären Prosa: Detektiv- und Kriminalliteratur*. en Schütz, Erhard (ed.) (1978): *Zur Aktualität des Kriminalromans*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B. (1996): *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Leiteritz, Christiane: *Hermeneutische Theorien*. en Sexl, Martin (ed.) (2004): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV Facultas.

López Merino, Juan Miguel (2010): *Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño*. en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/>.html (8 de marzo de 2012).

Mattalia, Sonia (2008): *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert.

Nünning, Vera: *Britische und amerikanische Kriminalroman: Genrekonventionen und neuere Entwicklungstendenzen*. en: Nünning, Vera (ed.)(2008): *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Nusser, Peter (2003): *Der Kriminalroman*. 3ª ed, mejorada y ampliada. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Pino, Dra. Mirian (2006): *Roberto Bolaño y las reelecturas de la novela negra: La pista de hielo*. en: *Literatura y lingüística no. 17* [online]. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez. pág. 117-128. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112006000100008&script=sci_arttext (8 de marzo de 2012).

Rodríguez, Franklin: *The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure to Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction* <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguezf.html> (8 de marzo de 2012).

Rössner, Michael en Eggeling, Giulia y Segler-Meißner, Silke (eds.) (2003): *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen. Profile, Tendenzen, Strategien*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans*.

disponible online en: Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe*. ed. Ertler, Klaus-Dieter y Helmich, Werner. <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-068-245/bdef:TEI/get/> (8 de marzo de 2012) (hasta ahora no publicado en otro medio).

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1991): *Das System und der Zufall. Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges*. en *Canticum Ibericum*. G. R. Lind zum Gedenken, hgg. E. Pfeiffer/H. Kubarth, Frankfurt a. M.: Vervuert, S. 382–396. Disponible online en: Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Das Aufsatzwerk – eine*

digitalisierte Gesamtausgabe. ed. Ertler, Klaus-Dieter y Helmich, Werner.
<http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-063-60/bdef:TEI/get/> (8 de marzo de 2012).

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1987): *Kriminalromane jenseits des Krimi. Von Dorothy Sayers bis Leonardo Sciascia*, en *Die Horen* 148, pág. 7–16.
Disponible online en: Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe*. ed. Ertler, Klaus-Dieter y Helmich, Werner.
<http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-063-55/bdef:TEI/get/> (8 de marzo de 2012).

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1997): *Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur* en *Projekte des Romans nach der Moderne*, ed. Schulz-Buschhaus, U. /Stierle, K. München, Fink (Romanistisches Kolloquium, 8), pág. 331–368; también disponible en *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, ed. J. Vogt, München, Fink, 1998, S. 523–548 (versión cortada).
Disponible online en: Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe*. ed. Ertler, Klaus-Dieter y Helmich, Werner.
<http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-069-269/bdef:TEI/get/> (8 de marzo de 2012).

Shaw, Donald Leslie (1976): *Critical guides to Spanish Texts: Borges – Ficciones*. London: Grant & Cutler.

Simunovic Diaz, Horacio (2006): *Estrella distante: Crimen y poesía*. en: *Acta Literaria* N° 33 (9-25). Disponible en
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0717-684820060002&lng=es&nrm=iso (8 de marzo de 2012).

Sullà, Enric (ed.) (2001): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Vargas Salgado, Carlos (2011): *¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? Estrella Distante de Roberto Bolaño*. en: *Espéculo. Revista de estudios*

literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/bolano.html> (8 de marzo de 2012).

Vickermann, Gabriele (1998): *Der etwas andere Detektivroman. Italianistische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

Enciclopedias

Jens, Walter (ed.), Radler, Rudolf (1989): *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*. München: Kindler Verlag.

Nünning, Ansgar (ed.) (2008): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Diccionarios

Reyzábal, María Victoria (1998): *Diccionario de Términos Literarios, I (A-N) y II (O-Z)*. Madrid: Acento Editorial.

Página de web

Página del movimiento infrarrealista
<http://infrarrealismo.com/> (21 de marzo de 2012)

Zusammenfassung (deutsch)

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Entwicklung des Kriminalromans in der zeitgenössischen Literatur. Am Beispiel des Werkes des chilenischen Autors Roberto Bolaño wird der Umgang mit Genres und Genrekonventionen postmodernen Roman dargelegt.

Der Kriminalroman konnte sich erst spät von seinem Image als Trivallliteratur lösen. Der Einfluss der *Cultural Studies* führte zu einer Aufwertung des Genres. Auffallend ist die Beliebtheit der Gattung: der Krimi ist allgegenwärtig auf Bestsellerlisten und seine typischen Strukturen finden sich nicht nur in zahlreichen klassischen Kriminalromanen wieder, sondern auch in abstrahierter Form als Teil einer komplexeren hybriden Romanform, die sich nicht mehr nur einer Gattung zuordnen lässt.

Im ersten Kapitel werden die Geschichte und Entwicklung des Kriminalromans beleuchtet. Der postmoderne Roman favorisiert die narrativen Strukturen des Krimis und greift sie häufig auf. In der zeitgenössischen Literatur bieten die Strukturen den Autoren die Möglichkeit, zum Beispiel einen Spannungsbogen aufzubauen und die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln.

Als Vorbild für Bolaño fungiert Jorge Luis Borges, der argentinische Autor, der die Grundstruktur der Kriminalgeschichte instrumentalisierte und als Basis für seine fantastische Literatur nutzte. Ihn faszinierte vor allem die akribische und präzise Konstruktion der Handlung, die er selbst anwandte. Auch das Grundelement der Kriminalgeschichte, ein Mysterium, das durch das Werk der Intelligenz gelöst wird, findet sich in seinen Kurzgeschichten wieder. Exemplarisch werden zwei seiner Kurzgeschichten analysiert und die Verwendung der Strukturen und Elemente der typischen Strukturen des Kriminalromans aufgezeigt.

Roberto Bolaño selbst verwendet in seinen Romanen häufig Elemente des Kriminalromans. Zwei seiner früheren Werke, *La Pista de Hielo* und *Estrella*

Distante, lassen sich relativ klar als Kriminal- und Detektivgeschichten einordnen, jedoch nicht ohne gewisse Einschränkungen. Bereits hier durchbricht der Autor gewisse Genrekonventionen, in *Estrella Distante* stellt er durch ein Vorwort, in dem er das Werk einer fiktiven Figur zuschreibt, den ganzen Roman bereits in Frage. Außerdem findet man in seinen Romanen häufig eine vorherrschende Poliphonie, die einen übergeordneten, vertrauenswürdigen Erzähler nicht zulässt. Auch die Rückkehr zu Ordnung und Moral kann in vielen Fällen nicht erfolgen.

In seinem großen Werk *Los detectives salvajes* geht der Autor noch einen Schritt weiter. Er greift zurück auf die grundlegenden Strukturen des Kriminalromans, verwendet diese aber in abstrahierter Form. In dem ersten und dritten Teil des Romans finden wir den Bericht des Jungen Juan García Madera, der in seinem fiktiven Tagebuch seine Begegnung mit Arturo Belano und Ulises Lima, den zwei Protagonisten des Romans, festhält. Dieses beschreibt die Suche nach der Dichterin Cesárea Tinajero, einer der mutmaßlichen Begründerinnen des viszeralen Realismus und endet in der Flucht vor dem Zuhälter der Geliebten des Jungen und dem Tod der Dichterin. Der Mittelteil erzählt von Begegnungen mit Lima und Belano aus der Perspektive von Personen, denen sie begegnet sind auf ihrer Odyssee. Hier macht Bolaño den Leser zum Detektiv, der über 300 Seiten den Spuren der Hauptpersonen folgt und die Bruchstücke ihrer Lebensgeschichte zusammenfügt. Dabei führt Bolaño seine Leser permanent aufs Glatteis, und entfernt sich in seinem Werk weit von der ursprünglichen Form des Kriminal- und Detektivromans, auf den er jedoch immer wieder zurückgreift. Sein Werk stellt im Ganzen eine Umkehrung des klassischen Kriminalromans dar, in dem Rätsel gestellt und gelöst werden, die Auflösung aber nie zu Sicherheit und Ordnung führt, sondern die Sinnlosigkeit der Welt verbildlicht.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Katharina Obermeier
geboren am	30.12.1983
In	Herbolzheim, Deutschland
Staatsangehörigkeit	Deutsch
Anschrift	Latschkagasse 8/3 1090 Wien Österreich
Telefon	+43 680/3232092
Email	Katharina.obermeier@gmail.com

Schulische und universitäre Laufbahn

seit 03/2010	Universität Wien Masterstudium Romanische Literatur- und Medienwissenschaften 1. Sprache: Spanisch 2. und 3. Sprache: Französisch und Italienisch.
10/2004 – 07/2007	Universität Passau, Deutschland B.A. European Studies Schwerpunktfächer: Hispanistik, Geschichte. Zusätzliche Fächer: BWL, Europarecht. Abschlussnote: 1,7
1994 – 2003	Gymnasium „Staatliches Landschulheim Marquartstein“, Deutschland Abitur, Abschlussnote: 1,9

Arbeitserfahrung

02/2012 – 06/2012	Büro für Studierendenmobilität, Universität Wien <i>Veranstaltungsorganisation</i>
11/2008 – 05/2010	Grant Thornton Wirtschaftsprüfungs- und Steuerberatungs-GmbH, Wien <i>Assistentin Back Office</i>
05/2008 – 10/2008	DeutschAkademie, Wien <i>Assistentin Organisation und Verwaltung</i>
09/2007 – 03/2008	Deutsch-kanadische Industrie- und Handelskammer Toronto <i>Traineeship Abteilung Membership & Events</i>
04/2007 – 08/2007	German Courses Passau, Universität Passau, Deutschland <i>Praktikum/Tutorin bei Deutsch-Sommerkursen</i>
02/2006 – 05/2006	Bakun S.L., Sevilla, Spanien <i>Praktikum Seminar-und Workshop-Organisation</i>

Auslandsaufenthalte

08/2011	Freiwilligenarbeit in Ecuador
07/2010 – 08/2010	Arabischsprachkurs und Freiwilligenarbeit in Marokko
06/2006 – 09/2006	Sommerjob in Eventagentur in Spanien
06/2003 – 06/2004	Au Pair in London, Großbritannien

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Verhandlungssicher
Spanisch	Fließend (in Wort und Schrift)
Französisch	Gute Kenntnisse
Italienisch	Gute Kenntnisse
Arabisch	Grundkenntnisse
Latein	Latinum

Sonstiges

Stipendien	Leistungsstipendium der Universität Wien Studienjahr 2010/11 Leistungsstipendium der Stiftung für Masterstudierende für 2011
Kongresse/Konferenzen	Volontär bei ICA 2012 - International Congress of Americanists "Building dialogues in the Americas" Teilnahme an UNICA Studierendenkonferenz in Rom 2010