

Carolina Ferrer

Crímenes para armar: *Amuleto* de Roberto Bolaño

*¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa
y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches?
¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote,
y Hamlet, espectador de Hamlet?*
Jorge Luis Borges

*Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción
de formas tradicionales, tiene la característica propia del
túnel; destruye para construir.*
Julio Cortázar

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

El año 2001, en una entrevista otorgada a Antonio Lozano dos años antes de su fallecimiento, Roberto Bolaño declara: « en mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden » (Bolaño 2006, 118). Ante dicha afirmación, cabe preguntarse si podemos clasificar la obra de Bolaño dentro del género detectivesco. Más aún, habría que analizar cuál es el verdadero significado de lo que adelanta el autor, ya que la segunda frase se presenta como una paradoja. Para decirlo claramente, « las tramas clásicas del género » a las que alude Bolaño, en circunstancias normales, no inducen a la pérdida del lector. Al contrario, la novela de detective tradicional se caracteriza por una fórmula literaria tan ampliamente repetida y la producción que resulta de su aplicación es tan previsible, que este género es usualmente catalogado como literatura popular. La obra de Bolaño ha experimentado un éxito exponencial, tanto con relación a las letras hispanoamericanas como a nivel de la literatura mundial, especialmente desde las publicaciones póstumas¹. Sin embargo, ésta no se inscribe en ningún caso dentro de la literatura de masas. Volviendo entonces a la entrevista de Bolaño, ¿qué sentido tiene la « intriga detectivesca » a la que se refiere el autor? Asimismo, ¿cómo puede ser que este género clásico lo lleve a perderse? Por último, ¿por qué Bolaño cambia de punto de vista, de escritor a lector, al referirse a este tema?

Con el propósito de dar respuesta a estas preguntas, presentaré una lectura de la novela *Amuleto* (1999) a la luz de la noción de género detectivesco y de las múltiples variaciones que dicho concepto ha experimentado a largo de los años, particularmente, con relación a la literatura hispanoamericana. En la primera parte de este estudio, introduzco brevemente algunas interrogantes planteadas muy tempranamente por Borges en torno a la definición del relato policial. La segunda

parte corresponde a una revisión de la considerable nomenclatura que ha surgido en torno a este tipo de narrativa: novela detectivesca, antidetivesca, de enigma, neopolicial, antipolicial, de pesquisa. Por último, hago un recuento de cómo la crítica se ha referido a la relación entre dicho género y la obra de Bolaño y presento mi interpretación de *Amuleto* que, basada en las transgresiones genéricas que comete el autor, permite observar cómo la obra de Bolaño se inscribe en un linaje que va de Cervantes a Piglia, pasando por Borges y Cortázar.

Todos los caminos llevan a Borges Cervantes

Sin lugar a dudas, cualquier intento por referirse al relato policial en Hispanoamérica pasa necesariamente por los textos de Jorge Luis Borges². Desde luego, el primer cuento que se nos viene a la mente es « La muerte y la brújula » incluido en el acaso más famoso de sus libros, (1944). También son ineludibles los cuentos escritos a cuatro manos con Adolfo Bioy Casares, inicialmente publicados bajo el pseudónimo de Honorio Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). Sin embargo, el aporte de Borges al género policial no se detiene ahí. También asociado con Bioy Casares, a comienzos de los años sesenta los autores llevaron a cabo la selección de (1962) que reúne en dos volúmenes un número sorprendente de relatos del mundo entero. En el prólogo del segundo volumen, los escritores afirman que *The Murder in the Rue Morgue*, publicado por Edgar Allan Poe en 1841, es el texto que funda el género policial y pasa a constituir su arquetipo. Curiosamente, los autores nos recuerdan que: « Edgar Allan Poe tenía el hábito de escribir relatos fantásticos; lo más probable es que al emprender la redacción del texto precitado sólo se proponía agregar, a una ya larga serie de sueños, un sueño más » (Bioy y Borges 1983: 7). Observamos así que, contrariamente al modelo de carácter claramente racional y que rápidamente pasa a instaurarse como la fórmula clásica, desde su origen el relato policial colinda con, por no decir nace de, la literatura fantástica.

Quizás por esta razón, cuando en 1978 Borges dicta cinco clases en la Universidad de Belgrano, una de las cuales tiene por tema el cuento policial, el escritor prefiere centrar su atención en el lector de relatos policiales:

Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido –ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones– engendrado por Edgar Allan Poe. Vamos a suponer que no existe ese lector, o supongamos algo quizá más interesante; que se trata de una persona muy lejana de nosotros. Puede ser un persa, un malayo, un rústico, un niño, una persona a quien le dicen que el *Quijote* es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el *Quijote*. Entonces, ¿qué lee? (1979: 64).

Según Borges, la lectura de novelas policiales sería más bien un asunto de la recepción. Existiría un tipo de lector que enfrenta una obra según una cierta etiqueta, siguiendo una pauta preestablecida, la de leer un texto en cuanto novela policial. Tratándose de Borges, el hecho de que la obra escogida para el ejemplo sea el *Quijote* es más que un elemento del azar. En este sentido, no podemos olvidar que el libro de Cervantes se construye en torno a un personaje que, de tanto leer novelas de caballería, pierde la razón. Creo que, basándonos en la

conferencia de Borges, bien podemos entonces inferir que el escritor argentino estaría señalando el riesgo que implica el leer un solo tipo de textos: al igual que el hidalgo de La Mancha, el lector de novelas policiales puede percibir todo escrito –e incluso, por qué no decirlo, el mundo entero– como un relato policial donde hay un crimen, un asesino, un detective y una serie de pistas que rastrear hasta descifrar el misterio.

Por el momento, me limitaré a señalar la resonancia entre la conferencia de Borges y la afirmación de Bolaño: mientras el primero indica el riesgo de leer todo texto como detectivesco, y por lo tanto leer equivocadamente, el segundo alude a la posibilidad de perderse en la versión policial clásica. Visto así, parece evidente que el género policial puede inducir a error. Antes de avanzar en este sentido, me parece fundamental establecer la evolución del género en cuestión.

De géneros y de transgresiones

En su libro *Detective Fiction from Latin America*, publicado en 1990, Amelia Simpson estudia el desarrollo de este género de fines del siglo XIX hasta los años ochenta. En su análisis, la autora revisa los diferentes tipos de novelas detectivescas y se centra especialmente en las diversas funciones que la literatura policial desempeña en el continente: « as an innocuous form of entertainment, a vehicle for social protest, an instrument of ideological persuasion, or a framework within which to debate social, ethical, or literary problems » (Simpson 9).

Como es sabido, la fórmula tradicional se abre sobre la escena de un crimen sin resolver, el desarrollo es llevado a cabo por un detective –frecuentemente acompañado por un ayudante menos perspicaz que él– que se dedica a compilar pistas y declaraciones de los sospechosos y, finalmente, el desenlace corresponde a la elucidación del misterio como si se tratara de un rompecabezas. A partir de este modelo simple, Simpson presenta distintas variaciones que ha sufrido el género en el contexto latinoamericano. Según la autora, una de las marcas observadas en la literatura de dichas latitudes es el uso de la sátira que tiene por efecto ridiculizar el modelo original. Otra modificación frecuentemente utilizada consiste en suspender la solución del crimen, provocando una serie de investigaciones que no logran resolver el misterio planteado. En estos casos, el propósito de la narración es « to project a view of society unlike that expressed in conventional detective-fiction models » (Simpson 139).

Más allá de las consideraciones literarias o filosóficas, el aspecto más importante pasa a ser entonces la descripción del contexto sociopolítico³. Más aún, en ciertas obras, se llegará a plantear que la Historia en sí constituye un misterio, posición que se aleja considerablemente de la función lúdica o de entretenimiento de la literatura detectivesca⁴. Según la autora, este tipo de ficción se ha desarrollado bajo el nombre de literatura policial y no corresponde para nada a la literatura de masas. De hecho, la suspensión de la revelación tiene por efecto la transmisión al lector de la angustia y la frustración que resiente el narrador. Asimismo, la ironía es frecuentemente empleada como una manera de señalar la técnica de ficcionalización que el propio gobierno utiliza para esconder la realidad. Por último, existe una serie de textos donde se aprecia un alto grado de autoconsciencia: « such works are characterized by a double narrative form in which attention is purposefully drawn to the distance between the detective model, or models, invoked and the new

approach » (Simpson 180).

En resumidas cuentas, muy a menudo, se observa que la narración adopta la forma del palimpsesto por cuanto ésta permite denunciar, a través de la comparación con el modelo original, una serie de problemas sin resolver « from economic and cultural imperialism in Latin America to the problem of institutionalized violence and injustice, from questions about narrative systems to metaphysical speculation » (Simpson 183).

Tan sólo un año después, aparece el libro de Elzbieta Sklodowska. En su análisis, la autora introduce la idea de que la « literatura de fórmulas » cumple la función de un « caballo de Troya » para que algunos escritores periféricos logren insertarse en el canon literario. Tal como lo señala: « la defamiliarización es ajena a la literatura de fórmulas (novelas de aventuras, novela rosa, narrativa policial). Siendo parte de una tradición literaria apropiada por el vasto público lector, este tipo de literatura no defamiliariza, sino reafirma y –en vez de perturbar las emociones– trata de evitar todas las dificultades en la ejecución y en la recepción del texto » (Skłodowska 116). Desde este punto de vista, se hace evidente que, paralelamente al desarrollo de la « fórmula policial » en su versión original y por tanto popular, existe una « reelaboración del modelo policial por la llamada 'alta' literatura [que] se ha dado a partir de los [años] cuarenta sobre todo en México y Argentina » (Skłodowska 115). Particularmente, la autora destaca cómo varios autores argentinos de elite (Borges, Bioy Casares, Cortázar y Puig) emplean una serie de estrategias narrativas con el propósito de revertir la narrativa policial: « a pesar de emplear toques humorísticos, estos autores van más allá de un juego gratuito: persiguen una transgresión creativa del modelo a través de la auto-reflexión y la autoironía que facilitan el trastocamiento de la estructura formulaica y aseguran la desautomatización de lo familiar » (Skłodowska 117).

A estas alturas, resulta bastante evidente que las transgresiones al modelo policial clásico están estrechamente asociadas a la factura de un determinado tipo de escritores, particularmente a la obra borgeana. Puesto que numerosos críticos consideran a Borges como una de las figuras claves de la postmodernidad –por no decir su fundador– parece ineludible que las variantes del relato policial sean analizadas como pertenecientes al postmodernismo⁵.

En 1984, Stefano Tani publica un interesante estudio sobre la novela detectivesca con relación a la narrativa postmoderna italiana y estadounidense. Según el autor, la novela detectivesca clásica corresponde al género que necesita el mayor grado de intervención desde el punto de vista postmoderno puesto que se caracteriza por un importante contenido simbólico y un alto nivel de estructuración. Dichos rasgos explicarían el surgimiento de la ficción detectivesca « literaria »: « a postmodern form or variety of forms that reshape the seeming dead-end rationality of the British mystery into an original 'something else.' This something else is what I will describe as the anti-detective novel, a high-parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common detective expectations » (Tani xv). Puesto que el cumplimiento de las expectativas constituye un elemento central de este tipo de relatos, Tani sostiene que la forma de abordar la solución del crimen genera distintos tipos de novela antidetectivesca. « all the other elements must seem apparently unchanged so that the fiction at the beginning can be identified by the reader as a detective novel and reveal itself as a negation of the genre only at

the end » (Tani 42). Esta idea de la importancia de que el texto conduzca al lector, erróneamente, a la categorización de la obra como novela detectivesca concuerda perfectamente tanto con el efecto de « caballo de Troya » que presenta Sklodowska, cuanto con la noción de « lector de ficciones policiales » de Borges.

Continuando con la tipología de Tani, ésta se desprende de las distintas técnicas utilizadas por el autor postmoderno en el tratamiento de la solución: innovación, deconstrucción, metaficción⁶. En el primer caso, « an early solution disappoints the reader and then an unexpected final puzzles him, [...] or a solution does not imply the punishment of the culprit, [...] or a solution is found by chance » (Tani 43). La segunda técnica, la de la deconstrucción, consiste en suspender la solución. Luego de proponer una serie de pistas inconcluyentes, la novela llega a su fin antes de que el crimen sea resuelto, con la consiguiente frustración del lector. Por último, el tercer tipo de novelas antidetectivescas se distingue por el alto nivel de consciencia respecto de la ficcionalidad de la ficción. Según Tani, la utilización de esta técnica metafictional provoca un distanciamiento considerable con relación a la novela antidetectivesca convencional:

when we get to metafictional anti-detective novels, the conventional elements of detective fiction (the detective, the criminal, the corpse) are hardly there. By now the detective is the reader who has to make sense out of an unfinished fiction that has been distorted or cut short by a playful and perverse 'criminal,' the writer. Thus detective, criminal, and detection are no longer within the fiction but outside it (Tani 113).

Con el propósito de explicar la evolución del género detectivesco y su antítesis, Tani propone la existencia de una trayectoria cíclica. Inicialmente, antes de la obra de Poe, habría existido una necesidad de alcanzar una certeza y de encontrar una explicación a los crímenes sin resolver. En una segunda etapa, la creación de Poe vendría a catalizar y codificar las actitudes racional e irracional con relación al misterio. Luego, las corrientes racional e irracional interactúan en la ficción detectivesca, pero una domina a la otra. El surgimiento del postmodernismo, en cuarto lugar, operaría en sentido opuesto a lo logrado por Poe ya que vendría a descentralizar y deconstruir las reglas clásicas de la novela detectivesca. En quinto y último lugar, habría un regreso a la situación inicial puesto que la problemática detectivesca ya no se encontraría dominada por las reglas establecidas por Poe. Según Tani, la novela antidetectivesca, caracterizada por la ausencia de solución, se constituiría en epítome de la nueva actitud de aceptación frente a la vida en cuanto misterio sin resolver. Esta situación prevalecería hasta el surgimiento de una nueva época capaz de recodificar, de reinventar las reglas del enigma.

Si bien el punto de vista de Tani es interesante en cuanto a las técnicas aplicadas al género policial clásico para transformarlo en novela antidetectivesca, me parece que habría que indicar la existencia de algunas contradicciones en su presentación. En primer lugar, al establecer el primer cambio de enfoque con relación al misterio en Poe, el autor pasa por alto la coexistencia en dicho escritor de dos vertientes opuestas: Poe, escritor de relatos fantásticos, y Poe, fundador del relato policial. Visto así, la creación de Poe no provoca necesariamente un cambio generalizado de actitud con relación al misterio, sino, como señala Borges, inventa un tipo de lector en particular, el lector de relato policial. Sin embargo, este no es necesariamente representativo de todos los lectores. Más aún, en su periodización de la actitud

frente al misterio, Tani parece olvidar que existen autores que con mucha anterioridad al postmodernismo critican ácidamente el positivismo racional occidental. En particular, William V. Spanos insiste en la reiteración con que aparece ese cuestionamiento:

the impulse of the contemporary Western writer to refuse to fulfill casual expectations, to provide 'solutions' for the 'crime' of existence, has literary precedents that are prior to the overt destructive critique of Westernism. We discover versions of it in, say, Euripides' *Orestes*, Cervantes' *Don Quixote*, Shakespeare's problem plays, the tragicomedies of the Jacobean, Sterne's *Tristram Shandy*, Swift's *Gulliver's Travels*, Diderot's *Jacques the Fatalist*, Dickens' *Edwin Drood*, and more recently in Tolstoy's *The Death of Ivan Ilyich*, Dostoevsky's *Notes from Underground*, Alfred Jarry's *Ubu Roi*, Kafka's *The Trial*, Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*, and even in T. S. Eliot's *Sweeney Agonists*, all of which, significantly, have not readily yielded to the spacializing practice of modernist (i.e., New Critical) interpretation (19).

Desde este punto de vista, la novela antidetektivesca no constituye la primera crítica a la lógica racional. Curiosamente, notaremos que la mayoría de los textos citados por Spanos se inscribe dentro de la metaliteratura. En este sentido, la tercera técnica de alteración de novelas detectivescas no surge del género antidetektivesco ni es obra exclusiva de la postmodernidad, aunque, sin lugar a dudas, encuentra su apogeo en dicha época. Dentro de esta misma óptica, Jorge Hernández Martín en su análisis de la obra de Borges y Eco, afirma que « both authors utilize the genre as a medium for other concerns and the genre is left at odds with itself in the difference. The play with literary convention is understandable within the current conception that rejects language as the mirror of the world in favour of the self-referentiality of the sign and of representation recognized as the making of fictions » (1995: 203). Otra conclusión interesante a la que llega Hernández Martín se refiere al contenido simbólico de la literatura postmoderna en general y de la novela antidetektivesca en particular:

Both Eco and Borges recognize language as a mediation between the individual and the world. Language is representation, but if signs refer to other signs, as Peirce postulated with his system of triads, and these to other signs of signs, then the detective's role is the task of interpreting signs, not directly from the world, but as if reflected in a mirror or 'through a glass, darkly.' And in turn, if the image reflected in the mirror is reflected in yet another, and another, then the only object existing for the individual is the one evoked by the name we conceptualize it with and nothing else (1995: 203).

Es decir, al profundizar en el rol que desempeña el lenguaje, al insistir en su incapacidad de reflejar el mundo y en su esencia auto-referente, Hernández Martín enfatiza el vuelco simbólico y metaficcional que Borges introduce con relación al relato policial clásico. En este análisis, veremos que estas marcas también se encuentran presentes en la novela de Bolaño.

Ahora bien, tal como observamos que el postmodernismo genera una tipología particular que constituye una transgresión del relato policial clásico, algunos críticos señalan que, bajo el signo del postcolonialismo, surge un nuevo tipo de

investigador: el detective postcolonial. En la introducción al conjunto de ensayos sobre este tema, editado por Ed Christian en 2001, encontramos una de las primeras definiciones de este personaje:

The primary work of the post-colonial detective is surveillance, the surveillance of that which is suspect. Part of that surveillance, as this book shows, is the observation of both the empire and the indigenous culture, the observation of disparities, of ironies, of hybridities, of contradictions. Now the surveillance is not for imperial dominance, though, but for the restoration of what is right (13).

Según Christian, el corpus abarcado por la crítica desde este punto de vista pertenece a cuatro grandes categorías. En primer lugar, se trata de analizar las dificultades de la actividad detectivesca en los países postcoloniales, preguntándose esencialmente por las modificaciones que sufre el relato policial clásico en un contexto de totalitarismo o de racismo, así como en aquellos casos en que la corrupción política y policiaca impiden el ejercicio de la justicia. El tema del indigenismo constituye la segunda categoría. En dicho caso, el cuestionamiento gira en torno al mestizaje del método detectivesco occidental con la sabiduría indígena local. La tercera categoría tiene por objeto el análisis del comportamiento del detective postcolonial en cuanto personaje que debe luchar por adquirir poder. Utilizando siempre como punto de partida el modelo clásico, estos estudios se centran en las modalidades desarrolladas por el detective postcolonial, oprimido por todo tipo de discriminaciones de índole étnico y/o social, para sobrellevar los obstáculos particulares que le toca enfrentar. Por último, la cuarta categoría corresponde a ensayos que se centran en novelas de escritores de países postcoloniales y analizan cómo estos autores deben luchar contra su situación de marginalidad, por sobre todo con relación a los Estados Unidos y Gran Bretaña que, en cierta forma, « monopolizan » la novela policial.

Con relación a Hispanoamérica en particular, en esta última subcategoría encontramos el análisis de uno de los más sobresalientes escritores mexicanos contemporáneos: Paco Ignacio Taibo II. Tal como lo afirma Jorge Hernández Martín: « Taibo retains a universal, the criminal act, as the cultural center for his fiction and elaborates it in terms of a national reality, the city, and a typical language, the language of the city, to redefine the readership for the detective novel in Mexico » (2004: 173). Según el autor, la internacionalización actual del relato policial estaría provocando la disolución de la categoría de detective postcolonial.

Sin embargo, para otros especialistas, esta calidad de marginalidad de la literatura hispanoamericana ha dado origen al neopolicial. Este subgénero es esencialmente contestatario y surge como una forma de oposición a las ideologías que controlan los países del continente. Paradojalmente, el libro de Persephone Braham es un estudio comparado del neopolicial en México y Cuba. Según él, « because detective literature is a distinctly modern genre, it can serve as a fulcrum for exposing the fissures and divergences that characterize the performance of modernity in two very different settings: post-1968 Mexico, and Cuba in the heyday, then decline, of its modern Revolution » (x). Con relación a los escritores mexicanos, Braham sostiene que la generación de la *Onda* subvierte el género policial con el propósito de denunciar la política neoliberal imperante⁷. Cabe destacar que dicha generación fue marcada a fuego por la masacre de Tlatelolco de 1968, hecho histórico que

frecuentemente aparece como trasfondo político en sus novelas. En este sentido, Paco Ignacio Taibo II se destacaría no sólo por su obra, que se inicia en 1970, es decir al poco tiempo de dichos acontecimientos, sino también como fuente de inspiración de la más reciente generación de escritores mexicanos. En lo que concierne a estos nuevos autores, tal como lo afirma Braham, « this group stretches the parameters of genre detective fiction, seeking innovative narrative techniques to depict the crisis of truth that afflicts Mexico at the turn of the millennium » (4).

Asimismo, en un artículo sobre la obra de Paco Ignacio Taibo II y del chileno Ramón Díaz Eterovic, Patricia Varas considera que los personajes de ambos autores, respectivamente Belascoarán y Heredia, son detectives postcoloniales y se inscriben claramente en el neopolicíaco latinoamericano⁸. Dichos investigadores comparten una serie de características:

aman su ciudad; [...] optan por una posición marginal desde la cual pueden observar con cierta objetividad y desapego el mundo que les rodea y llevar a cabo su crítica y lucha contra el sistema; [...] son personajes solitarios y solidarios, amados por sus contados amigos y múltiples lectores; y [...] adoptan el desencanto como postura postcolonial para problematizar el presente, recuperar la historia con la memoria y continuar con una dirección ética que llama a la lucha por la justicia. Lo que parece un código de honor caduco y quijotesco, no es más que una manera de ver y vivir la realidad latinoamericana (Varas, sin paginación).

Desde este punto de vista, tanto para la autora como para Braham, el neopolicíaco y el detective postcolonial se encuentran íntimamente unidos. Desde luego que la alusión de Varas a la imagen del Quijote no pasa desapercibida y, aunque no menciona la metaficción, éste constituye un tema más o menos implícito en el género neopolicial.

Ahora bien, con el propósito de adentrarnos en la relación entre novela antidetectivesca y neopolicial, me parece fundamental tomar en consideración el ensayo de Franklin Rodríguez. Este autor establece claramente cómo ese primer tipo de novela no constituye una oposición al género neopolicial⁹, sino que lo incluye:

In the Latin American literary context, the notion of the *neopolicial* underlines the detective's task in relation to socio-political and communitarian concerns, while antidetection narratives focus on persistent questioning of the detective's task in a postmodern context. The philosophical and aesthetical concerns of antidetective fiction are often set in opposition to the socially committed *neopolicial*. I question this division and argue for a conceptualization of antidetective fiction that includes and reflects on some of the tasks claimed by the *neopolicial*, while also developing them into a more complex exposure of reality (Rodríguez, sin paginación).

Según Rodríguez, la especificidad del neopolicíaco consiste en la crítica política y social del Estado y de la sociedad e incluye los acontecimientos de 1968 en México, la crisis cubana, especialmente a partir de 1989, así como las dictaduras del cono sur de América de los años setenta y ochenta. El subgénero antidetectivesco

llevaría el cuestionamiento aún más lejos, puesto que pone en duda las categorías de bien y de mal. En ambas subcategorías, es el método detectivesco en sí el que es directamente puesto en jaque: « this is achieved by emphasizing ontological dilemmas and by embracing the defamiliarization of the world in question, as opposed to the linear progression towards a final solution and the revelation or exposition of society's one-dimensional darkness found in more traditional detective fiction » (Rodríguez, sin paginación). Por último, Rodríguez observa que en determinadas novelas, se trata de exponer el procedimiento de elaboración y de legitimación de la historia oficial. Es decir, lo que estaría en tela de juicio es la producción de conocimiento en torno a un acontecimiento en particular.

Terminando con este recuento de los múltiples giros del género policial hispanoamericano, llegamos a determinadas subcategorías que se distinguen por la preponderancia de la metatextualidad. En un volumen de *Anales de la Literatura Hispanoamericana dedicado al relato policial* (2007), Teresita Mauro Castellarin introduce dos nuevas variantes del género. En primer lugar, se trata del relato de pesquisa que corresponde a « un proceso de escritura que incluye al narrador y al lector, la propia construcción del texto se convierte en una búsqueda de los rastros del artificio del lenguaje. Lo metaficcional se da tanto en los relatos policiales como en textos que reflexionan sobre el proceso autoconsciente de la escritura » (Mauro Castellarin 15). Por otro lado, aparecen determinadas novelas que « incorporan al propio crítico literario como a un buscador de pistas que trata de descifrar algún enigma. El crítico persigue tras los rastros de la escritura las huellas de un secreto, de algún delito [...] como un modo de hurgar en las tramas de la historia y de la literatura ese elemento distorsionante que es el crimen » (Mauro Castellarin 15).

La primera de estas subcategorías, propuesta por Marcelo Casarin (en un artículo publicado en el número especial mencionado anteriormente), incluye los textos del escritor argentino Ricardo Piglia cuya factura se reconoce, en parte, por el alto nivel de hibridación genérica, rasgo que lo inscribe dentro de un largo linaje de la literatura de su país. Al mismo tiempo, Piglia « construye un territorio de autotextualidad sorprendente: al interior de sus obras aparecen y reaparecen auto-referencias y citas o paráfrasis de sus propios textos. Para facilitar el procedimiento, Piglia ha inventado un personaje que lo representa: Renzi, en quien delega las observaciones más inteligentes, más agudas, más polémicas » (Casarin 104). Por último, continuando con otra tradición literaria argentina, Casarin destaca la función que en la obra de Piglia desempeña la metacrítica¹⁰ « es decir la inclusión de la crítica (literaria, cultural, etc.) dentro del discurso ficcional como una postulación estética » (105).

Rosa Pellicer proporciona la segunda subcategoría que se compone de relatos que incluyen « la busca del manuscrito » y que provocan una aleación entre los aspectos detectivesco y filológico, observándose una convergencia entre crimen y literatura. Según la autora, dentro de esta peculiar subcategoría, el género policíaco adopta cada vez un número más grande de los rasgos de la novela postmoderna:

el carácter metaficcional, presente desde el comienzo del género, cobra una importancia todavía mayor en los últimos años, que dará lugar, entre otras cosas, a una proliferación de escritores detectives, en algunas ocasiones de novelas policíacas, y de críticos detectives, lo que favorece tanto el carácter autoconsciente de la narración como la creación de

argumentos relacionados con la literatura, a la vez que acentúa el carácter ficticio de la narración (Pellicer 20).

Evidentemente, de esta confluencia de detectives, críticos y escritores, surge una narrativa donde las fronteras genéricas se presentan en forma bastante borrosa. Así mismo, al interior de estas novelas, se cruzan en repetidas ocasiones los límites entre ficción y realidad, por cuanto las investigaciones literarias llegan a provocar crímenes. Como lo subraya Pellicer: « aparece un profesor de literatura o un escritor, que puede convertirse en detective, víctima o asesino a lo largo de la narración en la que los libros ocupan un lugar central, lo que da pie a la descripción de bibliotecas, y a la inclusión de textos de los personajes o de los originales inéditos, acercándose así a la narración especular en muchas ocasiones con carácter paródico » (25). Tal como podemos apreciar en esta variante del género, vemos reaparecer la figura del personaje escritor que nos envía al tema de la auto-reflexión inaugurado por Cervantes.

Más de ciento sesenta años han transcurrido desde la publicación del cuento fundacional de Poe. En este lapso, el género policial ha sufrido múltiples variaciones. El continente hispanoamericano, para el cual el relato detectivesco constituye un género foráneo –puesto que tiene su origen en otra cultura–, parece haber sido particularmente inventivo, infligiendo numerosas alteraciones al original. Como veremos, en cierta forma, todas esas variaciones encuentran algún tipo de resonancia en la novela de Bolaño.

El lector, cómplice de Roberto Bolaño

Puesto que ahora disponemos de una vista panorámica del relato policial y sus variantes, podemos retomar las interrogantes respecto a la relación entre éste y la obra de Bolaño. Cabe destacar que algunos ensayos ya se han referido al vínculo entre dicho género y las novelas *Los detectives salvajes* (1998) y *Monsieur Pain* (1999). Con relación a esta última, Magda Sepúlveda afirma que ésta « se comprende más ampliamente en relación a un texto anterior. Ese texto previo es el género policial. El diálogo entre la novela y el género policial no es amistoso, es polémico. Bolaño discute con el género policial, porque lo percibe como un discurso moderno » (104). Según Sepúlveda, la novela detectivesca, en su dimensión moderna, es decir en una acepción donde tanto el crimen como su castigo son una certeza, constituye un intertexto con el cual la novela de Bolaño entra en controversia. En *Monsieur Pain*, afirma Sepúlveda, « se hace imposible la historia como relato unificado. Por ello, ni el protagonista, ni los lectores, podemos unir los fragmentos de la novela » (115). Si bien, efectivamente, la factura de Bolaño señala a todas luces la imposibilidad de una versión única de la historia, me parece que el escritor insiste en la responsabilidad del lector en cuanto a, justamente, unir los fragmentos y elaborar (al menos) una interpretación del texto. Tal como veremos, en este sentido, Bolaño optaría por la escuela cortazariana al (pre)suponer un lector cómplice.

Precisamente, con relación a la fragmentariedad de la narrativa de Bolaño, en su análisis de *Los detectives salvajes*, Rosa Pellicer se refiere a la existencia de un narrador que busca a los poetas-detectives salvajes Ulises Lima y Arturo Belano. En la narración, estos jóvenes poetas, a su vez, andan tras la pista de una escritora mexicana, Cesárea Tinajero. Dicho narrador, sigue « sus rastros en testimonios

fragmentados, que el lector deberá interpretar para reconstruir la historia de estos elusivos personajes » (Pellicer 25). El estudio de José Promis sobre la poética de Bolaño apunta exactamente en ese mismo sentido:

Los enunciados narrativos de Bolaño tienden a exhibir, por ejemplo, argumentos que no exhiben un desenlace en el sentido tradicional de este término y donde la causalidad lógica es sustituida frecuentemente por el azar o el absurdo, así como situaciones narrativas abiertas en que participan personajes de conducta enigmática o paradójica. El nivel de la enunciación se sostiene con frecuencia sobre voces que han perdido su seguridad narrativa o sobre el dialogismo discursivo que puede contribuir ya sea a la contradicción recíproca de las voces o a establecer significativas relaciones inter y transtextuales que obligan a una fuerte participación del lector para desentrañar el sentido más profundo del relato. No es menos significativo en este aspecto el interés que también siente Bolaño [...] hacia la forma llamada 'negra' del relato policíaco (54).

Más adelante, Promis analiza cómo Bolaño se sirve del relato policial para elaborar su narración en oposición a dicho modelo: « es en la utilización de determinados aspectos del modelo que ofrece la novela negra donde Bolaño ha encontrado la forma narrativa que le ha permitido configurar un mundo imaginario » (63). Para los personajes, dicho mundo se presenta en forma violenta y fragmentada, estrategia que pone en evidencia la importancia que Bolaño cifra en el lector para (re)construir su narrativa.

Evidentemente, al constatar la función que Bolaño le reserva al lector, no podemos sino pensar en otro escritor hispanoamericano: Julio Cortázar. En la ya legendaria novela *Rayuela*, el escritor-personaje Morelli presenta su concepción del lector: « hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma » (Cortázar 326, el énfasis proviene del texto original). En ese mismo capítulo, Morelli se extiende sobre la posible elaboración de una novela cómica para lograr su objetivo: « le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice » (Cortázar 327). En este sentido, podemos afirmar que Bolaño perpetúa la concepción cortazariana del lector en cuanto « camarada de camino » y para ello se da como modelo, no la novela cómica propuesta por Morelli, sino la novela detectivesca. Es decir, Bolaño sigue las huellas de dos grandes maestros. Por un lado, se inspira del lector cortazariano y, por otro lado, subvierte el género policial tal como Jorge Luis Borges lo hiciera desde comienzos de los años cuarenta¹¹.

Cabe señalar que la producción de Bolaño se inspira, a mi parecer, de otra estrategia más desarrollada por Cortázar. Tal como el escritor argentino escribiera toda una novela a partir de un capítulo de *Rayuela*, Bolaño repetirá dos veces dicha costumbre. En efecto, el último capítulo de *La literatura nazi en América*, novela publicada en 1996, es el punto de partida de *Estrella distante*, que aparece ese mismo año. Asimismo, *Amuleto* encuentra su origen en uno de los fragmentos de

Los detectives salvajes que lleva por título "Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, diciembre de 1976" (1998: 181). A su vez, se puede rastrear el título de la novela 2666 (2004) en las páginas de *Amuleto*. Lejos de sorprendernos, esta auto-referencialidad viene a corroborar lo anunciado por el propio autor en una entrevista concedida a Angélica Rivera de *Las Últimas Noticias* en julio de 1998¹²: « estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema » (Bolaño 2006: 118).

La verdad sea dicha, éste es sólo uno de los problemas, ya que, al margen de sus vínculos con otros textos de Bolaño, *Amuleto* se caracteriza por las contradicciones que recorren la novela del comienzo al fin. La primera de éstas es la confrontación entre el género policial y el texto: « ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz » (Bolaño 1999: 11). La voz narrativa pertenece a la ya mencionada mujer uruguaya, Auxilio Lacouture, quien, tal como lo descubrimos al final de la novela, es la legendaria sobreviviente de la masacre de Tlatelolco:

La leyenda se esparció en el viento del DF y en el viento del 68, se fundió con los muertos y los sobrevivientes y ahora todo el mundo sabe que una mujer permaneció en la Universidad cuando fue violada su autonomía en aquel hermoso y aciago año. Y yo seguí viviendo (pero faltaba algo, faltaba lo que había visto), y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales (Bolaño 1999: 148).

Entre la declaración inicial y la revelación de la leyenda y sus numerosas versiones, el autor despliega, para emplear la terminología del propio Bolaño, su « juego metaliterario ». Al igual que un fantasma que sobrevuela la ciudad, Lacouture se instala en medio de los grupos de jóvenes poetas que se arman, desarman y rearman en México DF hacia fines de los años sesenta. Entre los numerosos escritores se encuentra Arturo Belano, alter ego de Bolaño quien en esa época iniciaba efectivamente su carrera literaria en dicha ciudad.

Para resumir, durante trece días, del 18 de septiembre al 2 de octubre de 1968, más de 10 000 soldados tomaron posesión de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El último día, tuvo lugar la masacre de la Plaza de las Tres Culturas. Sin embargo, en la novela de Bolaño, los crímenes perpetrados no serán nunca narrados. En este sentido, me parece que la ausencia de su descripción se constituye en un signo de la ausencia de justicia ante al crimen cometido por el Estado, puesto que, hasta el día de hoy, los responsables permanecen impunes. Análogamente a la elaboración del discurso político que omite los acontecimientos, la novela despliega un sinnúmero de intertextos introducidos por la estrategia de la

metacrítica. Ante la violencia del silencio oficial, que amplifica la violencia de los crímenes, Bolaño elabora un texto altamente metaficcional que pone en evidencia la auto-referencialidad del lenguaje.

Todos los elementos del relato policial clásico están presentes: el crimen, las víctimas, los asesinos¹³. Sin embargo, nada sucede según el desarrollo del género tradicional, todo aparece trastocado. Lacouture comete el hecho heroico de resistir: « yo soy la única que aguantó en la Universidad en 1968, cuando los granaderos y el Ejército entraron. Yo me quedé sola en la Facultad, encerrada en un baño, sin comer durante más de diez días, durante más de quince días, del 18 de septiembre al 30 de septiembre, ya no lo recuerdo » (Bolaño 1999: 144). Durante su encierro, Auxilio lee y escribe. A falta de recursos, utiliza el papel sanitario para copiar toda la poesía que logra recordar, para que ésta sobreviva. Sin embargo, hacia el final de su encierro, decide echar todos los textos al wáter (146). Éste pasará a ser el crimen en torno al cual se articula la novela, pero no lo sabremos sino al final:

Pensé: pese a toda mi astucia y a todos mis sacrificios, estoy perdida. Pensé: qué acto poético destruir mis escritos. Pensé: mejor hubiera sido tragármelos, ahora estoy perdida. Pensé: la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta. (Bolaño 1999: 146-147)

Este hecho se encuentra directamente relacionado con el nombre del personaje, Auxilio. La forma en que ella debería haber ayudado a los jóvenes escritores es a través de la reproducción y la conservación de la poesía. En cuanto a su apellido, más allá de una referencia a sus ancestros europeos, Lacouture bien podría ser una marca de su intención de suturar la grieta, la fisura que se instala entre la violencia de los hechos y el lenguaje: este último no llega a narrar los acontecimientos, no logra dar cuenta del crimen. Auxilio, entonces, debería ser capaz de unir los fragmentos, de zurcir los distintos jirones de la trama, de suturar las heridas que atraviesan los niveles de realidad. Sin embargo, debido a su marginalidad inherente y a la precariedad en que se instala ocultándose en un baño de la UNAM, Auxilio Lacouture sólo logra dar cuenta del canto que escucha al final, en el momento en que los jóvenes se dirigen al sacrificio: « no tenía fuerzas para [...] decirles que marchaban hacia una muerte cierta. Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía hacia los faldeos y hacia los riscos » (Bolaño 1999: 153). Lacouture, escondida en la Facultad, no logra intervenir y salvar a los estudiantes. Ella se transforma en testigo del crimen silenciado; su testimonio consistirá en relatar ese canto que contiene la clave del título de la novela: « y ese canto es nuestro amuleto » (Bolaño 1999: 154). Es decir, Auxilio no le salva la vida a los estudiantes. Tampoco logra conservar sus escritos poéticos, puesto que ella misma los destruye. Por último, tampoco descifra el misterio del crimen, ya que es un secreto a voces que el asesino es el Estado.

Fragmentos finales

Podemos afirmar entonces que *Amuleto* se relaciona íntimamente con el relato

policial a través de la transgresión. En ella convergen las características de varias subcategorías que constituyen subversiones al género. Tal como lo señala Tani, Bolaño anuncia al comienzo de la novela que ésta es una historia policiaca, pero no lo es. Asimismo, observamos la concepción de la historia como misterio y la especulación metafísica (Simpson); la reflexión auto-referencial, la desmitificación satírica de la realidad, la parodia y la autoironía (Skłodowska). Al mismo tiempo, *Amuleto* se podría clasificar como novela detectivesca postmoderna (Tani y Spanos); novela auto-referencial (Hernández), novela antipolicial y antidetectivesca (Rodríguez), novela de pesquisa (Casarin) y de busca de un manuscrito (Pellicer). Si bien en *Amuleto* no reconocemos ningún detective postcolonial –puesto que no hay detective alguno–, la obra hace claramente un *clin d'oeil* a la novelística del mexicano Paco Ignacio Taibo II en la cual la masacre de Tlatelolco aparece constantemente como telón de fondo. En su manera particular de transgresión del relato policial, Bolaño transfiere al lector la función de descifrar los indicios dispersos, ocultos o simplemente ausentes. Retomando la metáfora de la costura implícita en el nombre del narrador-personaje, recae así en el lector la responsabilidad de coser los retazos, los fragmentos textuales, y de dilucidar el crimen.

Más allá de las etiquetas genéricas, *Amuleto* constituye un elemento ineludible dentro de la fecunda y compleja red intertextual y metacrítica creada por Roberto Bolaño. En ella, apreciamos cómo, de manera fragmentaria, la poesía se enfrenta a la violencia y resiste a la construcción del discurso político que se empeña en ocultar los hechos. Sin embargo, para salir airosa de esta lucha, la literatura, nos indica Bolaño, requiere de un cómplice: el lector.

Ahora bien, la subversión genérica que constituye esta novela tiene un propósito que va más allá de la complicidad interpretativa que, eventualmente, se traducirá en la resolución del crimen. En efecto, al incitar al lector a resolver el misterio que, a fuerza de permanecer innombrado, conforma su núcleo, *Amuleto* se presenta como una manera de acceder a otra dimensión: aquella donde el lenguaje poético, tanto por su contenido cuanto por su forma, señala y se opone a la violencia política. En este sentido, la obra nos remite a la fórmula cortazariana de la « teoría del túnel » (Cortázar 1994: 61). Tal como lo afirma el escritor argentino, « una forma de manifestación verbal, la novela, nos servirá para examinar el método, el mecanismo por el cual se articula un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta re-visión de la realidad » (Cortázar 1994: 68). En *Amuleto*, Bolaño anuncia la fórmula clásica del relato policial y entrega todos los referentes para que el lector reconozca inequívocamente el acto criminal aludido. Sin embargo, en vez de denunciar la masacre de Tlatelolco, el autor subvierte el género policial y la narradora se refiere incesantemente a la poesía. A través de estos desplazamientos, entonces, la novela servirá de túnel –según la terminología cortazariana– para que el lector se implique en la co-construcción de una novela fundamentalmente transgresora y proceda, no al desciframiento de un misterio –que no es tal–, sino a una profunda re-visión de los acontecimientos de 1968 e, indirectamente, de otros hechos violentos acaecidos en los países hispanoamericanos. De esta forma, la violencia de estado, esencialmente caracterizada como la legitimación monopólica de la violencia física¹⁴, queda de manifiesto en esta obra literaria. Desde esta perspectiva, resulta evidente el alcance político de la propuesta de Bolaño, toda vez que, para lograrlo, no se aparta ni un ápice de la naturaleza radicalmente estética de su narrativa.

Bibliografía

Agustín, José. "La onda que nunca existió." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30, 2004: 9-17.

Bertens, Hans and Joseph Natoli, *Postmodernism: The Key Figures*, Malden and Oxford: Blackwell, 2002.

Bioy Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges, *Seis problemas para don Isidro Parodi*. 1942. Madrid: Alianza, 1998.

---, "Prólogo" In Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges (sel.) *Los mejores cuentos policiales (2)*. Buenos Aires: Emecé / Madrid: Alianza, 1983.

Bolaño, Roberto, *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

---, *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

---, *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

---, "Balas pasadas." In Andrés Braithwaite. (ed.) *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006: 87-130.

---, *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

---, *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.

---, *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.

---, *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

---, *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

---, *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

---, *La pista de hielo*. Santiago: Planeta, 1993.

---, *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.

---, *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.

---, *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

---, *Los perros románticos*. Barcelona: Lumen, 2000.

---, *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.

---, *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

---, *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.

---, *Tres*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

---, *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori, 2002.

--- y Antonio García Porta. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Anthropos, 1984.

Borges, Jorge Luis. "El cuento policial". In Jorge Luis Borges. *Borges oral*. Madrid : Alianza, 1979.

---, "Ficciones". In Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Braham, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press: 2004.

Casarin, Marcelo. "La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa." *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. 36, 2007: 103-109.

Christian, Ed (ed). *The Post-colonial Detective*. New York: Palgrave, 2000.

Cortázar, Julio. *62. Modelo para armar*. Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1987.

---, *Obra crítica/1*. 1947. Saúl Yurkievich (ed.). Madrid: Santillana, 1994.

---, *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coord.) Madrid:Archivos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

Doyle, Kate. "Tlatelolco Massacre: Declassified U.S. Documents on Mexico and the Events of 1968." <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB10/intro.htm>

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

Feinmann, José Pablo. *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: Legasa, 1979.

Ferrer, Carolina. "Métacritique de l'écriture dans Prisión perpetua de Ricardo Piglia." *Imaginaire et transcendance. Figura*, 8, 2003: 113-127.

Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: J. Benjamins, 1984.

Frisch, Mark. *You Might Be Able to Get There from Here. Reconsidering Borges and the Postmodern*. Madison and Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2004.

García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Oveja Negra, 1981.

Hernández Martín, Jorge. "Paco Ignacio Taibo II: Post-Colonialism and the Detective Story in Mexico." In Ed Christian (ed). *The Post-colonial Detective*. New York: Palgrave, 2000: 159-175.

---, *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*. New York and London: Garland Publishing, 1995.

Leñero, Vicente. *Los albañiles*. 1963. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- Martín Escribá, Alex y Javier Sánchez Zapatero. "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. »" *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 36, 2007: 49-58.
- Mauro Castellarin, Teresita. "Presentación. El enigma, el crimen, la pesquisa: Variaciones, reinenciones y simulacros en torno al relato policial en Hispanoamérica." *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 36, 2007: 13-17.
- Merivale, Patricia and Susan Elisabeth Sweeny. "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story." In Patricia Merivale and Susan Elisabeth Sweeny (eds.). *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999: 1-24.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Neopolicial latinoamericano: El triunfo del asesino." *Ciberletras*, 15, 2006: (sin paginación). Consultado el 02/04/2009. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>
- Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Pellicer, Rosa. "Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela hispanoamericana (1990-2006)." *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 36, 2007: 19-35.
- Piglia, Ricardo. "La loca y el relato del crimen." *Nombre falso*. 1975. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México DF: Era, 1971.
- Pous, Federico. "La ironía de lo político. Reflexiones sobre "El gaucho insufrible" de Roberto Bolaño." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4/5, 2008: 1-19.
- Promis, José. "Poética de Roberto Bolaño." In Patricia Espinosa H. (comp.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003: 47-63.
- Rodríguez, Franklin. "The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction." *Ciberletras*, 15, 2006: (sin paginación). Consultado el 02/04/2009. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>
- Scherer García, Julio, Carlos Monsiváis y Marcelino García Barragán. *Parte de guerra*, Tlatelolco 1968. México DF: Nuevo Siglo/Aguilar, 1999.
- Sepúlveda, Magda. "La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño." In Patricia Espinosa H. (comp.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003: 103-115.
- Simpson, Amelia. *Detective fiction from Latin America*. London and Toronto: Associated University Presses, 1990.

Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1991.

Spanos, William V. *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.

Tani, Stefano *The Doomed Detective*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Varas, Patrica. "Belascoarán y Heredia: detectives postcoloniales". *Ciberletras*, 15, 2006: (sin paginación). Consultado el 02/04/2009. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>

Walsh, Rodolfo J. *Operación masacre*. 1957. Buenos Aires: De la Flor, 1973.

Weber, Max. *Le savant et le politique. Une nouvelle traduction*. Préface, traduction et notes de Catherine Colliot-Thélène. Paris : La Découverte, 2003.

Notas

¹  Roberto Bolaño nació en Santiago de Chile en 1953 y, mientras esperaba un trasplante de hígado, falleció en Barcelona el año 2003. En 1968, emigró a México junto a su familia y, a fines de los años setenta, se radicó en Cataluña. A partir de los años noventa, escribió un número muy significativo de textos y pasó a ser una de las figuras más importantes de la literatura hispanoamericana contemporánea. Durante su vida, publicó los libros de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997) y *Putas asesinas* (2001), las novelas *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984, en coautoría con Antonio García Porta), *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Monsieur Pain* (1999), *Tres* (2000), *Nocturno de Chile* (2000), *Una novelita lumpen* (2002), *Amberes* (2002), los libros de poesía *Tres* (2000) y *Los perros románticos* (2000) y el volumen de ficción enciclopédica *La literatura nazi en América* (1996). En forma póstuma, han sido publicados los libros *El gaucho insufrible* (2003, cuentos y conferencias), *Entre paréntesis* (2004, ensayos), *El secreto del mal* (2007, cuentos y ensayos), *La universidad desconocida* (2007, poemas y prosa) y las novelas *2666* (2004) y *El Tercer Reich* (2010). Su obra ha sido galardonada en numerosas ocasiones: Premio Municipal de Santiago, Premio Herralde de Novela, Premio Rómulo Gallegos, Premio Ciudad de Barcelona, Premio Salambó, Premio Fundación Lara, Premio Altazor.

²  El libro de Hernández Martín (1995) constituye un excelente análisis de las múltiples relaciones entre la obra de Borges y la ficción detectivesca.

³  Según Simpson, este énfasis en el contexto sociopolítico se puede apreciar en las novelas *Los albañiles* (1963) de Vicente Leñero y *Últimos días de la víctima* (1979) de José Pablo Feinmann, así como en el cuento "La loca y el relato del crimen" (1975) de Ricardo Piglia.

⁴  Dentro de esta categoría, Simpson incluye *Operación Masacre* (1957) de

Rodolfo Walsh, *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez y *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco.

⁵  Ver, entre otros: el estudio de Fokkema y el libro de Bertens y Natoli. Para un análisis exclusivamente dedicado al tema de la relación entre Borges y el postmodernismo, ver el volumen de Frisch.

⁶  Cabe mencionar que mientras la mayoría de los autores emplean el término metaficción, Sweeney y Merivale utilizan un término más amplio, « the metaphysical detective fiction », que incluye no sólo la auto-referencialidad textual sino otros aspectos de la novela antidetektivesca: « the detective's failure to identify individuals, interpret texts, or, even more to the point, solve mysteries, is characteristic of the metaphysical genre » (Merivale y Sweeney 10).

⁷  La generación de la *Onda* surge a mediados de los años setenta en México. Se le considera como un movimiento de contracultura por cuanto pretendía establecer una ruptura con la literatura más tradicional mediante el lenguaje, la utilización de la ironía y la inserción de la música pop en la narrativa. Desde el punto de vista político, la *Onda* nace como una reacción a la masacre de Tlatelolco, a la guerra de Vietnam y al *American way of life*. Entre sus miembros, se destacan los escritores José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña. Ver el artículo de Agustín.

⁸  Sobre la obra de Paco Ignacio Taibo II existe una interesante bibliografía crítica. Entre las más recientes publicaciones sobre el autor, ver el texto de Martín Escribá y Sánchez Zapatero. Para un análisis detallado de las novelas de Paco Ignacio Taibo II desde la perspectiva del detective postcolonial, ver el artículo de Hernández Martín (2004).

⁹  Otro artículo que se refiere a la definición del neopolicial en las letras hispanoamericanas es el de Noguerol.

¹⁰  Con relación a la presencia de la metacrítica en la obra de Ricardo Piglia, ver mi artículo de 2003: "Métacritique de l'écriture dans *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia."

¹¹  Obviamente, las marcas de Borges en la obra de Bolaño no se limitan a la subversión del género policial. En particular, el cuento « El gaucho insufrible » corresponde a un juego explícitamente intertextual con « El sur », cuento publicado en *Ficciones*. En este sentido, ver el artículo de Federico Pous "La ironía de lo político. Reflexiones sobre 'El gaucho insufrible' de Roberto Bolaño". Asimismo, en su novela póstuma, *2666*, también encontramos un sinnúmero de intertextos borgeanos. Sin embargo, al contrario de Borges que nunca escribió una novela ya que prefería tan sólo imaginarlas para luego citarlas apócrifamente en sus cuentos, Bolaño muestra una fuerte tendencia por la escritura de novelas extensas. Aunque sabemos que Bolaño había previsto la publicación de *2666* bajo el formato de cinco novelas por separado, tal como lo señala una nota introductoria de la novela, sus

herederos, siguiendo el consejo de Ignacio Echavarría y Jorge Herralde, optaron por publicarla en un solo tomo de más de 1100 páginas. Ver Bolaño (2004).

¹²  Desde luego, la auto-referencialidad y la metacrítica, así como la presencia de un *alter ego* del autor, Arturo Belano, nos indican una cierta cercanía entre la factura del escritor chileno y la obra de Ricardo Piglia, toda vez que cada uno desarrolla un estilo muy particular.

¹³  Hasta el día de hoy, no se conoce el número exacto de víctimas. Ver los libros de Poniatowska (1971), Scherer García et al. (1999) y los documentos de los Estados Unidos presentados por Doyle (2008).

¹⁴  La definición se remonta al ensayo de Max Weber *Politik als Beruf* de 1919-1922. Ver Weber (2003).