



El “policial traumático” en tres novelas de Roberto Bolaño

Paula Aguilar¹
UADER-CONICET
paulaaq@hotmail.com

Resumen: Los usos del policial de Roberto Bolaño se enmarcan en las nuevas reapropiaciones del género que la narrativa latinoamericana realiza en los últimos años. En novelas como *La pista de hielo*, *Una novelita lumpen*, *Amberes* o *El Tercer Reich*, entre otras, el policial se esconde en el escenario entre el crimen y el misterio para sondear la banalidad del mal, la pérdida de la pista, la búsqueda inútil del detective, del lector, en la trama de una violencia agazapada, pero siempre latente. El policial es una de las matrices genéricas donde Roberto Bolaño funde varios relatos y fragua diversos hilos narrativos que lejos de configurarse en tramas cerradas abren la lectura hacia nuevas dimensiones. Las marcas del género que Bolaño retacea permiten un juego que imprime un código al mismo tiempo que lo diluye, en un relato anclado entre los vaivenes de la “escritura del trauma” y el “trauma de la escritura” tal como exploraremos en *La pista de hielo*, *Amberes* y *Una novelita lumpen*.

Palabras clave: Bolaño-Policial-Trauma-Violencia

Abstract: The uses of detective fiction codes in Roberto Bolaño’s narratives are part of the new generic appropriations in Latin American fiction of recent years. In novels such as *La pista de hielo*, *Una novelita lumpen*, *Amberes* or *El Tercer Reich*, detective fiction is blurred within crime, mystery, the banality of evil, loss of clues and the useless search of the detective, or the reader, in a plot hiding a latent violence. Detective fiction is one of the generic modes that Bolaño uses to constitute a narrative of various threads, opening to new dimensions rather than settling in closed versions. There are traces of the genre that dilute in a

¹ **Paula Aguilar** realizó estudios de grado y posgrado en la UNLP; es profesora de literatura e investigadora en la UADER y becaria posdoctoral del CONICET. Investiga los vínculos entre literatura, política, memoria y los cambios que en la tradición literaria latinoamericana se gestan desde la década de 1960 hasta el presente. Su trabajo doctoral gira en torno a la narrativa de Roberto Bolaño en el contexto de la posdictadura en el Cono Sur. Actualmente estudia los anclajes de la violencia urbana en el escenario neoliberal en la literatura latinoamericana reciente. Ha colaborado con artículos en diversas revistas académicas y libros; es co-editora de un volumen colectivo dedicado a los cuentos de Bolaño, en preparación (2015).

narrative marked by the writing of the trauma and the trauma of writing. We will explore these topics in *La pista de hielo*, *Amberes* and *Una novelita lumpen*

Keywords: Bolaño – Detective fiction- Trauma -Violence

A los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás
“Jacobo Urenda, junio de 1996” (Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*: 526)

El policial revisitado

Aun reconociendo cierta línea de los estudios literarios que supone la clasificación de las obras en géneros como su desvalorización, en el ya clásico texto sobre la novela policial, Tzvetan Todorov (“Tipología”) limita las posibilidades estéticas que las estructuras genéricas en rigor ofrecen pues cuanto más apegadas a ellas estén, mejor será la obra. Dentro de la esfera de la “literatura de masas”, agrega Todorov, una gran obra es aquella que respeta las convenciones genéricas a las cuales se adscribe, mientras que en el “gran arte” es la transgresión a las reglas lo que determina la creación de una nueva especie mejorada. Las dos especies en las que Todorov se concentra, la novela de enigma (o clásica) y la serie negra (o *hard-boiled*) constituyen dos momentos en la evolución del género que se distinguen en cuanto a su temática (el contenido, los personajes, etc.) pero conservan los rasgos formales que definen al género.

Ricardo Piglia lee la tipología propuesta por Todorov desde otras coordenadas. En “Lo negro del policial” (1979) Piglia establece el nacimiento de un nuevo género (la serie negra) tanto desde la serie literaria misma como a partir de coyunturas socio-históricas particulares y resalta cómo el *hard-boiled* estadounidense nace con el objetivo de diferenciarse del tipo de relato establecido por Edgar Allan Poe en 1841.² La combinación de los efectos devastadores de la Gran Depresión de 1929 con las políticas sociales de Franklin Roosevelt de la mano del auge de la cultura popular y con la vertiente realista y desencantada de la novela estadounidense de las primeras décadas del siglo XX configura las condiciones de posibilidad específicas para que la serie negra se constituya en una línea interna de la literatura norteamericana. La violencia

² A partir de “Los crímenes de la calle Morgue” Poe funda el género policial basado en ciertos elementos que lo definen (crimen/misterio, investigación/detective, pistas y deducciones/resolución), “El misterio de Marie Roget” (1842) y “La carta robada” (1849) son otros textos fundantes ineludibles (Piglia “La ficción”).

urbana y el crimen organizado, la clase alta y las instituciones corruptas son los materiales que perfilan el lado oscuro del sueño americano.

Este costado crítico es el que se consolida en la vertiente policial latinoamericana en los años setenta. Ya Rodolfo Walsh a fines de los cincuenta inicia el viraje con *Operación masacre*, en el cambio del detective por el periodista y cuando la crítica se transforma en denuncia (Amar Sánchez, *El relato, Juegos*) para dar lugar así a otro género. Si como indica Ernst Mandel el policial negro estadounidense no llega a superar la ideología dominante sino que la crítica se queda en cuestiones menores (contra mafiosos de poca monta, policías corruptos y decadentes) –y no apunta a cuestiones estructurales del poder político y económico–,³ cierta reapropiación latinoamericana del *hard-boiled* constituirá un fuerte intento por contextualizar políticamente las obras, particularmente en el marco de las últimas dictaduras o la devastadora entrada al neoliberalismo. El crimen está asociado con el Estado y se privilegia más el tono, la atmósfera y el poder del crimen que el enigma en sí. Se perfila entonces otra subespecie del policial a la que el mexicano Paco Ignacio Taibo II bautiza como “neopolicial latinoamericano”.⁴ Las apropiaciones latinoamericanas del género, en autores como Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura o el mismo Taibo II, permiten abordar el neopolicial como “discurso crítico de la violencia” (Adriaensen y Grinberg, *Pla Narrativas*: 20). Y es precisamente la violencia el eje que imanta las piezas del policial bolañiano que exploraremos en el presente trabajo. El policial es una de las matrices genéricas donde Roberto Bolaño funde varios relatos y fragua diversos hilos narrativos que, lejos de configurarse en tramas cerradas, abren la lectura hacia nuevas dimensiones, signadas por una violencia agazapada pero siempre latente.

³ “Para que las hazañas de Sam Spade (...) sean verosímiles deberán tratar en última instancia con criminales menores. El culpable podrá ser un magnate local, una estrelladle Hollywood o un rico aventurero, en vez de un patético mayordomo en una casa de campo británica o un joven frívolo (...); pero es a pesar de todo un criminal que da solo uno que otro golpe menor, no un líder poderosos de tipo mafioso, mucho menos una gran corporación” (*Crimen delicioso*: 91)

⁴ Taibo destaca la impronta de la coyuntura histórico-política de la región para definir los rasgos del género: “es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y el crimen” (Scantlebury, *Paco Ignacio*: 2)

Los usos del policial de Roberto Bolaño se enmarcan en las nuevas reapropiaciones del género que la narrativa latinoamericana realiza en los últimos años. Cuando Sonia Mattalía lee los “usos del relato policial” en Argentina (2008) propone un recorrido crítico atento a las utilizaciones y a las transformaciones del género que, desde la motivación y la impulsión, de ningún modo estancan la ficción en la rigidez de fórmulas genéricas. Mattalía advierte cómo el uso de las formas produce “*trastornos en las representaciones literarias mismas*” (*La ley*: 12, énfasis nuestro). No se trata, entonces, de imponer solamente rasgos genéricos sino de percibir los modos en que ciertos autores trabajan con matrices genéricas ya definidas o con nuevas combinaciones estéticas que atentan contra la idea misma de categorización o cristalización.⁵ Los *trastornos* que el uso del policial provoca en las novelas de Bolaño pueden leerse como un modo de reflexionar sobre la violencia, a partir de las torsiones que violentan los códigos del género, donde la insistente presencia de lo traumático se erige como núcleo perturbador.

En este sentido, planteamos cómo el policial en Bolaño se construye desde la discursividad del trauma. El trauma nombra una herida, un daño latente del pasado que afecta al sujeto y retorna compulsivamente en las vivencias actuales. El acontecimiento traumático manifiesta aquello que no es asimilado completamente en el momento en que sucede sino con retraso en su repetición (LaCapra, *Representar e Historia y memoria*). Cuando Dominick LaCapra aborda el problema de la comprensión histórica del Holocausto a partir de la noción de trauma, advierte contra la aplicación de conceptos del psicoanálisis en cuestiones relacionadas con la historia (*Representar*: 183). Sin embargo –lejos de reducir las profundidades que los acontecimientos tienen en su dimensión política, económica o social– los aportes del psicoanálisis (melancolía, duelo, trauma) suman posibilidades de análisis a la historiografía y a la teoría literaria. De modo que podemos pensar en una “estética del trauma” caracterizada por la compulsión a la repetición o la fractura de marcos “seguros” de representación

⁵ Sobre la importancia de los géneros literarios, Bolaño (entrevistado por Dunia Gras, 2000) afirma: “Los géneros son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias. Para un escritor que pretende dominar algunos mecanismos del oficio los géneros literarios son un regalo de los dioses” (56)

(como los géneros literarios) como recurso estético que insiste en nombrar la violencia, contra el olvido o el silencio.⁶

Las marcas del género que Bolaño retacea permiten un juego que imprime un código al mismo tiempo que lo diluye, en un relato anclado entre los vaivenes de la “escritura del trauma” y el “trauma de la escritura” tal como exploraremos en tres novelas no tan transitadas por la crítica especializada: *La pista de hielo*, *Amberes* y *Una novelita lumpen*.⁷

Del iceberg a la pista de hielo

La pista de hielo, novela temprana del escritor chileno, narra a tres voces (Remo Morán, Gaspar Heredia y Enric Rosquelles) los extraños sucesos que transcurren durante la temporada de verano en la costa catalana. La intriga gira en torno a una pista de patinaje (oculta tras la fachada de un palacio en ruinas) que es, al mismo tiempo, escenario de un crimen y metáfora central de la novela. Cuando Ezequiel De Rosso lee el policial bolañano, subraya como rasgo fundamental “la decepción sistemática de las expectativas del lector de género” (*Una lectura*: 135). En *La pista de hielo* es precisamente el crimen y su resolución lo más decepcionante. Si el caudal narrativo se dirige a develar dos enigmas que involucran un proyecto misterioso y al menos un cadáver, a medida que transcurren las historias (la historia desde tres narradores diferentes) su potencia va disminuyendo casi hasta rozar el sinsentido (del asesinato) y lo trillado (del proyecto Benvingut). La novela está narrada entonces a través de tres personajes (con el guiño adicional de pertenecer a figuras cuya nacionalidad alude a tres geografías bolañanas: Chile, México y Barcelona; además de otros motivos autoficticios). Desde el comienzo, en cada presentación, se inyecta una dosis de misterios asociados a un crimen. Remo Morán, inmigrante chileno devenido comerciante en ascenso, relata su primer encuentro con Gaspar

⁶ Respecto de los relatos de sobrevivientes, señala LaCapra: “En la medida en que es traumática, la repetición implica un exceso incómodo, radicalmente destabilizante, que amenaza con la caída no sólo de las convenciones “literarias” sino de todas las convenciones del uso del lenguaje, en realidad es una caída en todos los sentidos posibles” (*Representar*: 213).

⁷ *Estrella distante* y *El Tercer Reich* también forman parte del “corpus policial bolañano”.

Heredia en México y exclama evocando los días jóvenes: “¡De la calle Bucarelli al asesinato!” (9). Gaspar, poeta mexicano, necesita con urgencia un trabajo, por lo que Remo le ofrece el puesto de vigilante nocturno en el camping Stella Maris. Por último, Enric Rosquelles es un psicólogo y abogado barcelonés, funcionario del pueblo Z, cuyo perfil bien describe Remo: “gordito asqueroso, lleno de miedos y manías” (42), meticuloso y obsesivo, incluso en los detalles de su relato confesional. Si bien su discurso ya lo apunta como culpable de algo, no es fácil deducir el hecho salvo que involucra a la patinadora profesional Nuria Martí –de quien está perdidamente enamorado– y a un proyecto en el Palacio Benvingut, en ruinas.

De manera que a partir de estas tres voces la novela instala un eje descentrado pincelando un cuadro enigmático y de contornos difusos, que si bien va delineando algunas pistas impide trazar un recorrido certero que concluya con la resolución a la que todo policial aspira. Con el palacio se abre el primer umbral hacia el enigma de algún crimen que involucra a Enric y por el cual se estaría justificando con su relato (“aquello por lo que tendré que pagar”, 21). Cuando Nuria casi adquiere los rasgos de una obsesión para Enric, el lector engañosamente es guiado a conectar ciertos indicios con un futuro fatal para Nuria, como una posible víctima. En cierta medida, la patinadora es víctima (y cómplice) de los excesos de Enric, pero las imágenes que la rodean anuncian algo más grave que una malversación de fondos del ayuntamiento. Poco a poco se acomodan las piezas que develan el proyecto Benvingut como un capricho de Eric para consentir a Nuria, quien carece de una pista de hielo para entrenar. Además, Remo también suma sospechas con pistas que apuntan a un crimen en el palacio y al no involucrar a otros posibles actores, Nuria y Enric se presentan como principales sospechosos –de ser víctima o victimario (31)–.

El espacio de la pista de patinaje sobre hielo se manifiesta entonces como motivo central en la arquitectura de un relato policial que carece –como Nuria– de pistas claras y útiles para armar la historia del crimen. Los indicios se deslizan, como por el hielo, y se escapan hasta tal punto que la trama, ya fracturada por las tres voces narrativas, deviene un vagabundeo inestable que inyecta aquello que corroe los marcos seguros del género.

Las primeras intervenciones de Gaspar y Remo relatan sus esfuerzos laborales y su día a día como inmigrantes, junto con algunos recuerdos de México durante su juventud cuando formaban parte del grupo de “los poetas de hierro” con amigos (31). Una segunda puerta a otro posible crimen –o al mismo– se abre en el camping a través de la galería de personajes extraños –y marginales– que en él se hospedan. La estructura de la novela permite ir espaciando con cuentagotas las revelaciones de los enigmas planteados al mismo tiempo que se van diluyendo. Una vez presentada la lógica del policial, la trama teje y desteje sus supuestos. Cuando están todos los elementos expuestos, no existe una aceleración narrativa que conduzca al desenlace, sino que las historias siguen su curso sin detenerse en lo que parecía ser lo fundamental. Este proceso de desintegración del policial genera un quiebre en el orden de la palabra al no poder presentar a través de la narración el verdadero y oculto nudo de la cuestión. La atmósfera que se gesta apunta a un centro *desquiciado*, a un fondo medular al que no se accede pero que corroe el sistema mismo del policial y cuyos efectos se manifiestan a través del constante anuncio de algo que se resiste a mostrarse. Es el enigma que no sale a la luz, es el cadáver que pierde importancia de manera tal que los elementos del género están esparcidos y desestabilizados por una fuerza perturbadora, a tal punto que no es posible armar un sistema lógico que conduzca al final tranquilizador y reparador de las reglas del juego detectivesco.

El encuentro del cadáver, tan anunciado, decepciona primero porque no pertenece a Nuria (como podía inferirse) sino a Carmen, una vagabunda, ex artista que se alojaba en el Stella Maris junto con la enferma Caridad, joven que deslumbra a Gaspar. Las treinta y cuatro puñaladas a Carmen bien podrían haber provenido de Caridad, quien gusta de portar arma blanca y con quien convivía en las habitaciones abandonadas del Benvingut. Sin embargo, el culpable es otro personaje menor, el Recluta, mendigo hospedado en el Stella Maris, cuyo móvil ni siquiera se insinúa. En el palacio confluyen los personajes y como escenario del crimen adquiere relevancia, más por el delito de Rosquelles que por el asesinato pues ni el culpable, ni su móvil cierran la historia. Sólo conocemos las

consecuencias del proyecto secreto de Rosquelles (un caso más de corrupción) y el vacío que rodea a los personajes ahora se cierne sobre la narración misma.

Al tratar la cuestión del enigma en el relato policial en sus nuevas variaciones, Ricardo Piglia (“La ficción paranoica”, 1991) se pregunta por la posibilidad de ligarlo a los procedimientos narrativos. Así, el secreto se concreta en los vacíos de la narración, lo no dicho ocupa un lugar en ella. Esta espacialización del enigma puede leerse en las narraciones contaminadas por el policial que Piglia llama ficciones paranoicas. Las mismas involucran una forma y un contenido cuyos elementos son la amenaza (el peligro, la conspiración) y el delirio interpretativo (lo que lleva a buscar causas, mensajes cifrados –como Enrique Martín, en el cuento homónimo de *Llamadas telefónicas*–). En los textos de Bolaño, el enigma, el secreto y el vacío son figuras constantes que traslucen el acecho de la amenaza y, con la falta de la figura del detective, el desamparo del lector (y también del narrador) deviene un compulsivo intento de interpretación (a veces, sobreinterpretación en términos de Umberto Eco)⁸ que apunta a desentrañar el enigma y la amenaza que oculta. Como hemos indicado, hay una difusión de pistas que sin embargo van quedando en el camino,⁹ junto con las marcas del género matriz que estallan en partículas que despistan e incentivan una paranoia desinflada en la que el lector “intenta” la sospecha para armar hipótesis sobre el crimen que pronto quedarán sin efecto.

En su “Tesis sobre el cuento”, Piglia afirma que la forma del relato está dada por las combinaciones que se establecen entre las dos historias que todo cuento sostiene, una visible y otra oculta. Así la tesis de las dos historias cifra la estructura básica del relato policial: el enigma al final es develado. Cuando se desplaza el modelo de Edgar Allan Poe, en el cual el efecto es motor y justificación del relato, el cuento, en su versión moderna “abandona el final sorpresivo y la forma cerrada”, “la historia secreta se construye con lo no dicho, el sobrentendido y la alusión” (“Tesis sobre el cuento”: 96). La síntesis de esta

⁸ “Para leer el mundo y los textos sospechosamente es necesario haber elaborado algún tipo de método obsesivo” (Eco, “Interpretación”: 60). La interpretación paranoica lee indicios por doquier, bajo la sospecha de que todos los elementos, en especial los más insignificantes, pueden ocultar el secreto del texto.

⁹ Mirian Pino bien resume el efecto de que “todo se disuelve en el hielo de la pista” (“Roberto Bolaño”: 121) aunque no llegue a desentrañar las causas de esa disolución.

forma es la teoría del *iceberg* de Ernest Hemingway, según la cual lo más importante nunca se cuenta pero se deja entrever y adivinar desde algunos datos o alusiones.

La imagen central que instala el espacio de la “pista de hielo” evoca la figura del “*iceberg*” propuesta por Hemingway, que oculta bajo la superficie el sostén más contundente de lo visible. Sin embargo, nada hay que emerja y otorgue completamente sentido a lo que apenas se muestra. A través de la lógica del policial, la novela fragua en el lector la teoría del *iceberg*, y las tesis sobre el cuento de Piglia, para luego traicionarlas: no sabemos que hay debajo del *iceberg* porque se ha transformado en pista de hielo, la historia secreta permanecerá oculta pero contaminará la superficie. Porque los indicios del relato no se constituyen como vías de acceso a lo oculto y lo soterrado, sino que por el contrario se quedan en la superficie, se deslizan sobre la pista. Además, el palacio Benvingut está en ruinas, por lo tanto la destrucción externa también funciona como una carcasa que oculta la pista de hielo. Bolaño presenta un “policial frío” cuyo núcleo se descompone a causa de una potencia oculta que pugna por emerger pero que solo resulta en un relato “traumatizado” por la desintegración de la estructura rígida del género (en ruinas). No es difícil conectar esta imagen con la idea de trauma en donde sobreviene el poder violento de lo acontecido y desestabiliza, perturba, avanza y retrocede. La figura del trauma permite pensar el policial como un modo de acercarse al mal, no solamente como manifestación de las injusticias perpetradas por el Estado o las instituciones corruptas, sino también como una fuerza hostil que pugna por articularse, autoproliferándose.

En este sentido, el “policial traumático” de Bolaño señala las fracturas del género en un relato quebrado, *desquiciado*, en lo formal y en lo argumental. Al mismo tiempo, el trauma del relato se manifiesta en la imposibilidad de la palabra, en el desorden de la narratividad, que también es uno de los ejes fundamentales de la novela *Amberes*.

El trauma de la escritura

Amberes es un extraño caso de desorden narrativo que se constituye, según Rodrigo Fresán (“Pequeño Big Bang”, 2003), en un luminoso *flashback* al Big Bang de Bolaño.¹⁰ En la primera edición de 2002, el prólogo del autor narra el alocado contexto de enunciación de este texto que “tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad” (10). Bajo la impronta de la rabia y la violencia (10), sin interés por el lector, con desprecio por la literatura oficial y la marginal (10) nacen estas “páginas sueltas” (9) en 1979 o 1980 en la encrucijada entre el policial, la poesía y la autoficción.

La novela presenta dos recorridos –dos “carreteras gemelas” (16) – que retacean todo intento por tramar una historia, o aún mejor, van armándola a partir del derrotero de imágenes y palabras que sofocan la acción. Una proyecta una película, la otra ensaya una escritura agónica, en la lucha entre lo real y la palabra. El comienzo es cinematográfico desde el epígrafe, en el que el productor David Selznick (*Lo que el viento se llevó*, 1939) resalta el engaño de las apariencias, de las fachadas.¹¹ De aquí en adelante, nada será lo que parece. Un hombre mira la costa marina y escribe. Un hombre viaja en tren, fuma y escribe a partir de una traducción lírica de la realidad que lo rodea, de la sinestesia (un grito es un sonido breve que parece “un color tragado por una fisura”, 19) pasa a la materialidad pura de las palabras que crean lo real y a la vez lo limitan: “la palabra ‘rostro’ crea sus propios ojos azules. Alguien grita. Observa sus pies fijos en el suelo. La palabra ‘zapatos’ jamás levitará” (19). El tren atraviesa el bosque y se menciona a otro personaje: el jorobadito. Sin aviso, hay un cambio de escena y aparece el jorobadito comiendo en el bosque. En el mismo párrafo la simultaneidad de planos es uno de los rasgos que complejizan una lectura que busca ordenar una historia; al mismo tiempo la repetición de motivos, personajes o lugares permiten acercarse a ciertos hilos conductores. Aquí, se

¹⁰ Para Fresán, la novela constituye “el estallido inicial” que será luego la “Marca Bolaño”: “la idea de América latina como virus de alto contagio, como un gas peligroso, esparciéndose por el mundo (si *Los detectives salvajes* narra en perspectiva la derrota de ese virus, *Amberes* es casi un diario/ diagnóstico escrito desde el frente y en plena epidemia); el policial como género líquido y que no está obligado a resolver el misterio sino a, simplemente enunciarlo, y un “idioma” donde se funden partes iguales de Julio Cortázar, David Lynch, Richard Brautigan...”.

¹¹ Recordamos la cita: “La vida concluye en el momento en que se la fotografía. Es casi un símbolo de Hollywood. Tara no tenía habitaciones en su interior. Era sólo una fachada” (*Amberes*: 15)

fusionan los dos recorridos, se cruzan el jorobadito (en el bosque) y el escritor (desde el tren). Otra escena involucra un camping y el asesinato de seis chicos, hay interrogatorios y sospechosos que solo se atisban en frases sueltas entrecomilladas (tal vez, la transcripción del texto del escritor que tampoco es uno sólo: hay un sudamericano que escribe y aparece luego un escritor inglés). La profusión y superposición –cinematográficas– de imágenes con que comienza la “novela” *desquician* el orden base del género narrativo (la sucesión lógica de acciones llevadas a cabo por personajes y otros elementos del relato) y además, intentan un encuadre para colocarse dentro de la matriz del policial que implosiona al instante. La estructura del texto también apunta en esta dirección: son cincuenta y cinco fragmentos a modo de “capítulos”, numerados y con sus títulos que no llegan a cumplir una clara función como paratextos.

Una punta del ovillo es la muerte de la poeta belga Sophie Podolski –veintisiete años “como yo” (25) dice el narrador– y unas páginas antes alguien se presenta: “Me llamo Roberto Bolaño” (22). De modo que es posible asociar una de las voces narrativas con la autoficción de Bolaño (en 1979 tenía veintisiete años) un escritor, poeta sudamericano, que en una habitación del Distrito V fuma y escribe –o piensa que escribe–. Entre las descripciones grises de Barcelona hay más cadáveres: alguien acribillado, una joven poeta de dieciocho años en la escena del crimen, policías y camilleros, una manifestación de fondo –que hace sistema con frases sueltas anteriores: “Metralletas, pistolas, granadas decomisadas” (25), “Escapé de la tortura” (28) –. Los personajes que se mencionan pueden prestarse a generar una trama, a partir de la isotopía que remite al policial, pero son sus discursos los que no encajan y se vuelven indescifrables (“Enumerar es alabar, dijo la muchacha” (29) y más adelante la primera persona explicita la confusión: “No puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso” (29)). Esta imposibilidad de la palabra es otro eje del texto, en tanto emerge tematizada en diferentes fragmentos, así como en la textualidad misma de *Amberes*. Mujeres sin bocas aparecen en sueños y visiones, hay un escritor que intenta escribir (para subsistir) y no le sale nada, entonces sólo escribe breves textos policiales (33).

Esto se une con el apartado siguiente (“12. Las instrucciones”) donde la primera persona narrativa ya no es un escritor sino un policía en busca de una persona. Y es también el muerto del camping.¹² Pareciera como si el autor ensayara todas las formas de escritura que le surgen sin poder ordenar ninguna, “el silencio ronda en los patios sin dejar papeles escritos, aquello que después llamaremos obra” (97). El tópico de la palabra imposible se coloca en primer plano como resultado de un núcleo velado que corroe la lengua, corta la coherencia y desguaza la narratividad genérica.

Cuando aparecen en escena los policías, se explicita la investigación de un crimen cuyas pistas están en las fotos tomadas por una Zenith y el sospechoso mexicano es el jorobadito. Aquí se hace evidente que las escenas cinematográficas transcurren en un DF que ya no existe (46). Las locaciones geográficas también funcionan como nudos que irán tramando el relato. Los espacios que se repiten atisban una continuidad narrativa: el bosque (donde el jorobadito proyecta una película), bares costeros (donde se escuchan historias sórdidas de policías que persiguen emigrantes), habitaciones (donde prostitutas trabajan), el picadero de caballos (donde la joven pelirroja presencia una violación). Estos elementos (ciertos personajes y los espacios) conforman la sinopsis de la historia que nunca se cuenta (51) sino que se muestra fragmentada, con imágenes visuales que predominan (los colores, las luces) en el montaje cinematográfico donde distintas tomas (primeros planos, en picada, fundido a negro) impiden recrear una secuencia lógica. Asimismo un escritor (el inglés) confiesa que sólo salen frases sueltas porque la realidad parece “un enjambre de frases sueltas” (69). Esta autorreferencialidad conforma una estética anárquica, como describe el prólogo y reafirma el mismo texto, (“No hay reglas”, 103), que toma la forma de un cuaderno de notas, embriones literarios de una escritura que pugna por manifestarse y consolidarse en un proyecto creador impresionante.

¹² “Un campista me descubrió (...) me rodean hombres de uniformes azules y blancos. Guardias civiles, fotógrafos de periódicos sensacionalistas o tal vez sólo turistas aficionados a fotografiar cadáveres” (91)

Como *Monsieur Pain* y *La pista de hielo*, *Amberes* es una escritura de los comienzos que se instala en la intersección entre la violencia y la poesía¹³ desde el secreto oscuro que acompaña a ambos. Rodrigo Fresán define a *Amberes* como “un policial atípico donde no se buscan explicaciones sino que se encuentran más enigmas” (“Pequeño Big Bang” 2003). Bien podría estar definiendo también toda la narrativa de Bolaño que explora las derivas de personajes en una búsqueda constante de pistas, fuera de marco y marcados por la experiencia –a veces directa, otras oblicua– de la violencia y la lógica de un mal que amenaza e impide consolidar sistemas de comprensión que lo abarquen y lo atomicen porque subyace a todo. El “relato del trauma” intenta expresar ese núcleo violento pero lo que consigue es el “trauma del relato”, una escritura herida por la dificultad de la palabra, la imposibilidad del desenlace, la ilusión de asirse a reglas genéricas. Ambos impulsan los usos del policial bolañano en las novelas que comentamos en este artículo.

La escritura del trauma

En *Una novelita lumpen*¹⁴ se narran las andanzas de dos hermanos involucrados en la planificación de un robo que nunca se concreta. La intriga invierte la lógica de la acción del policial pues se presentan los delincuentes y lo que no se sabe es si el crimen se llevará a cabo. Sin embargo, nada sucede debido a que el hecho violento ya aconteció. En lo que parece ser un esbozo liminar de la novela, en “Músculos” (el texto incluido en el póstumo *El secreto del mal*), el trauma articula las vidas de dos hermanos que buscan encauzar su existencia. El hermano de Marta, la narradora, es tan fanático de los filósofos presocráticos como del gimnasio y atraviesa sus primeras experiencias homosexuales con dos amigos sudamericanos quienes, además, lo inician en el delito. Estas líneas argumentales mutan y se expanden en *Una novelita lumpen*

¹³ *Amberes* aparece en la antología de poemas arreglada por el mismo autor en 1993, *La universidad desconocida*, y publicada en 2007.

¹⁴ Novela por encargo de la editorial Mondadori, en el marco del proyecto Hora 0 en el que siete escritores retrataban diferentes grandes ciudades para recibir el nuevo milenio. Otras: *Mantra* (Rodrigo Fresán- Ciudad de México) y *El tren a Travancore: Cartas indias* (Rodrigo Rey Rosa-Madrás).

donde Marta es Bianca (continúa el rol de narradora), el par de sudamericanos pasan a ser un boloñés y un libio o marroquí, y quien se inicia en el sexo es Bianca. Su relato es una retrospectiva hacia la época en que era una delincuente (ahora está casada y tiene un hijo) a la manera de una explicación para saldar deudas con el pasado. Se inicia con una justificación que es además el punto de partida de una vida nueva: la muerte de sus padres en un accidente automovilístico. El cambio fundamental no será la forma en que los huérfanos decidan sobrevivir (a través del robo) sino el modo en que Bianca percibe la realidad: “De pronto la noche dejó de existir y todo fue un continuo de sol y luz” (15). Incapaz de distinguir el día de la noche, Bianca vive un *continuum* de luz incesante que le permite ver en la oscuridad (de hecho, sus días carecen de ella). Esta manifestación del trauma por la pérdida de sus padres no afecta su ánimo, al contrario, sus sensaciones se intensifican y quiere convertirse en otra persona, deambular por una Roma desconocida, “olvidar las pocas cosas que sabía” (27). Sin embargo, poco a poco tiene visiones que la alertan, son los presentimientos de una catástrofe que ennegrece el cielo (44). El relato, entonces, se articula a partir de la negación del acontecimiento traumático que constantemente retorna y ocupa una zona perturbadora en la cotidianidad de Bianca y su hermano.

El aprendizaje sexual se inicia con películas pornográficas y se pone en práctica con los amigos inmigrantes del hermano, hasta que Bianca siente que necesita algo más. La sensación de vacío y la inminencia de una desgracia nunca la abandonan. Bianca se sabe dentro de un proceso de precarización que terminará en la delincuencia. El segundo cambio en su vida está marcado por la ausencia del llanto (antes Bianca lloraba diariamente al salir de la peluquería donde trabaja) que viene de la mano del plan criminal que llevarán a cabo. Se trata de un robo a un millonario recluido en su mansión, Giovanni Dellacroce, alias Maciste, un ex actor de *peplum*¹⁵ solitario y ciego. No es casual el nombre que evoca la noche oscura de la doctrina mística porque cuando Bianca conoce a

¹⁵ El género popular de origen italiano *peplum* refiere películas de aventuras enmarcadas en la épica grecorromana cuyo héroe, Maciste, solitario y musculoso (evoca la figura de Hércules), lucha contra el mal. Uno de los actores íconos del género fue Steve Reeves, también Mr Universo.

Maciste, por primera vez en mucho tiempo, se ve inmersa en la oscuridad total (88). Será la encargada de buscar la caja fuerte mientras comparte el tiempo con el ex Míster Universo en calidad de dama de compañía/prostituta. El delito fracasa porque no hay dinero escondido en la casa de Maciste, a quien Bianca cuida hasta que decide otra vez cambiar de rumbo. “Voy a empezar un vida nueva” (148) le dice en la despedida. Ella y su hermano deciden no ver nunca más al libio y al boloñés y por primera vez se asumen solitarios, oscuros y frágiles. Como si comenzaran a transitar el proceso del duelo que fue articulándose a partir del pasaje de la luz a la oscuridad, como si esa violencia soterrada emergiera para cubrirlo todo.

A través del delito (que no se concreta) se realiza el reconocimiento de una realidad reducida a su mínima expresión. La superficialidad del gimnasio, el cine porno y sentimental, los programas de televisión son algunos de los asideros de los que Bianca y su hermano echan mano para no hundirse en el vacío de sus vidas a la deriva. Como en Maciste, la degradación es existencial y cultural. Así lo demuestra el test que Bianca responde en una revista de estereotipos femeninos: ella se sabe “afuera”, todas las opciones que elige remiten a la oscuridad, a la marginalidad, a la vida lumpen (le gustaría ser: rata, búho, fosa marina, un taxi en Los Ángeles con los asientos manchados de semen y sangre lumpen; “a quién matarías: a cualquiera que pase por la ventana”, 64) y su voz (la que relata desde el lugar de mujer casada, con un hijo) no puede transformarse en otra cosa más que en una novelita. Como afirma Artaud en el epígrafe: “Toda escritura es una marranada. Las personas que salen de la nada intentando precisar cualquier cosa que pasa por su cabeza, son unos cerdos” (Bolaño *Una novelita*, 9). En *Una novelita lumpen* la estela narrativa del trauma se percibe de un modo más lineal: Bianca niega el accidente de los padres desde la luminosidad que se impone como un modo extraño de enterrar el peligro, que regresa, no obstante, y se vuelve presencia (presente) con el ciego Maciste, la oscuridad plena para iluminar una existencia vacía y superficial.

La violencia de la historia, los restos del pasado traumático adquieren en la narrativa latinoamericana diferentes aristas y tópicos que forman parte de las

reflexiones abiertas con las transiciones democráticas para pensar la historia reciente. En este marco, se reciclan diferentes géneros literarios para dar cuenta de una experiencia determinada por el horror, la pérdida y el trauma. Hemos abordado los usos del policial en tres novelas de Roberto Bolaño a partir de la noción de trauma, en base a dos principios constructivos que trazan vínculos internos en la economía organizativa del relato: por un lado, lo irresuelto y por el otro, lo retornable. Las características de la discursividad del trauma se corresponden con la discursividad del policial que Bolaño reactualiza (y que es posible extender a toda su narrativa, desde otras formas, géneros, textualidades) de modo que ciertas obsesiones y recurrencias, como lo fragmentario e inconcluso de la escritura, pueden leerse a partir de una reflexión sobre el impacto de la experiencia de lo traumático y la necesidad de dar cuenta de ello. El “olvido” latente es una posibilidad de la memoria ya que preserva el evento traumático en su literalidad, en su “acting out”, su repetición compulsiva (Caruth, *Trauma*: 187, LaCapra, *Representar*: 188). El evento traumático “tiene lugar fuera de los parámetros de la realidad “normal”, tales como la causalidad, la secuencia, el tiempo y el espacio. El trauma es, entonces, un evento que no tiene principio ni fin, ni antes, ni durante, ni después” (Laub, “*Bearing witness*”, 68-68, traducción nuestra). La “escritura del trauma” surge a partir de la experiencia del mal radical y de la violencia extrema, y su estética está atravesada por una instancia definida por la insistencia de lo latente que aparece como una amenaza, que pugna por emerger. Esa presencia oculta del pasado se coloca como una inminencia, como un peligro que va a suceder (aunque ya aconteció). Así, se configura una escritura quebrada que da cuenta de la dificultad de la palabra, no se establece una continuidad explicativa o se fracturan las secuencias lógicas, porque hay una fisura en el orden de la experiencia que corta el hilo del relato. Entonces, el “trauma de la escritura” se manifiesta en los usos del género policial para intentar esquemas posibles de representación, pero el “policial traumático” revela el agujero representacional de aquello que no es sino vacío, ese núcleo oscuro que antes que representarse, se presenta.

Bibliografía

Adriaensen, Brigitte y Valeria Grinberg Pla (ed). *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, Berlin: LIT, 2012.

Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

---. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo: 2000.

Bolaño, Roberto. *Amberes*, Barcelona: Anagrama, 2002.

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

---. *La pista de hielo*, Barcelona: Seix Barral, 2003. (1993, Alcalá de Henares)

Caruth, Cathy (ed). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.

---. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.

De Rosso, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial", en Manzoni, Celina ed. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Díaz Eterovic, Ramón. "El neopolicial latinoamericano: del cuarto cerrado a las calles de la ciudad latinoamericana". Entrevistado por Freddy Vilches, *Revista La negra- Novela y cine negro*, 2011, Disponible en: <http://www.revistanegra.cl/policial/careos> (consultado 6 mayo 2012).

Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*; Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995.

Fresán, Rodrigo. "Pequeño Big Bang", *Página 12*, 27 de julio, 2003 (en línea www.letras.s5.com)

Gras Miravet Dunia. "Entrevista con Roberto Bolaño", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, n. 604 (octubre 2000), 53-65.

Hemingway, Ernest (1953). "El principio del iceberg", entrevistado por George Plimpton para *The Paris Review*, en: Zavala, Lauro (ed) *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UAM, México, 1997.

LaCapra, Dominick. *Representar el Holocausto: historia, teoría, trauma*, Buenos Aires: Prometeo, 2008.

---. *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Laub Dori. "Bearing witness or the vicissitudes of listening". En Felman Shoshana y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992.

Link, Daniel (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P.D. James*, Buenos Aires: La Marca, 2003.

Mandel, Ernest. *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, Buenos Aires: RyR, 2011.

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

Mauro Castellarín, Teresita (coord.). Dossier: "El enigma, el crimen, la pesquisa: variaciones, reivenciones y simulacros en torno al relato policial en Hispanoamérica", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, 19-121.

Piglia, Ricardo. "La ficción paranoica", *Clarín*, 10 octubre 1991.

---. "Lo negro del policial", en: Link, Daniel comp., *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P.D. James*, Buenos Aires: La Marca, 2003.

---. "Tesis sobre el cuento", "Nuevas tesis sobre el cuentos", *Formas breves*, Buenos Aires: Temas, 1999.

---. Prólogo a *Las Fieras, Antología del género policial argentino*, Buenos Aires: Alfaguara, 1999.

Pino Mirian. "Roberto Bolaño y las relecturas de la novela negra: *La pista de hielo*", *Literatura y Lingüística*, n 17, Santiago, 2006, 117-128.

Scantlebury Marcia. "Paco Ignacio Taibo II: la novela negra es la gran novela social del fin del milenio", *Caras*, 2000. Disponible en: www.caras.cl (consultado 16 octubre 2011).

Todorov Tzvetan. (1974) "Tipología del relato policial" en *El juego de los cautos. La literatura policial*, comp. Daniel Link, Buenos Aires, La Marca, 1996.