

# *Los sinsabores del verdadero policía:* la intertextualidad salvaje de Roberto Bolaño

Erica CECCHINATO  
*Università di Padova*

## *Abstract*

El artículo estudia *Los sinsabores del verdadero policía*, obra póstuma de Roberto Bolaño, y considera los problemas críticos debidos al carácter fragmentario e incompleto del texto y a su fuerte relación intertextual con otros trabajos del autor, aspectos que serán observados a través del análisis del policía Pancho Monje, protagonista de la quinta parte de la obra. En particular, se estudia el personaje en clave intertextual: las analogías con el Lalo Cura de *2666* son tantas que casi no es posible establecer si los dos son figuras distintas o el mismo personaje elaborado de manera diferente. Además, Pancho Monje representa otra realización del detective, sujeto interpretativo constante en las obras de Bolaño y a menudo elemento de unión entre la dimensión policial y la metaliteraria.

*Palabras clave:* detective, intertextualidad, Bolaño, metaliterariedad, ediciones póstumas.

## *Abstract*

The fragmented and incomplete nature of Roberto Bolaño's posthumous *Los sinsabores del verdadero policía*, as well as its interrelationship with the other author's works (which caused a strong debate among literary critics) are reflected within the text in the policeman Pancho Monje, protagonist of its fifth part. Intertextuality seems particularly important: there are so many connections between Pancho and Lalo Cura, from the novel *2666*, that it is really difficult to establish whether they are two characters or different realizations of the same one. Moreover, Pancho is another example of Bolaño's detective, often used by the author as an important subject of interpretation and as a connection between crime and literary investigations, two of the most recurring elements of all his production.

*Key words:* detective, intertextuality, Bolaño, metaliterature, posthumous editions.

*Los sinsabores del verdadero policía* de Roberto Bolaño, publicado póstumo en 2011, es un texto de difícil definición, en torno al cual ha surgido un notable debate crítico, que nace del hecho mismo de poder clasificar la obra como novela. La discusión se ha desarrollado gracias a las intervenciones de críticos que se dividen entre favorables y contrarios a su publicación. Como se explicará con más detención en el artículo, la cuestión puesta por *Los sinsabores...* no se limita al problema filológico específico, sino que llama en causa, más en general, la correcta evaluación de lo que significa hacer “novela” para Bolaño. Es difícil, por ejemplo, establecer con precisión los límites de lo que puede ser legítimamente considerado novela dentro de la producción de Bolaño, que a menudo ha experimentado con la forma híbrida – véase, para citar uno, el caso

de *La literatura nazi en América*, bautizada por autor y editor como novela, aunque no sea fácil reconocerla como tal. O, aún más, es complejo dar un juicio terminante sobre los límites que separan juego intertextual y autoplagio a propósito de un escritor que ha hecho de la reelaboración constante de sus materiales narrativos uno de sus rasgos más reconocibles.

Este artículo, después de una presentación general de *Los sinsabores...*, propondrá un estudio de su quinta parte, “Los asesinos de Sonora”, y en particular de la figura de Pancho Monje, el policía que la protagoniza parcialmente. El análisis de esta porción del texto y el intento de establecer la posible autonomía de este personaje dentro del macrotexto de Bolaño, están indisolublemente vinculados con los problemas críticos generales acerca de *Los sinsabores...*, bien por la imprescindible observación de sus relaciones intertextuales y bien por la dificultad de establecer su solidez narrativa.

El punto de partida de nuestro análisis de *Los sinsabores...* es necesariamente su compleja y larga gestación, ya que la peculiar estructura de la obra, sus incongruencias y los problemas de fruición que presenta, son la consecuencia de una elaboración durada más o menos veinte años. En efecto Bolaño había empezado en los años '80 a escribir una novela larguísima y extremadamente compleja, cuyo título sería *Los sinsabores del verdadero policía*, y siguió trabajando al proyecto, como demuestra el hecho de que citó más de una vez, en entrevistas o cartas, este texto en composición. Bruno Montané, poeta y amigo del autor, recuerda, por ejemplo, que durante una llamada telefónica del principio de los años '90 Bolaño le reveló estar trabajando en *Los sinsabores del verdadero policía*, explicándole “que el libro tenía que ser largo y contener todo aquello que hasta entonces no había conseguido escribir” (Montané: 2011). En una carta a Carla Rippey de 1995 Bolaño indica *Los sinsabores...* “MI NOVELA [...] Ochocientas mil páginas, un enredo demencial que no hay quien lo entienda” (citado en Bolaño, 2011: 7). Este proyecto de novela, larga y totalizadora según las manifiestas intenciones de su autor, es precedente al periodo en el que Bolaño empezó a publicar y tener éxito, y contiene ya muchos de los elementos que ahora son reconocidos como marcos característicos de su escritura. Sin embargo, Bolaño nunca llegó a ver publicado este libro: la obra salió en la editorial Anagrama en 2011, con prólogo de Juan Antonio Masoliver Ródenas, quien editó el material encontrado por Carolina López, viuda de Bolaño, al revisar los papeles y el ordenador del marido. En la nota editorial que acompaña *Los sinsabores...* la señora López explica que la obra así como ha sido publicada proviene de la unión de diferentes escritos, entre los cuales dos contenidos en el ordenador de Roberto Bolaño, y uno mecanografiado, dividido en carpetas dedicadas a los distintos personajes; según López, el proceso de revisión por parte del autor de estos textos sueltos estaba a buen punto cuando el escritor murió.

Las opiniones críticas relativas a esta obra son divergentes; si bien nadie ponga en duda su calidad literaria, la heterogeneidad del material que la compone y la fundamental incertidumbre sobre las intenciones del autor con respecto a la estructura definitiva o a la publicación han llevado los estudiosos a preguntarse si sea más apropiado definir *Los sinsabores...* como una novela o como una colección de materiales utilizados por el autor como taller de experimentación de temas y personajes. Una comparación de diferentes posiciones tomadas por los críticos con respecto al problema puede ayudar a entender la complejidad de interpretar un texto tan peculiar.

En su prólogo Masoliver Ródenas define sin hesitaciones el libro como “una novela inacabada, pero no una novela incompleta” (Bolaño, 2011: 8), en la que lo importante es el desarrollo y no el final, la participación activa del lector y no la presencia de una pista interpretativa definida. *Los sinsabores...* sería una novela que sigue la tradición de las grandes obras que en el siglo XX han operado la ruptura de la linealidad, dándole a la literatura un carácter fragmentario y provisional. Patricia Espinosa defiende la misma posición y en el artículo “El vértigo infinito” afirma que *Los sinsabores...* es una novela experimental del mejor Bolaño, y que no tiene sentido hacer referencia al hecho de que resulta inacabada, ya que todas las novelas lo son y

es el lector quien pone a funcionar el texto, lo abre y lo interpreta en un proceso que no tiene fin. Entonces, toda narración queda inacabada, razonamiento que toma mayor fuerza en autores que, como Bolaño, driblean los cierres y completitudes. (Espinosa: 2011)

Más cauta es la opinión de Bruno Montané, el cual define *Los sinsabores...* como “libro o magnífica colección de textos” (Montané: 2011), lo cual le reconoce valor a las diferentes partes incorporadas en la obra, pero expresa implícitamente unas dudas sobre la posibilidad de que el conjunto tenga los requisitos de coherencia mínimos para que se le pueda considerar como una novela .

La oposición más fuerte a la oportunidad de definir *Los sinsabores...* una novela es quizás la de Ignacio Echevarría, amigo del autor y ya responsable de la publicación de otros libros póstumos de Bolaño, como *2666*, *Entre paréntesis* y *El secreto del mal*. Echevarría - en un artículo cuyo título, “Bolaño. Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda”, ya permite entrever su actitud crítica - reconoce la alta calidad de la obra, pero declara que no hay que hablar de novela, sino de proyecto de una novela abandonado por el autor en fase de elaboración en favor de otros trabajos. El crítico español hace referencia también al número de páginas que *Los sinsabores...* tiene en común con *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*, afirmando que difícilmente Bolaño habría consentido a ver publicados autoplagios tan patentes; en efecto, los elementos de repetición son numerosos, y el lector encuentra páginas enteras ya presentes, idénticas, en otras novelas del autor. Pero tampoco este argumento parece completamente definitivo, ya que es el mismo Bolaño quien crea confusión sobre este punto. En la exposición “Archivo Bolaño – 1977-2003” que tuvo lugar en Barcelona se podía observar una carta al editor Jorge Herralde, en la que Bolaño declara su falta de mala fe por haber puesto en *Estrella distante* unas partes idénticas a las ya presentes en *La literatura nazi en América*. El escritor dice ni haberse planteado el problema de repetirse, ya que la historia era la misma y los párrafos ya estaban bien, pero que la observación de un amigo sobre la abundancia de pasajes iguales le había causado pánico, al punto de inducirlo a contar (y escribir en la carta) el número de líneas, capítulo por capítulo, que el libro más reciente había tomado del otro. Sin embargo, no obstante Bolaño se disculpe varias veces, de hecho no rechaza el posible uso de la repetición: “Después de la lectura de mi amigo tuve horribles pesadillas de autoplagiarlo. Hoy creo que no tiene nada que ver una cosa con otra. Mañana no

tengo ni idea acerca de lo que pensaré sobre esa dichosa historia.”<sup>1</sup> El escritor, matizándola con ironía, deja la cuestión abierta, reservándose la posibilidad de volver a crear puentes entre sus obras, pero consciente de que en su constante juego intertextual el autoplagio es un riesgo real.

Junto a la presencia numéricamente relevante de repeticiones - ¿relevante al punto que Bolaño la habría considerado inaceptable? - otro aspecto problemático de *Los sinsabores...* es su carácter fragmentario. Una rápida exposición de la estructura de la obra podrá ayudar a comprender las dificultades críticas acerca de su definición. De las cinco partes que la componen, tres y media (la primera, la segunda, la tercera y parte de la quinta) tienen como protagonistas al profesor chileno Amalfitano y su hija Rosa. Éstos son también los personajes principales de “La parte de Amalfitano” en *2666*, aunque en *Los sinsabores...* la vida matrimonial del profesor es diferente y sobre todo se conoce la razón - la homosexualidad de Amalfitano y su relación con el joven poeta Padilla - por la cual padre y hija se han mudado de Barcelona a Santa Teresa. La primera mitad de *Los sinsabores...* relata el último periodo de Amalfitano en Barcelona y su alejamiento de la universidad, su llegada a Santa Teresa y el principio de la correspondencia con Padilla, en la que éste cuenta algo de su vida y de la novela que proyecta escribir. La cuarta parte se compone de una serie de informaciones sobre el escritor francés J. M. G. Arcimboldi, del que se presentan la bibliografía, los resúmenes de una novelas y uno datos personales, como por ejemplo los listados de amigos y enemigos. En la primera parte de la obra Arcimboldi es citado por Amalfitano, quien ha traducido una de sus novelas, y por Padilla, que es un lector apasionado de sus obras. Además, en el capítulo 11 de la sección “Amalfitano y Padilla”, el joven, hablando de sus investigaciones en ámbito literario, alude estar buscando noticias sobre la desaparición de Arcimboldi, relacionada posiblemente con la presencia en su vida de los así llamados “poetas bárbaros”, ya presentes en otras obras de Bolaño. En *Los sinsabores...* no se desarrolla la investigación de Padilla (que desde una perspectiva intertextual recuerda muy de cerca la de Bibiano O’Ryan en *Estrella distante* y la de *Los detectives salvajes*) y nunca se resuelve el misterio que rodea el personaje de Arcimboldi. En la sección “J.M.G. Arcimboldi” los capítulos que proporcionan informaciones sobre las tramas de los libros del francés se titulan “Dos novelas de Arcimboldi leídas en 5 días” o “Dos novelas de Arcimboldi leídas en 3 días”. No se conoce quién relate las novelas: puede ser Padilla, lector voraz del escritor francés, o Amalfitano, o también un personaje como Arturo Belano, alter-ego de Bolaño y narrador oculto de muchas de sus obras. En clave intertextual, además, es inevitable no establecer una conexión entre Arcimboldi de *Los sinsabores...* y el Archimboldi de *2666*; los dos personajes parecen distintos, y sin embargo la cercanía onomástica y el hecho de que en ambas obras son escritores ausentes hace pensar que haya un parentesco entre ellos, posiblemente una misma sugestión desarrollada de maneras diferentes. Uno de los procesos usuales de Bolaño en la elaboración de sus ideas era precisamente la trasposición de sus personajes de una a otra obra, a veces con pequeñas variaciones en sus nombres. La quinta parte de *Los sinsabores...*, “Los asesinos de Sonora”, cuenta la

---

<sup>1</sup> Documento consultado en la exposición “Archivo Bolaño 1973-2003” que tuvo lugar en Barcelona entre marzo y junio de 2013

historia del policía de Santa Teresa Pancho Monje en la primera mitad y la continuación de la correspondencia entre Amalfitano y Padilla en la segunda. Como se puede observar, en la obra aparecen una serie de hilos narrativos (el más importante de los cuales es el relativo a la historia de Amalfitano) que se quedan todos en suspenso. En la exposición de Barcelona, que ha representado un primer acercamiento al archivo personal del autor, se encontraban, entre los otros documentos autógrafos, unos borradores y escritos preparatorios de *Los sinsabores...*, que permitían observar su evolución a lo largo del tiempo. Es evidente que Bolaño había originariamente imaginado una novela de extensión más que considerable: en una anotación se hace referencia a la presencia de al menos 100 capítulos, y el listado provisorio de los personajes es muy largo, incorporando, entre los otros, los que luego serían los críticos y Oscar Fate de 2666, de los que no hay noticia en la versión publicada de *Los sinsabores...* Al margen de este listado mecanografiado se encuentra la anotación manuscrita “El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada”, citada en muchos ensayos sobre *Los sinsabores...* y considerada fundamental porque parece justificar su complejidad. Sin embargo, puede parecer arriesgado basarse sobre esta afirmación para establecer que *Los sinsabores...* es una novela. Lo que la frase indudablemente hace es evidenciar la importancia del título - significativamente otro elemento sobre el cual hay opiniones divergentes, ya que, por ejemplo, Montané lo define “tan suyo” (de Bolaño), mientras que Masoliver Ródenas observa que tiene una extensión anómala con respecto a los otros títulos del autor. Es imposible no preguntarse quién sea el policía destinado a ser decepcionado: ¿el lector, que debe enfrentarse a una tarea interpretativa de gran dificultad? ¿Amalfitano, que para entender la vida de Padilla tiene que juntar los trozos de información contenidos en cartas que le llegan de manera muy irregular? ¿O el policía, eso sí “verdadero”, que es Pancho Monje, posiblemente imaginado como personaje principal al principio y que sin embargo ahora parece solamente asomarse en el universo de la obra, protagonizando parcialmente la última sección?

El presente trabajo profundizará el estudio del personaje de Pancho Monje, en el cual se pueden observar las mismas problemáticas de *Los sinsabores...*, o sea la fuerte intertextualidad, el evidente carácter incompleto y el desafío al lector. Fijarse en Pancho permite también estudiar una ulterior declinación de la figura del policía/detective, central en la producción de Bolaño. Además, parece que fue precisamente a partir de este personaje que Bolaño empezó a planear esta obra. En la exposición de Barcelona se encontraba una anotación en la que, que bajo la indicación “comienza” se leía: “Nací en Villaviciosa....Tuve una infancia desagradable...A los diecisiete años me hice policía...”, y aún más claro al respecto es lo que dijo Bolaño en una entrevista de 1999 con Daniuska Gonzáles:

Hay una novela, que estoy escribiendo ahora, que no sé cuando terminaré, pero es sin duda la novela más ambiciosa en la que trabajo actualmente, cuya primera frase me surgió en sueños. Era una voz que decía, déjame que me acuerde, “Nací en Villaviciosa. Mi infancia fue desagradable. A los diecisiete años me hice policía. (Gonzáles: 1999)

La revelación recibida en sueño es bastante claramente un artificio, pero es muy interesante la manera en la que Bolaño comenta este comienzo, lo desmonta, y convierte tres frases aparentemente simples en un núcleo narrativo de derivaciones potencialmente inagotables :

Es una frase rarísima porque él que está diciendo eso es policía: “Nací en Villaviciosa. Mi infancia fue desagradable. A los diecisiete años me hice policía.”, pero en esta frase hay varios equívocos, varios misterios, es una frase aparentemente sencilla, sin dobleces, pero sólo aparentemente, es polisémica, ¿no? Porque claro, un policía que diga que su infancia fue desagradable, no es normal, menos aún un policía que es policía desde los diecisiete años. Cuando alguien dice: “Mi infancia fue desagradable”, de alguna manera adopta una posición de lujo, se instala en un lujo verbal, cosa que no hace un policía y menos aún un policía que es policía desde los diecisiete años, ergo, implica que no ha pasado por la academia, en fin, no es un oficial de policía, es un policía que ha empezado desde lo más bajo, y ese lujo verbal de decir “Mi infancia fue desagradable”, ahí hay algo que me dejó choqueado. Y luego la confesión: “A los diecisiete años me hice policía”, alguien que tuvo una mala infancia y a los diecisiete años se hace policía, que de hecho, a los diecisiete años, alguien aun es un niño, la edad de la adolescencia, y esa frase es la primera frase, lo único que tenía de una novela que va a ser larguísima, pero larga larga, y complejísima, ¿sí?, y sólo tenía al principio esa frase. (González: 2009)

La cita es larga, pero observarla en su entereza permite apreciar el trabajo de elaboración de una idea germinal y la complejidad que Bolaño le atribuía a este personaje.

En la exposición de Barcelona se podía también observar parte de la construcción de la entrada en escena del personaje, gracias a tres borradores – posiblemente una cantidad muy reducida de las tentativas hechas por el autor -, uno manuscrito, uno mecanografiado y uno escrito al ordenador. En dos, en conformidad con el “sueño” de Bolaño, hay un narrador en primera persona, cuyo nombre se desconoce, que relata cómo, cuando tenía diecisiete años, Pedro Negrete, jefe de la policía de Santa Teresa, lo eligió en el bar Valle del Hebrón de Villaviciosa y lo llevó consigo. En la copia al ordenador se nota un cambio: las palabras iniciales y el núcleo fundamental son prácticamente idénticos, pero hay una narración en tercera persona y el protagonista se llama Lalo Cura. Es interesante estudiar este proceso de elaboración, no solo porque “Los asesinos de Sonora” empieza con la misma escena contada en tercera persona y con palabras ligeramente diferente, sino porque su protagonista se llama Pancho (Francisco) Monje, mientras que Lalo (Olegario) Cura es el joven policía que aparece en “La partes de los crímenes” en *2666*, y cuya historia es igual a la de Pancho. El personaje es fundamentalmente uno. Los episodios de sus vidas son casi perfectamente correspondientes: los dos transcurren la infancia en Villaviciosa, hasta que Pedro Negrete los elige y los hace mudar a Santa Teresa, donde primero trabajan como guardaespaldas al servicio de un traficante y luego entran en la policía tras haber salvado la mujer de su jefe en un atentado. El nombre mismo es un elemento de unión entre los dos personajes, ya que la conexión semántica entre Monje y Cura es evidente. La secuencia más larga y más fielmente repetida en los dos libro es la que relata la genealogía de Pancho y Lalo, lo que contribuye a estrechar aún más su conexión. Bien en *2666* y bien en *Los sinsabores...*, esta secuencia representa una prueba del talento de Bolaño para las digresiones. En “Los asesinos de Sonora” la historia del origen de

Pancho se narra sin ninguna introducción, y de hecho hasta el final del capítulo no se sabe por qué se cuente de esta familia de mujeres que generación tras generación padecen la violación por parte de hombres que luego desaparecen, tienen hijas que se llaman indefectiblemente María Expósito y se quedan a vivir todas en la misma casa. Nacen solo dos niños: Rafael, que muere muy joven al vengar el honor de su hermana, y Francisco Monje Expósito, cuya madre, la última de las María Expósito, es seducida en 1968 por tres estudiantes de Monterrey. El árbol genealógico de Lalo Cura, como se ha dicho, es más o menos el mismo, aunque cambian unos detalles que resultan particularmente llamativos y que parece oportuno profundizar. Una primera diferencia reside en el hecho de que el relato sobre Lalo se inserta de una manera mucho más clara en el tejido narrativo de “La parte de los crímenes”: los colegas policías le preguntan por su familia y Lalo reacciona insultándoles, pero de noche, solo en su pequeño piso,

escuchaba o recordaba voces que le hablaban de la primera de su familia, el árbol genealógico que se remontaba hasta 1865, con una huérfana sin nombre... (Bolaño: 2004, 693),

Así que la historia de las María Expósito surge casi como un sueño de Lalo, que a través de estas voces confusas recupera poco a poco su pasado. La otra diferencia está relacionada con la identidad del padre de Lalo. Su madre en 1976 encuentra en el desierto dos estudiantes del DF que viven en su coche, parecen huir de algo, parecen drogados y buscan la carretera a Ures o Hermosillo. Es bastante fuerte la tentación de identificar a estos dos estudiantes con Ulises Lima y Arturo Belano, los protagonistas de *Los detectives salvajes*, perdidos en coche en el norte del México tras la búsqueda de la poetisa Cesárea Tinajero al principio de 1976, y establecer que uno de los dos es el padre de Lalo. Para hablar de Bolaño se utiliza hasta el abuso el término “caleidoscopio”, que en efecto desde muchos puntos de vista parece el más adecuado para la definición de una producción en la que cada obra construye un mundo propio y al mismo tiempo hereda, cambiándolos, elementos de las que la han precedido. De esta manera se forman continuamente imágenes muy articuladas, que tienen un sentido propio, y que sin embargo resultan mucho más significativa si observadas en relación al conjunto. También el cuento de 1997 “William Burns”, contenido en *Llamadas telefónicas*, contribuye a la construcción de la trama intertextual de Bolaño. El texto empieza con las palabras: “William Burns de Ventura, California, le contó esta historia a mi amigo Pancho Monge de Santa Teresa, Sonora, que a su vez me la refirió a mí.” (Bolaño, 2010: 109). No obstante la mínima variación ortográfica en el apellido es fácil establecer una relación entre este Pancho y el de *Los sinsabores*.... No se conocen otras informaciones sobre este personaje, porque el cuento está narrado por el propio Burns, y Pancho es solamente él quien lo relata al primer narrador.

El plano de las referencias posibles se expande aun más si se considera que el origen de un personaje llamado Lalo Cura es al centro también del cuento “Prefiguración de Lalo Cura”, publicado en *Putas asesinas*. Aquí, sin embargo, la historia es completamente diferente, y es el mismo Lalo quien la cuenta, recordándose de su pasado. Su madre era una actriz de películas pornográficas, y su padre

...un cura renegado [...] Si era sacerdote católico o protestante es algo que ya no sabré. Sé que estaba solo y que se movía entre las masas afiebrado y sin amor, lleno de pasión y vacío de esperanza. Cuando nací me pusieron nombre Olegario, pero siempre me han llamado Lalo. A mi padre lo llamaban el Cura y así fue como mi madre me inscribió en el registro civil. (Bolaño: 2010)

El personaje relata su historia, recuerda la infancia transcurrida en compañía de actores y directores de cine pornográfico y describe las películas en las que actuaban su madre y su tía. Este Lalo tiene una actitud distinta con respecto a los policías de *2666* y *Los sinsabores...*, porque es proyectado hacia el pasado, que para él es el único objeto posible de investigación. El otro Lalo y Pancho Monje, al contrario, viven el presente, y parecen casi no haber tenido una infancia, como si su vida hubiera empezado en el momento en el que Pedro Negrete los eligió en Villaviciosa. El protagonista del cuento es tan distante de su homónimo de *2666* que casi no es comparable, si no fuera que la coincidencia homonímica es difícilmente clasificable como casualidad. Parece que Bolaño, una vez encontrado un nombre tan llamativo como Lalo Cura, haya pensado crear diferentes personajes homónimos, dándoles un desarrollo distinto. Sin embargo, el aspecto más evidente que los tres tienen en común, o sea su condición de huérfanos de padre, tiene un significado muy profundo, y se relaciona con uno de los elementos fundamentales de la identidad mexicana, el del padre “aventurero” que viola la mujer y desaparece dejando tras suyo hijos bastardos<sup>2</sup>. La falta del padre crea una desorientación identitaria que los hijos tienen que enfrentar y posiblemente superar. En los casos narrativos considerados, los personajes están más o menos rodeados de figuras sustitutivas del genitor ausente: en el cuento, Lalo transcurre una infancia poco convencional en los set donde su madre trabaja, mientras que el otro Lalo y Pancho crecen rodeados por sus muchas tías y abuelas. Ya adolescentes o adultos, los tres personajes manifiestan su necesidad de tener una figura paterna con la que enfrentarse o de la que aprender. En “Prefiguración de Lalo Cura” el protagonista va en busca del Pajarito Gómez, ex actor pornográfico que había trabajado con la madre de Lalo cuando ésta estaba embarazada para tener una conversación con él. En el encuentro emergen las debilidades de ambos: Lalo quiere reencontrar un recuerdo de su infancia y al mismo tiempo hacerle saber al viejo actor que él también había de alguna manera sido afectado por la intrusión sexual realizada sobre su madre; por otra parte, Pajarito aparece como un derrotado, que reacciona con dolor a las reminiscencias de su pasado. Al final es el joven quien se encarga de cuidar al viejo y darle sustento material, invirtiendo los papeles tradicionales. En *2666* y *Los sinsabores...* Lalo y Pancho parecen buscar una figura paternal, lo que los lleva a ponerse al servicio de hombres más maduros y expertos. El criterio con el que se realiza la elección se basa en elementos muy concretos y no tiene en cuenta la moralidad del sujeto: él que desempeña la función de padre es quien da protección y demuestra interés hacia el joven, no importa que sea un policía (por otra parte lleno de ambigüedades) o un traficante.

---

<sup>2</sup> Fenómeno analizado detenidamente como constitutivo de la identidad nacional por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

Si se cambia por un momento la perspectiva de análisis se pueden interpretar las historias de estos personajes también como distintos enfoques a través de los cuales Bolaño se acerca a la cuestión de cómo se considera y se trata al cuerpo de la mujer en una sociedad en la que se evidencian fuertes tendencias machistas. La madre del Lalo del cuento es una actriz pornográfica, mientras que las María Expósito son adolescentes sin experiencia. Este dato, además de distanciar sus biografías, puede también indicarlas como éxitos diferentes de una asimilable tendencia a considerar a las mujeres primeramente como cuerpos por “utilizar”, que encontrará su realización cumplidamente trágica en la cuenta de los cadáveres de Santa Teresa contenida en “La parte de los crímenes” de *2666*, en la cual el largo elenco de mujeres muertas remite de manera obsesiva a la componente material de su cuerpos destrozados, que las reduce a meros objetos. El cuadro de horror adquiere aún más significado si considerado en relación con la actitud de los hombres de Santa Teresa (policías incluidos), caracterizada por una basilar falta de respeto que se realiza en las violencias domésticas, en los chistes, en la indolencia de las indagaciones sobre los delitos, y de la que los asesinatos aparecen como una consecuencia extrema, pero no totalmente inexplicable.

Volviendo a *2666* y *Los sinsabores...* y al problema de analizar el segundo a la luz de su conexiones con el macrotexto de Bolaño, es relevante observar cuáles son las modalidades elegidas para contar las historias de Pancho Monje y Lalo Cura respectivamente en “Los asesinos de Sonora” y en “La parte de los crímenes”. Las vidas de los dos policías, como se ha dicho, son paralelas, pero su construcción narrativa presenta variaciones de cierto interés. La primera notable diferencia reside en cómo es ordenada la sucesión de los episodios: en *Los sinsabores...* la historia de Pancho presenta cierta continuidad y ocupa una posición dominante dentro de “Los asesinos de Sonora” que empieza precisamente con el encuentro entre el muchacho y Pedro Negrete; Lalo Cura, por el contrario, es uno de los muchos personajes que aparecen en “La parte de los crímenes”. Los bloques que componen su historia están diseminados entre los otros, y el lector tiene que reconstruir un hilo que se forma por secuencias desordenadas. Lalo es uno de los personajes que más recurren en “La parte de los crímenes”, y sin embargo es imposible identificarlo como protagonista porque él forma parte del gran retrato de Santa Teresa, en el cual en primer plano hay la representación terrible de los cadáveres de decenas de mujeres.

Otro ejemplo de la distancia entre *2666* y *Los sinsabores...* es la manera en la que se desarrolla la narración de uno de los episodios claves en la vida de los dos personajes: el atentado en el que Pancho y Lalo salvan la mujer de su jefe y matan a los sicarios. Los hechos son los mismos: Pancho/Lalo está esperando con sus colegas al rededor del coche que la mujer del jefe salga de la casa de una amiga; cuando ésta se acerca al coche se apartan de la gente que pasea dos hombres armados; al verse en peligro los dos colegas de Pancho/Lalo huyen, mientras que el muchacho se queda a proteger la mujer y mata a los dos sicarios; cuando llega, la policía se lleva el joven a la comisaría para interrogarlo; Pedro Negrete libera al chico y luego lo aleja de su jefe para hacerlo entrar en la policía. Esta secuencia fundamental es perfectamente reconocible, pero en las dos obras presenta desarrollos bastante diferentes, así que se crean tejidos narrativos distintos. En *2666* hay un narrador externo que relata en

tercera persona e introduce la escena a través de un acercamiento progresivo al hecho central: primero con la colocación temporal del episodio y su inserción dentro del marco más amplio constituido por los asesinatos de mujeres, luego con una explicación del trabajo de los guardaespaldas al servicio de Pedro Rengifo y en fin con la reconstrucción de las acciones inmediatamente precedentes al tiroteo. Luego la narración se fragmenta en muchas acciones pequeñas, sigue los puntos de vista de los diferentes personajes relatando lo que éstos ven y piensan; se obtiene así un resultado similar a una película de acción en la que la cámara se mueve de un punto a otro para construir la escena a través de rápidos flashes. El tiempo parece comprimirse y dilatarse a la vez, porque el “montaje”, para seguir con la referencia al cine, es muy rápido, y sin embargo cada primer plano es retratado en cámara lenta y representa un momento de contemplación inmóvil. En *Los sinsabores...*, por el contrario, es el mismo Pancho quien relata los eventos en un diálogo con la prostituta Lupe; él es por lo tanto el personaje en torno al cual se forma la narración, y su punto de vista influencia todo el relato. La decisión de adoptar la forma dialógica implica que en el relato aparecen las continuas interrupciones de Lupe, quien hace exclamaciones admirativas sobre el coraje de su compañero o confirma lo que él acaba de decir, pero prácticamente nunca pide explicaciones o particulares. Las intervenciones de Lupe no le proporcionan a la narración ningún aporte significativo en términos de información, y su función parece ser más bien la de interrumpir lo que sería un largo monólogo. En esta pequeña parte del diálogo se nota, por ejemplo, como la exclamación de Lupe interrumpe discurso del Pancho solo para enfatizar sus palabras:

- Tampoco yo tuve tiempo de gritarles maricones, cobardes, puñales.
- Putos de la peor especie, mi amor – dijo la puta.
- Me quedé quieto, al lado de la señora que no sabía qué pasaba [...] (Bolaño, 2011: 246)

El registro coloquial y las numerosas repeticiones, debidas a menudo al hecho de que Pancho tiene que retomar el hilo de su relato, subrayan el carácter oral de este pasaje. Además, la escena empieza en medias res, a partir del momento en el que Pancho y sus colegas divisan los dos sicarios, casi como una revelación:

Los vimos de lejos y de inmediato supimos quiénes eran ellos y ellos también supieron lo que nosotros sabíamos y siguieron avanzando. (Bolaño: 2011, 244)

Son las impresiones de Pancho y su recuerdo puntual de los detalles visivos de la escena los elementos que construyen la atmósfera en la que se desencadena la acción. Ésta, el fulcro del episodio que en *2666* se describe detalladamente, en el cuento de Pancho ocupa apenas un párrafo, y se limita a una escueta descripción de los hechos.

Puede ser útil, para entender la diferente construcción del relato en las dos obras, observar como se describe, respectivamente en *2666* y en *Los sinsabores...*, el momento en el que Lalo/Pancho mata a uno de los sicarios:

Para Lalo Cura el problema residía en decidir ya mismo a cuál de los dos pistoleros le iba a disparar primero, si al de la Uzi o al que tenía más trazas de ser un profesional. Hubiera debido

dispararle a este último, pero le disparó al primero. La bala se incrustó en el pecho del tipo flaco y renegrido y lo derribó en el acto. El otro se movió imperceptiblemente hacia su derecha y también tuvo una duda. ¿Cómo era posible que el muchacho aquel estuviera armado? ¿Cómo era posible que no hubiera salido corriendo junto con los otros dos guardaespaldas? [...] El profesional cayó de boca al suelo y su segundo disparo se perdió en el aire. (Bolaño, 2004: 495-496)

Yo no tenía miedo. Esperé hasta que estuvieron a menos de cinco metros y cuando los tuve a esa distancia, antes de que nadie se pusiera a gritar, saqué la pistola con naturalidad, sin ningún gesto excesivo, y me los cargué a los dos. Los pendejos no llegaron a disparar. El de la Uzi murió con cara de sorpresa. (Bolaño, 2011: 247)

La escena de la comisaría, a la que dos agentes llevan a Pancho/Lalo para interrogarlo, es otro momento que permite evidenciar la diferencia entre las dos obras. La que revive Pancho en su relato es una pesadilla grotesca, a partir de las preguntas absurdas que le hace el policía hasta la llegada de Pedro Negrete, que aparece entre sus agentes como un padre respetado y temido. Citar unos pasajes de esta escena puede ayudar a individuar el tipo de relación que se establece entre el jefe de la policía y sus agentes:

Don Pedro llegó con una sonrisa en la cara y las manos en los bolsillos, como si tuviera todo el tiempo del mundo y no le importara acercarse a la comisaría un sábado por la noche. ¿Quién metió en el tanque a este muchacho?, preguntó sin alzar la voz. La madrinas que me estaban interrogando se cagaron de miedo. Yo mero, dijo uno. Ay, Ramírez, ya la amolaste, dijo don Pedro [...] don Pedro se reía, ay, Ramírez, y los demás se iban riendo menos yo, iban tomando confianza y relajándose y se reían, se reían del pobre Ramírez, pinche buey, ya la amolaste. (Bolaño: 2011, 248-249)

La secuencia evidencia el poder de Pedro Negrete sobre sus hombres, los cuales lo consideran como algo más que un simple jefe, y es significativo que Pancho diga que la risa de don Pedro “era como la risa de Dios” (Bolaño: 2011, p. 249). En la escena se evidencia también la singularidad de la comisaría, donde todos secundan la risa del jefe/dios, aún cuando ésta consiste en el reproche socarrón a un agente el cual, sin saber que Pancho trabaja para un traficante amigo de Negrete, ha detenido al joven por asesinato: en Santa Teresa es más lamentable ignorar los delicados mecanismos de las relaciones de poder que defender los intereses personales ignorando las normas de la ley.

La atmósfera de la comisaría de *Los sinsabores...* encuentra lo que se podría definir como su extrema consecuencia en *2666*, donde la violencia es omnipresente y siempre a punto de estallar. Los hechos se cargan de brutalidad: Lalo es pegado por quien lo interroga, mientras que Pedro Negrete al llegar con cara funesta se limita a hacerle una señal a su vice, y

Éste agarró del cuello a uno de los policías, sacó una navaja de la americana y le rayó la cara desde los labios hasta la oreja. Lo hizo de tal forma que ni una sola gota de sangre le salpicó. (Bolaño: 2004, 497)

Se trata de una violencia eficaz, profesional, y no tiene necesariamente que ser justificada: solo después que su vice ha actuado Negrete le pregunta a Lalo si fue

precisamente ése quien le pegó. La contaminación con el mal tiene aquí su manifestación física, y el jefe absoluto pasa de las palabras de escarnio a la agresión.

Además de las variaciones estilísticas sobre el mismo contenido informativo, interesa evidenciar en esta secuencia el hecho de que Lalo y Pancho entran en la policía como podrían seguir de guardaespaldas, porque hay tanta contigüidad entre orden y desorden en Santa Teresa que el límite entre uno y otro casi no existe. En 2666 se sigue bastante de cerca la carrera de Lalo, que vuelve a protagonizar varios fragmentos, y se ve su conversión en un policía atento y estudioso; conocemos menos detalles de la vida de Pancho Monje, que tras seguir por orden de Pedro Negrete a Amalfitano y quizás enamorarse de Rosa, la hija del profesor, desaparece de la obra. Consideradas las características de los dos personajes, es legítimo preguntarse si representan diferentes realizaciones del mismo núcleo narrativo que pueden estar al centro de dos obras autónomas, o si Pancho constituye una idea originaria, que ha ido creciendo en el tiempo y que luego ha sido abandonada con la creación del personaje de Lalo. Para esta segunda hipótesis parece propender Felipe Ríos Baeza, quien en *Roberto Bolaño – Una narrativa en el margen*, comentando la relación entre *Los sinsabores...*, 2666 y “William Burns” escribe:

[...] a partir de la póstuma *Los sinsabores del verdadero policía* se intuye que Bolaño quería referir la genealogía y derrotero de este policía apenas mencionado en 1997 [...], aunque en la novela de 2011 no aparece como Pancho Monge sino como Pancho Monje. Al parecer, Bolaño tomó la decisión de que Olegario Cura se convirtiera, finalmente, en su iniciático policía representando las circunstancias de Monge/Monje en 2666, para volver más evidente la situación irracional dentro del cuerpo policial de Santa Teresa al momento de querer dilucidar las muertes. (Ríos Baeza, 2013: 207)

Sin embargo, la duda sobre la naturaleza del personaje replica la pregunta fundamental acerca de *Los sinsabores...* en su conjunto, considerada por unos críticos como novela independiente y por otros como “cajón de sastre” en el cual Bolaño reunía materiales que luego utilizaba para otras obras. No parece posible dar un respuesta definitiva, también porque Bolaño ha hecho del juego intertextual uno de los rasgos más reconocibles de su producción: solo para citar dos casos evidentes, el Carlos Wieder de *Estrella distante* proviene del Ramírez Hoffman de *La literatura nazi en América*, y la protagonista de *Amuleto* ya tenía su historia concentrada en un fragmento de *Los detectives salvajes*.

Establecer el estatus de Pancho es entonces un proceso que se complica al tener en consideración los aspectos intertextuales y la dificultad de definir *Los sinsabores...* en su totalidad. Al fin de entender si al personaje se le puede atribuir autonomía narrativa, se analizará qué función desarrolla en la quinta parte de la obra, dejando por un momento de un lado los problemas filológicos generales del texto. En los 19 capítulos que componen “Los asesinos de Sonora” Pancho aparece en 1, 2, 3, 6, 8, 10 y 13. Es preciso notar que el capítulo 4 es una presentación de los gemelos Pedro y Pablo Negrete, respectivamente jefe de la policía y rector de la Universidad de Santa Teresa, y el 5 es dedicado a Amalfitano. Estas secciones pueden ser consideradas parte de la historia de Pancho, que en los capítulos siguientes es encargado de controlar el profesor Amalfitano por orden de Pedro Negrete, que a su vez está cumpliendo un

deseo de su hermano. Además, estos dos capítulos relacionan la historia de Pancho con la de Amalfitano, cuyo epistolario con Padilla ocupa las últimas páginas del libro. Pancho se encuentra entonces en el punto de unión entre las diferentes instancias del texto, y en particular entre la dimensión metaliteraria representada por Amalfitano y la atmósfera de novela negra que caracteriza la policía de Santa Teresa. Se nota aquí una diferencia importante con Lalo Cura, que en *2666* nunca entra en contacto con Amalfitano; las historias de los dos personajes se relacionan en efecto solo por el hecho de estar dentro del mismo contexto narrativo. Pancho actúa en el mecanismo de *Los sinsabores...* como un personaje que tiene una función reconocible, aunque esto no llega a solucionar todos los problemas críticos puestos por su trayectoria dentro de la obra. Pancho desaparece de la última sección de “Los asesinos de Sonora”, pero también en la primera parte, como se ha evidenciado en el listado de capítulos, es una presencia discontinua. Esta tendencia parecería confirmada también en unos capítulos en los que Pancho ocupa una posición marginal respecto al centro de la narración: el ejemplo más evidente es el capítulo 6, casi enteramente ocupado por un relato de Pedro Negrete, tan desbordante, por otra parte, que el capítulo 7 refiere la biografía del protagonista de la misma anécdota. Se sabe que el público de Negrete está formado por los policías sentados con él en el bar, pero nunca se cita a Pancho hasta las últimas líneas del capítulo, en las que el jefe le manda al muchacho que siga a Amalfitano.

En el intento de definir el personaje los problemas más consistentes derivan de la impresión general de que no sea completo, o, mejor, de que su historia no sea completa. Por ejemplo, en el capítulo 8 se dice que Pancho está vigilando a Amalfitano desde una cafetería y que

Quando dio el primer sorbo a su café se dio cuenta de que las manos le temblaban. Esa noche, en la comisaría, le dijeron que había aparecido un muchacha muerta en el parque México [...] y supo que Álvarez y Chucho Peguero llevaban el caso. Los fue a ver y preguntó quien era la muerta. - Edelmira Sánchez, dieciséis años, un bombón – dijo Álvarez, y le enseñó una foto en donde se veía a una muchacha con el vestido desgarrado. (Bolaño, 2011: 272-273)

Éste es el único pasaje en el que se establece un contacto entre Pancho y los asesinatos de mujeres, dado que en el capítulo 12, donde se relata la desaparición de Edelmira Sánchez y de otra mujer, el joven policía no aparece. El interés de Pancho hacia los delitos es meramente superficial, y, además, la atención del personaje parece dirigirse más a sus colegas que tienen que trabajar en las investigaciones que a las muertas. No resulta completamente clara la razón de la inserción de este tema dentro de una obra en la que no tiene ningún desarrollo. Es aún más complicado entender la relación que eventualmente se quiere establecer entre Pancho y los delitos: si hubiera solo la referencia de la escena en la cafetería sería simplemente un elemento narrativo más, pero poco después hay un capítulo enteramente dedicado a dos mujeres muertas, y esto parece abrir una posibilidad de acción para el personaje, que sin embargo no va a ninguna parte. Es notable en este sentido la diferencia con Lalo Cura, cuyo desarrollo principal consiste precisamente en el hecho de convertirse en un buen policía. Dentro del abismo de descuido y machismo que representa el horizonte de los policías en “La parte de los crímenes” Lalo destaca, poco a poco, no solo como el

agente más serio y estudioso, sino como el más atento a los delitos, respecto a los cuales es el único que demuestra cierta sensibilidad. En la compleja relación que se puede delinear entre Pancho y Lalo, este elemento parece ir en favor de la tesis de que el primero, para quien los delitos son solo algo distante, represente una fase preparatoria del segundo, que tiene características de personaje mucho más completo. En “Los asesinos de Sonora” se narran diferentes episodios que tienen a Pancho como protagonista, como sus peregrinaciones por Santa Teresa siguiendo a Amalfitano y su amistad con Gumaro, el misterioso chófer de Pedro Negrete. A partir del capítulo 14 Pancho desaparece de la obra. Es una salida de escena bastante abrupta: si bien, como se ha dicho, el personaje tiene una función reconocible y justificada en la narración, es como si se hubieran dado todos los elementos introductorios para convertirlo en protagonista y faltaran un desarrollo y una conclusión. Pancho se queda entonces en un punto suspenso en el que tiene infinitas evoluciones potenciales que posiblemente será tarea del lector formular. Indudablemente la conciencia de la intertextualidad, a la que por otra parte el mismo autor nos invita, tiene su peso en estas consideraciones: si el lector leyera solo *Los sinsabores...*, sin establecer conexiones con las otras obras de Bolaño, y por consecuencia sin tomar en cuenta, por ejemplo, el parentesco entre Pancho Monje y Lalo Cura, habría quizá menos resistencias en aceptar para el texto la definición de “novela”, y Pancho aparecería como un personaje parcial, pero no evanescente, dentro de una obra de contornos indefinidos.

Estas reflexiones en torno al personaje, como se notaba, se relacionan a las opiniones de los diferentes críticos con respecto a la definición del texto. Por ejemplo, en el ya citado prólogo a *Los sinsabores...*, Masoliver Ródenas afirma que su valor provisional es un aspecto constitutivo y vital de la narrativa de Bolaño, en la cual la carencia de un final corresponde a una precisa intención programática del autor:

Mientras el autor escribe, el final no puede ser lo más importante y muchas veces ni siquiera está decidido cuál va a ser. Lo que importa es la participación activa del lector, simultánea al acto de escritura. (Bolaño, 2011: 8)

Es más, el crítico afirma que:

En el cuerpo mismo del libro se insiste en esta concepción de una novela como una vida: somos – escribimos, leemos – mientras vivimos y el único final es la muerte. (Bolaño, 2011: 8)

El rechazo de un *telos* sería entonces un recurso vital necesario para Bolaño, que privilegia el momento de la búsqueda, generador de movimiento, físico e intelectual, capaz de abrir continuamente direcciones nuevas para la narración, ampliándola al infinito. La misma actitud se encuentra textualizada dentro de *Los sinsabores...*, cuando, hablando de las obras de Arcimboldi, Amalfitano observa que :

[...] todas sus historias [...] eran historias de misterio, éstos únicamente se resolvían mediante fugas, en algunos casos mediante difusiones de sangre (reales o imaginarias) seguidas de fugas interminables, como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro, saltaran literalmente de la última página y siguieran huyendo. (Bolaño, 2011: 283)

La novela se califica entonces como un proceso en continua evolución, en el cual la falta de un final es no solo perfectamente aceptable, sino casi necesaria. Resulta interesante notar que de un planteamiento similar parte Ignacio Echevarría, en la nota introductoria a *El secreto del mal*, colección póstuma de cuentos en la que se recogen piezas listas para la imprenta e otras inconclusas. En su prólogo el crítico habla de la “poética de la inconclusión” característica del autor chileno. Al presentar los cuentos de esta colección Echevarría afirma:

Esta naturaleza inconclusa tanto de las novelas como de los cuentos de Bolaño hace que con frecuencia se haga difícil discriminar cuáles, entre las piezas narrativas que no llegó a publicar, pueden darse por terminadas y cuáles no constituyen más que simples esbozos. [...] Hay motivos para pensar que varias de estas piezas están inacabadas, pero se ha juzgado preferible ofrecer al lector la oportunidad de formarse su propio juicio al respecto. (Echevarría, 2007: 8-9)

*Los sinsabores...* parece llevar hasta el límite esta “poética de la inconclusión” - interpretación que sin embargo el mismo Echevarría, a la hora de la publicación en 2011 de este libro, excluye. Esta compleja “novela-taller” le deja en efecto al lector la tarea de entender los nexos entre sus diferentes partes y darles un sentido. El análisis de las relaciones intertextuales y del contenido de *Los sinsabores...* vuelve entonces a afirmar el valor de la anotación de Bolaño, que indica el lector como policía de la obra. Aunque no se conozca con certidumbre cuál fuera el proyecto de Bolaño cuando la escribió, esta nota representa una clave para interpretar el texto también así como ha sido publicado. Es casi como si la escritura de Bolaño pidiera necesariamente un lector activo y capaz de convertirse en el artífice del sentido de la obra. El trabajo al que se invita el lector se relaciona con unos núcleos fundamentales en la narrativa de Bolaño, y en particular con la búsqueda y con la cercanía peligrosa entre literatura y crimen. Ambos los elementos están textualizados dentro de la trama de *Los sinsabores...*, donde se crea una cadena hermenéutica que va del espacio extratextual hasta el secreto de la obra. En efecto, el lector actúa como un detective oculto, que sigue las pistas de los diferentes personajes para darle un sentido al texto. En *Los sinsabores...* uno de los enigmáticos personajes al centro del interés es Pancho, que en calidad de policía tiene que indagar sobre Amalfitano. Se trata, por otra parte, de una búsqueda un tanto errática, en la que el policía se distrae, cambia de objetivo (pasando de Amalfitano a su más atractiva hija Rosa), y no llega a ninguna conclusión definitiva. El profesor, a su vez, está intentando componer los indicios para entender cómo se encuentra Padilla, enfermo de sida, y cómo procede la escritura de su novela *El dios de los homosexuales*, que parece brillar casi como una posibilidad de salvación para el joven. También Padilla se dedica a investigaciones literarias, y le escribe a su viejo amante que seguirá informándose sobre Arcimboldi. Hay por lo tanto una cadena en la que se declina la metáfora del detective de maneras diferentes en los diversos niveles del texto, el centro del cual parece ocupado por el misterio de la obra, escrita además en la enfermedad y en la marginalidad. Este laberinto hermenéutico encuentra su explícito reflejo textual en la descripción de una camiseta que Amalfitano encuentra bajo la cama de una mujer muerta de sida (lo que en el sistema de referencias interno ya constituye un contacto con el recuerdo de Padilla y con la obra que éste está produciendo). El pasaje,

aparentemente incidental, representa el abismo de la problemática existencia de una imagen que parece destinada a reproducirse al infinito:

Debajo, puesta allí para que se planchara, encontró una camisa hawaiana. La camisa tenía fondo verde y palmeras cimbreantes y olas azules coronadas de espuma albísima y coches descapotables rojos y hoteles blancos y amarillos pastel y turistas vestidos con camisas hawaianas idénticas a la Gran Camisa Hawaiana, con palmeras cimbreantes y olas azules y descapotables rojos como en un juego de espejos repetidos hasta el infinito. No, hasta el infinito no, pensó Amalfitano, en una de las repeticiones, en una de las inmersiones, los turistas estarían estampados sin sonrisas y con camisas negras. (Bolaño, 2011: 117-118)

A la base de la vertiginosa serie de imágenes se encuentra el horror del vacío, el mismo en el que desembocan las diferentes búsquedas hechas por los personajes de *Los sinsabores...* Amalfitano no logra conocer mucho de la novela de Padilla, así como el mismo Padilla nunca llega a decir si ha averiguado algo sobre la desaparición de Arcimboldi y como Pancho Monje no descubre nada interesante sobre el profesor. La investigación, sea metaliteraria o más clásicamente policial, se fragmenta en una serie de interpretaciones posibles, que tienden inevitablemente hacia ulteriores búsquedas. La frustración a la que están destinadas todas las investigaciones de los textos de Bolaño influencia la percepción que el lector tiene no solo de la función del detective, sino también de su propia posibilidad de desenvolver el misterio contenido en la narración. En el enredado mundo de la novela de Bolaño – que llama en causa una y otra vez el entero universo de su macrotexto – se niega constantemente una consolatoria respuesta unívoca, y lector y crítico, al par de los personajes, actúan como detectives errabundos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑO, Roberto (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama
- BOLAÑO, Roberto (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama
- BOLAÑO, Roberto (2010): *Cuentos*, Barcelona: Anagrama
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2007): “Nota preliminar” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2011): “Bolaño. Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda”, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/28519/Bolano\\_Penultimos\\_sinsabores\\_de\\_un\\_novelist\\_a\\_convertido\\_en\\_leyenda](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/28519/Bolano_Penultimos_sinsabores_de_un_novelist_a_convertido_en_leyenda)
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2013): “El Archivo Bolaño”, <http://www.elmercurio.com/blogs/2013/03/31/10520/El-Archivo-Bolano.aspx>
- ESPINOSA, Patricia, “El vértigo infinito”, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrespinosap2.html>
- GONZÁLES, Daniuska (1999): “Cuando yo escribo, sólo hay una cosa que para mí es determinante, y es escribir bien”, *Revista Ateneo*

- MONTANÉ KREBS, Bruno (2011): “Una inevitable y urgente voluntad”, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/28520/Una\\_inevitable\\_y\\_urgente\\_voluntad](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/28520/Una_inevitable_y_urgente_voluntad)
- PAZ, Octavio, (2008): *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra
- RÍOS BAEZA, Felipe, (2013): *Roberto Bolaño – Una narrativa en el margen*, Valencia: Tirant Humanidades
- SANTORO, Livio (2012): “Un rebus, avvolto in un mistero, dentro un enigma”, [http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussole/q37\\_b10.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussole/q37_b10.html)