

EL DETECTIVE Y LA SUPERFICIE: SONDEOS ESCÓPICOS Y
POÉTICA *NOIR* EN *LA UNIVERSIDAD DESCONOCIDA* DE ROBERTO
BOLAÑO

*THE DETECTIVE AND THE SURFACE: SCOPIC SOUNDINGS
AND NOIR POETICS IN ROBERTO BOLAÑO'S LA UNIVERSIDAD
DESCONOCIDA*

Rike Bolte
Universidad del Norte Barranquilla
rbolte@uninorte.edu.co

RESUMEN

En este ensayo nos dedicaremos a estudiar *La Universidad Desconocida*, de Roberto Bolaño, poniendo especial atención a lo detectivesco y al 'detective poetizado' que cristaliza una estética del sondeo escópico, especulativo, errático y esperpéntico. Iniciamos con las reflexiones de Siegfried Kracauer sobre el detective como figura(ción) exiliar y protagonista de una percepción analítica, para detectar finalmente al "true detective" de una poética *noir* hispánica: instancia desdoblada que deambula entre la presencia y la ausencia, con un gesto que subvierte el paradigma de la heroicidad.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, *La Universidad Desconocida*, S. Kracauer, E. A. Poe, sondeo escópico, "true detective", poética *noir*, *Fort/Da*, lectura de superficie.

ABSTRACT

In this we will study Roberto Bolaño's *La Universidad Desconocida*, paying special attention to the detective aspect. The 'poetized detective' crystallizes an aesthetic of the scopic, speculative and erratic exploration, which is also inclined towards the grotesque (*lo esperpéntico*). We begin with Siegfried Kracauer's reflections on the detective as a figuration of the exile and protagonist of an analytical perception, to finally detect the "true detective" in the context of a Hispanic *noir* poetics: an unfolding instance that wanders between presence and absence, with a gesture that subverts the paradigm(s) of heroism.

KEY WORDS: Roberto Bolaño, La Universidad Desconocida, S. Kracauer, E. A. Poe, *scopic exploration*, *true detective*, *noir poetics*, Fort/Da, *reading of surface*.

Recibido: 28 de septiembre 2021.

Aceptado: 15 de enero 2022.

1. ELANÁLISIS DE LA SUPERFICIE: EL DETECTIVE COMO “ESPECIALISTA OCULAR”

Sería Siegfried Kracauer quien a principios del siglo XX pondría en cuestión la lógica supuestamente racional o positivista del detective. En su tratado filosófico *Der Detektiv-Roman* (1979), el sociólogo alemán concibe a la novela policial como un espacio de reflexión sobre la esfera ‘baja’ de lo racional y la esfera ‘alta’ de lo religioso, sentando así las bases para una teología de lo profano. Con sus aseveraciones, Kracauer mediante la figura del extranjero (*der Fremde*) y la metafórica del ‘desplazamiento’ (*Vertriebensein*) contrarrestaría las posiciones de sus colegas sociólogos mesiánicos —Max Scheler, Martin Buber o Ernst Bloch—, entreviendo en el exilio —esta ‘situación sin techo’ transcendental— un lugar de residencia moderna. Kracauer adelantaría así el diagnóstico de la racionalidad moderna, y en especial las tesis sobre la enajenación expresadas por Adorno y Horkheimer.

Pocos años después de *Der Detektiv-Roman*, en *Das Ornament der Masse*, haría hincapié, según Mülller-Bach, en la necesidad de analizar el “aquí y ahora”, y de ‘leer’ la “superficie” de una época histórica (50). En el ademán de este análisis de las ‘manifestaciones superficiales discretas’ (*unscheinbare Oberflächenäußerungen*), mediante el ‘análisis de la superficie’ (*Oberflächenanalyse*), Kracauer emparentaría lo aparentemente insignificante con lo inconsciente y enfatizaría lo ignorado y lo marginado. Al igual que Walter Benjamin, Kracauer se interesaría por el *flâneur* y un respectivo paradigma de la percepción que sería fundamental justamente para la novela policial (Neumeyer 342).

Efectivamente, porque cabe hablar de una “fenomenología de la mirada detectivesca”, que, más allá de contar entre sus aspectos centrales la cualidad andariega, se basa en una mirada incorruptible, distante, “activamente disciplinada” pero también, y por paradójico que parezca, heredera de una mirada “devoradora”, fanática e insaciable. Gabriele Holzmann señala que estos dos modos escópicos compondrían en la novela policial una verdadera “estructura visual”, incluyendo los dispositivos fotográficos y antropométricos de los que hace uso el detective (73). La resolución de un caso criminal, para Holzmann, suele conllevar la co-existencia de estos dos modelos escópicos, y está además en correlación con los modelos, también ambiguos, de la percepción y la recepción establecidos desde el poder en lo que concierne a la violencia y al delito.

Es decir, en la novela policial se articula un régimen controlador del detective, al que se le suma el régimen estatal que lo controla a él.

La sucesión de los momentos que componen la ‘pista’ del detective en su búsqueda suele terminar en un tópico ‘sensacional’, en un espectáculo: la resolución del caso (Holzmann 73). Más allá de ser una figura que presencia y procesa de manera racional un evento sancionable, y su desenlace, el detective preside entonces también una situación nerviosa. Pero ante todo, el detective es un semiólogo o “especialista ocular” que se asemeja al *flâneur* y al *voyeur* por buscar en la superficie de la *Dingwelt* una verdad inscrita, entregarse a su detección y revelación (Großklaus 188). A la luz de lo anterior, el detective estaría experimentando: 1) el cumplimiento y la simultánea transgresión de normas que le ayuden en su investigación; 2) la ‘lectura’ de elementos desplazados, inadecuados o enigmáticos que aparecen en su camino¹; 3) el desciframiento de la superficie de las cosas; y 4) el sondeo psicológico profundo del crimen (Nusser 50 y s.). Este complejo entramado entre racional y sensacional, sagrado y profano, controlado y dislocado, tiene mucho que ver con la poesía, como veremos a continuación.

2. LA CONGENIALIDAD DE POETA Y DETECTIVE: DESDE NERUDA, BRECHT Y BENN HASTA EL *LOCKED ROOM* DE POE

En una conferencia titulada “Der verschlossene Raum” (‘La habitación clausurada’) el poeta alemán Jan Wagner, tras compartir el dato de que un considerable número de poetas parecerían consumir novelas o inclusive “devorarlas”², se remite a una galería de autores ilustres que mantuvieron una estrecha relación con el subgénero literario, por ejemplo Pablo Neruda, en cuya biblioteca de Valparaíso se hallaron un sinfín de novelas policíacas. También dos escritores antípodas como Gottfried Benn y Bertolt Brecht habrían encontrado un denominador común en la novela policial. Benn la habría usado como “goma de borrar para el cerebro” y ya en los “poemas de morgue” de su etapa temprana del expresionismo habría recolectado numerosos cadáveres. Y fascinado por tan “encantadora debilidad”, Brecht mantuvo con el subgénero una relación en su propia producción poética (no solamente en la *Dreigroschenoper*, 1931), en la que daría fe de algunos crímenes reales, pero sobre todo al usar un modo de decir, poético-criminalístico, mediante el cual “enfocaba y atacaba” las condiciones sociales de su época.

¹ Por otra parte, véase el múltiple sentido de *leggere*, leer, como ‘recolectar’, ‘seleccionar’; seguir el rastro’ o ‘averiguar’.

² Todas las citas de este apartado hacen parte de la conferencia de Wagner.

Después de haber rozado la temática de la culpa y la inocencia en el imaginario de la novela policial³, el discurso de Wagner señala una serie de anotaciones poetológicas consonantes con las posiciones provenientes de la sociología/fenomenología del detective ya citadas. Sería Edgar Allan Poe quien, paralelamente a ser uno de los fundadores de la poesía moderna, se convertiría en el “inventor del cuento detectivesco”. En *Philosophy of composition*, Poe, con una lógica severa y un afán anti-intuitivo, haría énfasis en la ‘mecánica’ del poema, en el proceso de su (cuasi matemática) construcción y calculación, y en el consiguiente análisis macro-estructural, retórico, rítmico, fónico, que reclamaría una exactitud igual. Sin embargo, para sustentar su hipótesis sobre el estrecho vínculo de poesía y género policíaco, Wagner se remite a la narrativa de Poe, especialmente al cuento “The Murders in the Rue Morgue” (1841)⁴. Este célebre texto no solamente reuniría todos los motivos típicos del género, sino que además fundaría el paradigma del *locked room*, una variante del *impossible crime mystery*. A partir de este paradigma, Wagner intenta pensar ‘el espacio del poema’ como un lugar del crimen, en el que, por medio de un sondeo del entorno y de la *Dingwelt*, en el enigma del *locked room* el poeta-detective avistaría lo inesperado, desplazado y dislocado. En cierto modo el poeta se encargaría de aclarar una situación opaca, dándole un orden a las cosas. Pero mientras el detective se encuentra enfrentado con hechos consumados y jurídicamente relevantes, las calculaciones del poeta se deben al deseo de resolver el caso para poder a continuación cerrar la puerta (del poema) y llevarse consigo la llave.

3. BREVE PISTA PARA LA COMPOSICIÓN POÉTICO-DETECTIVESCA EN LATINOAMÉRICA

Pese a establecer la relación entre poesía y detective, el discurso de Wagner no considera el aspecto político del asunto. Precisamente a este género se remontan un número de poetas latinoamericano/as actuales, para hablar también y sobre todo de crímenes políticos. Por ejemplo, entre la generación más reciente de poetas, el argentino Ezequiel Zaidenweg en *La lírica está muerta* cifra la violación de una figura femenina que resulta ser una lírica alegorizada, mientras que la voz poética le pertenece a un testigo que no se esforzará en identificar al victimario (11). Otro caso es el del poeta mexicano Luis Felipe Fabre, que en *Poemas de terror y de misterio*

³ Wagner aquí indica que las palabras *Lösung*, resolución, y *Erlösung*, salvación, poseen un asombroso parentesco.

⁴ Dicho sea de paso, que con este cuento Poe ganaría casi seis veces más que con la publicación de “The raven”, poema al cual Wagner alude en sus observaciones sobre la severidad compositiva. Wagner, de hecho, al principio de su discurso opone la poesía al género policíaco también en lo relativo a su baja rentabilidad.

retrata casos “escalofrantes” mexicanos de desaparición, asesinato y especialmente de feminicidio, mediante la zombificación (Brama 73-99). O Paula Abramo, también mexicana, que en “Cuide a su cachorra”⁵ retoma una noticia de prensa sobre las amenazas que recibieron madres víctimas de la desaparición forzada en México. El texto evoca los ruidos que se producen cuando se pican las llamadas telefónicas “de los que buscan/e inquietan”. Abramo alude además a la criptología, por ejemplo: “Nombres falsos / se gestan como bacterias / necesarias / en las esquinas oscuras / del sigilo”. Y del mismo modo *Antígona González* de Sara Uribe (2012), obra híbrida que, escrita igualmente en el contexto de la violencia que azota México, da “Instrucciones para contar muertos” y participa del gran corpus intertextual de las (muchas) re-escrituras latinoamericanas que se han hecho del mito de Antígona (11). El texto además recita trabajos teóricos realizados con respecto a este mito, como el de Judith Butler. Así, la obra de Uribe se lee como una espeluznante indagación colectiva, pero de tintes autoficcionales o auto-vocales que, efectivamente, incluye secuencias de ‘performación autorial’ de Uribe misma, sin embargo desdoblada (Bolte 71 y s.). Y finalmente, *Antígona González* mantiene cierto parentesco con la parte testamentaria y de conteo que realiza Roberto Bolaño en *2666* respecto a los feminicidios ocurridos en Santa Teresa. Es este aspecto el que nos guía hacia los próximos apartados de este artículo: el tropo mayor de la poesía bolañana, tropo que nos parece que mantiene una relación con las obras más o menos recientes de la poesía latinoamericana. En estas obras los términos ecuación, huella o resto cobran el macabro sentido de la realidad, porque se abren hacia la sección de noticias aterradoras sobre la desaparición forzada latinoamericana. En la línea del concepto de la *Oberflächenanalyse* de Kracauer, podríamos decir que, aunque de manera camuflada, estas obras le seguirían la pista a Bolaño puesto que parecerían pedir el sondeo de un terreno incontable de la violencia.

4. ¿“TRUE DETECTIVE” ↔ “TRUE POET”? UN TROPO MAESTRO EN EL CONTEXTO DE LA “POÉTICA NEGRA” (O GRIS) HISPÁNICA

La pregunta de por qué estudiar la poesía de Bolaño si su fama estaría tan vinculada a la producción narrativa debería ser puramente retórica (Pastén 16), pues es sabido que el autor leía y ejercía simultáneamente en el campo de los dos géneros, confundiéndolos en una “*summa* poética” (Candia Cáceres 20 y s.), aunque de rasgos narrativos o inclusive anti-poéticos (recordemos la orientación de Bolaño en Nicanor Parra). En este sentido, Alejandro Zambra señala: “Bolaño, como poeta, es un excelente

⁵ Este texto se encuentra aún inédito. Paula Abramo fue invitada con él (y otros poemas relacionados) a *Latinal* 2017, festival de poesía latinoamericana en Berlín. <https://www.latinal.org/>.

narrador, pero no cabe duda de que como narrador es un magnífico poeta” (185). No es necesario, entonces, incurrir en el furor de la fijación genérica, sino estimar más bien los discursos y las estrategias que Bolaño comparte entre poesía y prosa: los tratamientos digresivos, deambulantes y exiliantes de la identidad, una “errance fondatrice” (Fell 27), y ciertos reflejos ‘salvajes’ de una poética que se habría alumbrado a mitades de los años setenta con el infrarrealismo.

Tampoco es necesario expandirse en el furor contrario. Porque sí vale la pena estudiar las estrategias específicas de la mirada poética bolañiana tomando en cuenta la tipología de la poesía, su función estética interna y externa (incluyendo funciones transmisionales e innovadoras). Por eso las obras relevantes para este estudio son *Reinventar el amor* (1976), *Fragmentos de la universidad desconocida* (1993), *El último salvaje* (1995), *Los perros románticos* ([1995] 2006), *Tres* (2000)⁶ y *La Universidad Desconocida* (2007), sin contar la producción de sello infrarrealista que el autor apartaría como “pecado de juventud” (Bagué 491).

La Universidad Desconocida es un caso ejemplar porque es una obra póstuma que reúne casi la totalidad de la poesía de Bolaño –menos la infrarrealista–, y abarca un número considerable de piezas extraídas de cuadernos y otras sacadas del disco duro de la computadora del autor; en el paratexto de la obra misma se aclara que éste igual dejó el manuscrito listo. Se trata entonces de una de aquellas publicaciones póstumas que cubren un ademán de ‘archivo’ o inclusive investigativo que es típico de la dedicación a una obra renombrada.

Si aprehendemos a Bolaño con Zambra como (magnífico) narrador↔poeta, y sobre el tenor del fervor investigativo y de archivo por su obra volvemos a la imagen que pinta Jan Wagner de un autor (victimario) que dejó tras de sí un cuarto y se llevó la llave, podríamos constatar que un infinito número de exégetas se combaten por esta llave de Bolaño (siguiéndole, según Jorge Volpi, la pista por equivocación, o la pista equivocada). Pero ante todo podemos detenernos frente a la figura mítico-pragmática del detective poetizado que expusimos con Wagner, y compartir este perfil con lo que se ha dicho sobre lo detectivesco en dimensiones bolañanas generales, para deducir de ello un perfil más propiamente poético-bolaño.

⁶ Bolaño además antologó *Muchachos desnudos bajo el arcoiris. 11 poetas latinoamericanos*, en 1979, obra que incluye poemas de su propia autoría. No queremos resumir la poesía de Bolaño bajo una etiqueta, pero la leemos en clave de un simbolismo extenuado y de un consiguiente gesto anti-poético, que sin embargo no es estrictamente singular sino compartido por otros poetas contemporáneos a Bolaño. También es significativo para el estudio de la poesía de Bolaño el contexto representacional del autor que cobra una fama ejemplar con el giro de la historia literaria latinoamericana en el momento de delinearse el post-boom, porque paralelamente se vislumbra que el post-modernismo en el campo lírico se ha definitivamente consolidado. Para un estudio exhaustivo de la poesía de Bolaño, véase Bagué Quílez.

Efectivamente, Agustín Pastén anota que el detective se delinearía como una figura bolañana cardinal en tanto que encarna temáticas y categorías como el crimen, la búsqueda y lo marginal (espacio, personas), por lo que luce como un “master trope” (18) de la obra en total del escritor (y de su apoteosis en *2666*). También, y aunque se abstenga de constatar una “overall protohistory” del género detectivesco en la obra poética del chileno, Pastén recuerda que en una entrevista con Mónica Maristain Bolaño explicaría: “Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que escritor” (18). Bolaño, según comenta Franklin Rodríguez, habría disfrutado del prototipo del policía o detective de manos sucias (56), y a la vez recordemos el hecho de que varios de sus personajes buscan el lugar del crimen como hábitat natural.

Con la sentencia “Me hubiera gustado ser detective”, Bolaño no solamente brindaría un caso de *authorship*-performance, sino que además anticiparía el seguimiento que se le haría aproximadamente una década más tarde en el *neo-noir* de las teleseries como *True Detective*, producción a la que se le diagnosticó una gran cercanía con Bolaño. La elaborada constitución “metafísica” de sus personajes permitiría hablar de unos “detectives salvajes made in U.S.A” y de una conceptualización de “la huella” a lo Bolaño (*La Comuna de Santiago*). No es de sorprender entonces que la serie fuera secundada por una antología con textos de Nietzsche, Lovecraft y el propio Bolaño⁷.

Si estudiamos la migración del detective a la literatura en términos globales, podemos notar que el ‘escalofrío activo’ que sufre el detective pragmático se transcribe en la categoría de lo fantasmagórico que ofrece el registro literario y metaliterario. Es efectivamente en esta lógica que Rodríguez recuerda las palabras de Ricardo Piglia sobre Auguste Dupin como lector excepcional y por excelencia “que descifra lo que no se puede controlar” (53). De la misma forma, Osorio ha logrado exponer la concepción bolañana de “los poetas verdaderos” que compartirían con el detective una especie de impulso de repetición o de retorno: el “volver a la escena del crimen, a los espacios desolados del horror”, a hacerle frente a la desmemoria y la “ignominia” (142). Como figura marcada por una afectividad y ‘mentalidad’ ambiguas que muchas veces se articulan en cuadros satíricos o al menos se sirven de las armas del sistema establecido, pero enrarecidas y precarias (Fell 29), el detective encuentra su razón de ser en la búsqueda de indicios que pudiesen dar orientación entre las identidades *undercover*, los camuflajes, los desdoblamientos. Este sondeo del “true detective” sería también el del “true poet”, y esta ecuación podría valer como sinécdoque del personaje paradigmático bolañano.

William J. Nichols ha explorado el intrínseco deseo del detective –o del género que lo plasma– bajo la noción de “poética negra”, enmarcando esta noción en una lectura mitológica de lo *noir* (que incluye algunas tragedias clásicas), y refiriéndose en

⁷ Cfr. De los Ríos y Pizzolatto. *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*.

este curso a la compleja semántica de lo negro, para después hablar especialmente de las culturas hispánicas⁸. El autor propone sacar provecho de la productiva “confusión” que despierta esta etiqueta al anotar que la noción ‘negra’ como adjetivo de la narrativa policial debería ser vinculada con una estética en términos globales, a la que se le puede aplicar una lectura en clave transepocal con expresiones artísticas hispánicas tanto narrativas, poéticas y pictóricas, que abarquen una gran gama de obras —desde la pintura de Goya y la de Picasso, desde la escritura romántica de Espronceda o el sombrío naturalismo de Pardo Bazán, hasta la novela policial— que revelen el poder de lo incontrolable y prioricen “la verdad descuartizada en las penumbras del discurso oficial” (295). No obstante, comenta Nichols, ‘la etiqueta negra’ representa un calco transcultural proveniente de la denominación *noir* para un género muy definido entre la ficción criminal estadounidense surgido en la segunda y tercera década del siglo XX, que promovería al *hardboiled detective* y además estaría fundamentado en el cine expresionista alemán (299)⁹.

La apropiabilidad de la etiqueta *noir* para el caso latinoamericano en el entendimiento de Nichols, por más mitológica que fuere, requiere que sea retratado un entorno cultural y político crítico y que los respectivos psicogramas de los personajes se fundamenten de manera prominente en el aspecto de la culpabilidad irresuelta (296,

⁸ Pastén, más allá de las lecturas y adaptaciones del género policial heredadas de las adaptaciones de Borges, nombra como representantes de la novela neopolicial hispánica a Paco Ignacio Taibó II y a Vásquez Montalbán, cuyos protagonistas estarían en primer lugar luchando contra la (intrínseca) corrupción institucional. También diserta sobre la presunta escasez o el ‘sub-desarrollo’ de la novela policial en Latinoamérica, compartiendo con otros críticos, entre ellos Carlos Monsiváis, la razón de que la escasez de sólidas estructuras democráticas habría dificultado que este género se desarrollase de igual manera como bajo otras condiciones socio-políticas, y que este factor sería más decisivo que la supuesta falta de racionalidad (indispensable para el pensamiento policial). Este argumento se refiere a los discursos hegemónicos sobre la modernidad y sus márgenes (Cfr. 18 y s.).

⁹ El término *noir* fue acuñado a mitades de los cuarenta para designar aquella película policial que estuviese más enfocada en los caracteres que en la acción, por lo que brinda además un nivel metarreflexivo emitido en off. Por su parte, el galicismo *film noir* se refiere a un vastísimo corpus de obras que llegan hasta finales de los años 50, respecto a las cuales no existe consenso acerca de si representan un género, una serie de obras, un estilo o un “motif and tone”. Incluso la terminología se confunde todavía más, puesto que unas décadas después de la aparición de lo noir surge el término ‘film gris’, acuñado por Thom Andersen al intentar agrupar una vertiente del *film noir*, más realista y esperpéntica inclusive, en cuyos retratos resaltan las realidades sociales y las constituciones psíquicas causadas por el capitalismo y la corrupción entre el cuerpo policial, y que además harían alusión a la visión disfórica (o ‘gris’) del comunismo. Sobre esta discusión terminológica, Cfr. Andersen “Red Hollywood”; y también Nichols 296; Schrader “Notes on Film Noir”.

299). En el mismo contexto se ofrece como adecuada la observación de Horsley, en la que otras formas de representación no alcanzarían en la misma medida como el género *noir* a recoger “The voice of violation” y a pronunciar simultáneamente una voz crítica (12).

Para componer un *identikit* de la poética detectivesca en Bolaño y averiguar sus tonalidades negras (o grises) es oportuno tomar en consideración los aspectos estéticos provenientes estrictamente del cine policial, como por ejemplo los dispositivos oníricos; los paradigmas epistémicos y atmosféricos (lo ambiguo, lo abisal); los aspectos más técnicos (algunos post-expresionistas), entre ellos la analepsis y la *voice over* (escaso hilo orientador en medio de la inestabilidad moral de la obra), el *low key lighting*, las luces rasantes, las sombras chinescas, los grandes angulares, las visiones muy cercanas, el uso de metamedios (p. ej. espejos), los efectos especiales (uso de vidrios curvos, etc.), y a la vez retomar las reflexiones sobre las estrategias poético-detectivescas expuestas por Wagner.

5. LAS VARIACIONES POÉTICO-DETECTIVESCAS EN BOLAÑO

Arguye Nichols que la novela negra latinoamericana estaría conectada con “una larga producción cultural que ha criticado las promesas y los fracasos de una modernidad desigual” y al desencanto que se empezó a expresar una vez fracasado el *american dream* (300). En esta línea, el autor plasma su idea de lo marginal haciendo un recuento muy (o demasiado) amplio de los discursos literarios subversivos surgidos en Hispanoamérica, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta aquellos que se volvieron paradigmáticos durante el boom, terminando con la observación de que “No es casualidad que la mayoría de los escritores dedicados a la novela negra en Latinoamérica sean ‘hijos del 68’” (302) —que por tanto estarían haciendo uso de las estrategias del género de manera combativa y comprometida, en vez de “escapista”. Pastén a su vez pone de relieve la ligazón del (neo-)policial a lo popular y además remarca que el género estaría supeditado a un código específico y a la simultánea violación del mismo, de ahí su gran flexibilidad o hibridez. La continua necesidad de adaptación del género, su ‘falta de forma’ —o ‘informalidad’, podríamos quizás decir—, se presenta por tanto como un síntoma productivo. Y éste le parece ser a Pastén justamente el punto decisivo para leer *La Universidad Desconocida*: “This notion of the *género negros*’s intrinsic formlessness seems a good point to broach the prehistory of the detective genre present in *La Universidad Desconocida*” (21).

La Universidad Desconocida de Bolaño retoma en su título una ficción institucional, *The Unknown University*, que aparece en un cuento de Alfred Bester, “The

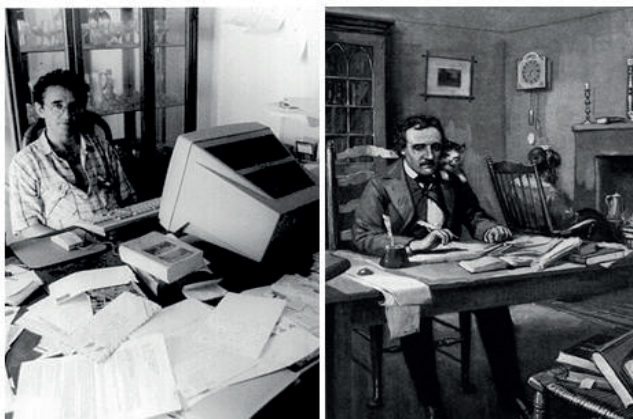
Men who Murdered Mohammed” (1958)¹⁰. En este texto de ciencia ficción un *mad scientist* viaja atrás en el tiempo para cambiar el rumbo de la Historia de modo tal que un suceso relevante en su historia personal no pueda ocurrir en el futuro. Sin embargo, se percata de que tomar medidas como asesinar a personajes históricos no tiene, definitivamente, ningún efecto. En este tenor entre lo privado y lo político, o como anotara Rodrigo Fresán, entre aspectos “épicas y domésticos”, en *La Universidad Desconocida* aparece un detective privado en el sentido literal de la palabra: una figura investigadora que trabaja por encargo propio.

6. EL DETECTIVE INTERAUTORIAL: “ALA PUERTA DE LAS PESADILLAS” DE LA BIBLIOTECA DE POE

La Universidad Desconocida consta de tres partes, que están a su vez seccionadas. Entre los más de 300 poemas que componen el corpus de base, la mayoría data de los años 1978-1981; algunos otros de los años poéticamente más escasos de Bolaño, los noventa. Además de los textos ya publicados en los poemarios mencionados más arriba, se recogieron otros que fueron publicados en antologías o revistas, así como también inéditos. A esto se le suma un número de paratextos de Bolaño que hablan de la procedencia de algunas de las piezas, y otras notas. Igualmente, la obra contiene textos alográficos de Carolina López que identifican el sistema de escritura (mecanográfico u otro) original de los poemas. *La Universidad Desconocida* representa entonces un espacio de resonancia autorial y extra-autorial. A la vez es llamativa su dimensión interautorial, que de todas formas ya es articulada a través del título de la obra.

En la revista digital de literatura *Descontexto*, a cargo de los poetas chilenos Juan Carlos Villavicencio y Carlos Almonte, encontramos un díptico compuesto por dos retratos de autor. Se trata de una puesta en escena de la relación interautorial Bolaño-Poe que encabeza la reproducción del poema “Biblioteca de Poe”, originalmente publicado en *Los perros románticos* y ubicado en *La Universidad Desconocida* como segundo poema en la cuarta sección de la primera parte del libro.

¹⁰ Para los detalles de la obra y sus múltiples ediciones, véase: <http://www.uchronia.net/label/bestmenwho.html>. Cfr. también Bejarano.



<http://descontexto.blogspot.com/2011/01/biblioteca-de-poe-de-roberto-bolano.html>

El arreglo visual que reproducimos aquí hace pensar en las ideas guía compartidas por Fresán sobre *La Universidad Desconocida*. Este autor argentino y viejo compañero de Bolaño cita una fórmula que reza así: “samurái + destino + viaje + no retorno + muerte”¹¹. Con ella, Fresán se refiere al “arte de vivir y combatir, como si uno ya estuviese muerto, de los grandes espadachines japoneses; la habilidad de mirar hacia atrás, al presente, como si se lo hiciera ya desde el otro lado”. Esta consigna le sirve a Fresán para hablar de la estructura “paradójica”, “alumbrada y oscurecida” de *La Universidad Desconocida*. Texto de ficción-no-ficción, esta obra estaría dominada por un principio fundamental: el acecho de la muerte “a vuelta de página”. Fresán se refiere aquí a la imagen de una nefasta jugada en medio de un espacio genuinamente vital, pero también a lo empírico, es decir a la puñalada mortal que recibió Bolaño con su tan temprana enfermedad. Su observación a la vez es útil porque logra subrayar los aspectos *noir* de *La Universidad Desconocida*, como por ejemplo el paradigma del sobresalto. Este es fundacional en tanto que, entre las distintas piezas poéticas del libro, muchas de ellas de estructura ambigua o de *chiaroscuro*, parecería aprovecharse el salto de página entre un poema y otro, para construir un ‘sistema nervioso’ de suspenso. A la vez, el sobresalto se cifra en lo meditativo de los textos, cuando los objetos se ‘congelan’ en la mirada (del detective). Este es el caso en “Biblioteca de Poe”:

En el fondo de un extraño corral,

¹¹ La fórmula expuesta además luce como una ayuda hermenéutica para el “resto de la obra de Bolaño”.

Libros o pedazos de carne.
 Nervios enganchados de un esqueleto
 O papel impreso.
 Un florero o la puerta
 De las pesadillas.

Franklin Rodríguez recuerda que “la imagen del florero como concentración infernal y del terror” sería recurrente en Bolaño (113). Una entrada de este objeto la hallamos efectivamente en la novela poética *Amuleto*, donde el personaje Auxilio Lacouture, ante el trasfondo de los disturbios traumatizantes del ‘68 mexicano (la masacre de Tlatelolco), medita sobre floreros. El florero en este texto se revela como un objeto propenso para la ‘mirada detenida’ que además se prolonga en las reflexiones sobre el *interior* del florero. Auxilio se entrega a esta meditación, que es casi psicótica: tras una mirada multiangular, se acerca atenta y sigilosa al objeto decorativo doméstico y mete la mano en “la boca negra” del mismo. Es consciente de su alucinado acto, que tiene lugar en medio de un escenario que le pedía únicamente sacar el polvo de los libros en una casa y no entrever en un florero un elemento traumatizante. Auxilio tilda al florero de objeto poético caduco, cursi, y a la vez lo percibe como un espacio abisal, terrorífico (Bolaño, *Amuleto* 15-17).

En “Biblioteca de Poe” también se asoma un florero. Mientras que en *Amuleto*, Auxilio se ve encerrada en los lavabos de la UNAM y llorará sobre el trauma mexicano así como lloró tras el episodio con el florero, en el poema de Bolaño el florero se encuentra en un *locked room* que tiene ‘boca de biblioteca’. Asociado con *Amuleto*, “Biblioteca de Poe” nos devuelve al incipit de la novela, que dice así: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá” (11).

Volviendo al arreglo visual que se ilustra en *Descontexto*, observamos que este se ofrece como un díptico de dos ‘autor-retratos’ interiores que poseen ciertas similitudes en los *atrezzi*, sugiriendo así un *vis-à-vis* entre Bolaño y Poe, como dos autores –uno de ellos fundacional para el género en cuestión– amenazados por el sistema nervioso de sus textos. Retomando además la imagen de Fresán, podríamos decir que esta amenaza va *in crescendo* con el pasar de las páginas (portadoras literales de un sistema letrístico, y de otro “esquelético”-metafórico). Y una observación final: en las dos imágenes publicadas por *Descontexto* no se vislumbra ningún florero, pero el texto ubicado al pie invita a que el ojo empiece a sondear si no halla uno en ellas.

7. EL DETECTIVE ESCÓPICO, SERIADO: “MANTENER LOS OJOS ABIERTOS EN MEDIO DEL SUEÑO”

Sobre este folio interreferencial, debemos señalar que el espacio del detective en *La Universidad Desconocida* es un espacio-tránsito, en el que parecería haber afluido

lo desolado y marginal engendrado por las grandes ciudades, o como observa Osorio: “los inmigrantes, los pobres y miserables; además, por supuesto de los verdaderos poetas, aquellos que no temen vivir cerca del peligro, a la intemperie” (125). Estas figuras también encarnan la idea del “movimiento trashumante” (Osorio 134) o el viaje “no sólo geográfico sino también vital”, como leemos en “El mar”, una bitácora del aprendizaje, anticánónica, heterodoxa (Gómez y Tuninetti 63) que se encuentra en *La Universidad Desconocida*, donde esta obra evoca sendas, caminos y pasillos, también recorridos, fugas y huidas –al igual que momentos de detención y detención–, conjugando así lo errante y lo quieto en una especie de capturas poéticas. Otro texto habla de la violencia del desplazamiento: “No puedes cambiar el viaje de una navaja”. Esta sentencia, de gran fuerza fónica, tiene cualidad de aforismo, a la vez que representa un *snapshot*, al que le sigue otro enunciado, metapoético y de doble filo, más incisivo, que comparte la ecuación violencia↔poesía: “La violencia es como la poesía, no se corrige” (*La Universidad* 88). El desenlace de este breve texto proyecta un yo intersticial, pero presencial; un yo tópico, localizable, y a la vez trazador: “No puedes cambiar el viaje de una navaja / ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre / entre estos árboles que he inventado / y que no son árboles / estoy yo” (*La Universidad* 88).

En otra pieza, titulada “El trabajo”, el yo poético explica: “En mis trabajos la práctica se decanta como causa y efecto / de un rombo siempre presente y en movimiento”. Un texto meta-escritural, entonces, que insiste en “La mirada desesperada de un detective”; detective del cual no queda claro si le corresponde al yo o si es objeto de la observación de éste. A esta imagen del desdoblamiento entre lo preséptico y lo fugaz le siguen varios enunciados, asintácticos, que crean una imagen de la ausencia (o de lo que se ausentará) frente a una situación sin salida: “Escritura rápida trazo rápido”; “Pero no puente de ninguna manera puente ni señales / para salir de un laberinto ilusorio” (Bolaño, *La Universidad* 20). La instancia vocal, autorretratada como escribiente, se ve inmersa en un espacio sinuoso y a la vez simulante, el laberinto; está y no está, y percibe su condición de ser como desorientada y desorientadora a la vez. Hay, en esta escritura y en el espacio en el cual se plasma, un *Da* y un *Fort*¹²,

¹² Nos remitimos, por supuesto, a Freud, que en “Jenseits des Lustprinzips” (“Más allá del principio del placer”, 1920), observa y describe un juego infantil ‘del aquí y allá de las cosas’, en cuyo curso el niño empieza a asumir, de manera lúdica, el ‘irse de las cosas’. Procesando la desaparición pasajera de su madre, que en este caso sería el objeto del deseo, mimetiza la dinámica de ausentación y reaparición. En este proceso, el niño se apropia de un juguete –no un rombo, pero un carretel– para distraerse: lo arroja lejos de sí, para luego acercarlo (Cfr. 9-16).

un ‘aquí está’ vs. un ‘se fue’. Pero también se articula en él un deseo de dar con una bisagra que conjugue lo despierto con lo onírico.

La Universidad Desconocida brinda una serie de poemas explícitamente detectivescos que llevan el detective en el título: “Los detectives”, “Los detectives perdidos”, “Los detectives helados” (338-340). Este encadenamiento, figura de ampliación, o *enumeratio*, pluraliza al detective, hasta asomarse toda una tropilla culturalmente especificada: los “detectives latinoamericanos”. En “Los detectives helados”, estos detectives latinos son soñados por la instancia vocal como personajes “que intentaban mantener los ojos abiertos / en medio del sueño” (340). Mientras que el yo poético se ve inmerso en un mundo pesadillesco (“Soñé con crímenes horribles”), la comunidad de detectives, acerca de los cuales el texto no precisa si son figuras soñantes y autores de un soñar colectivo o si únicamente son objeto de un sueño (lúcido), parecerían transmutarse en unos “tipos cuidadosos” cuya identidad repentinamente parece velada o por lo menos oscilante. El texto aplica tácticas de encubrimiento, refiriéndose *grosso modo* al campo visual: los “tipos” en cuestión procuran “abarcarse con una sola mirada” el “escenario del crimen”.

Pero, ¿cuál es el crimen? En realidad no es nombrado y tampoco se sabe si tuvo lugar. Porque, como anota Osorio: “No siempre la presencia del detective confirma la realidad del crimen” (145). ¿Es el detective entonces realmente un agente en condiciones de revelar algo? ¿O no aparece él mismo como una entidad *undercover* que enrarece la búsqueda y la lógica de los indicios, porque lo que éstos indican es demasiado espeluznante? Por más que el poeta-detective de *La Universidad Desconocida* aparezca en momentos escópicos, los intentos de avistamiento y más aún aquellos de (clari-)videncia son enturbiados.

Esto se condensa en la última ‘toma’ de la serie, “Los detectives helados”, que resulta ser meta-medial y epistemológica. En ella se alude a “nuestros modelos del Espanto” (valga subrayar lo obvio: el espanto va en mayúscula), insertados en “nuestra época, nuestras perspectivas”; y se intensifica a través de un magistral inter-medio, y *quid* del poema. Este se trata de “El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa”, una pintura de Jan van Eyck, en la que se ve retratada una (desigual) pareja, con trazo realista y marcadamente estático. Los retratados se encuentran en una alcoba equipada de una serie de objetos que merecerían cada uno por sí solo una lectura propia. Entre ellos se destaca, en el fondo de la habitación, a saber, a espaldas de la pareja, un espejo curvo que en su marco (decorado con escenas de la Pasión) ofrece el reflejo de la escena vista de atrás, pero ampliada. En este enigmático espejo, así dice el texto de Bolaño, simplemente se revela que los detectives “helados” se hallan “perdidos”. El poema, entonces, se ofrece como un “rompecabezas” que gira alrededor de los hechos consumados de un crimen que, como tales, estarían expuestos en el *closed room* con el que se ve enfrentado el detective en su intento de tener los ojos bien abiertos. Un detective acompañado por otros, aunque sin embargo incapacitados (por las experiencias

epistémicas). Así, y en la *longue durée* de la línea de pensamiento de Kracauer, el detective, si bien juega el rol de un “especialista ocular”, resulta una figura exiliar por antonomasia, una figura nerviosa, expuesta a las expresiones (esperpénticas) de su época. El énfasis que Kracauer puso en lo marginado es entonces encarnado por el mismo detective, y sobre todo al tratarse de su variante latinoamericana.

8. DETECTIVES QUE GIMEN: EL DADÁ DEL DUELO EN EL ESPACIO PROXÉMICO

La Universidad Desconocida representa una ‘institución heterotópica’ transitada por la conciencia crítica de sus personajes vagantes. Cobra relieve de entre todos ellos el detective-poeta –pero como figura ya desvanecida cuyo análisis del ‘aquí y ahora’ sería, entonces, abisal. Al valerse *La Universidad Desconocida* también de estrategias paradójicas, la situación exiliar de esta figura deviene además extática, aliada a la mirada obsesiva de un yo topográfico que se contrasta con otro yo, igualmente topográfico, pero observador del detective (o su doble). En “Los detectives perdidos”, por ejemplo, la instancia vocal le corresponde a un testigo auditivo que atraviesa un terreno ensombrecido, por el cual una voz “avanza como una flecha” y comenta: “Los detectives perdidos en la ciudad oscura / Oí sus gemidos / Oí sus pasos [...]” (Bolaño, *La Universidad* 339).

¿Por qué gimen los detectives? Porque son auto observadores que abren las manos y se percatan de las líneas “de su propia sangre”. El detective disciplinado/devorador hila un camino paradójico hasta llegar al lugar del crimen, donde se sentará en el suelo a fumar ante la sangre ya seca, “[m]ientras las agujas del reloj” se desplazan “por la noche interminable” (Bolaño, *La Universidad* 338). Este tipo de escenario, que la serie de los detectives de *La Universidad Desconocida* acoge, se hace patente también en un poema titulado “Policías”. Aquí, el detective se presenta como representante de la fuerza de seguridad estatal y los policías aparecen “como si sólo ellos tuvieran ojos”. De extraña constitución dicotómica, “armados hasta los dientes” y a la vez “desnudos”, estructuran su “presencia inevitable”. Está, y están. *Da-Da*. Estamos ante una figura, aunque borrosa, que se organiza explícitamente mediante una semiótica del espacio proxémico.

Para resumir: en los poemas detectivescos, en esta “narración seriada” o tele-serie meta-poética de Bolaño compuesta por piezas que parecen inconexas pero que en su interreferencialidad cobran un “sentido interno”, la concatenación hace entrever un código para el desciframiento de una pista que es poética, pero también prosaica, al ser, si bien interferida por momentos analépticos, progresiva (Osorio 135-136).

En el anhelo de forjar una presencia en el espacio desorientador mediante el uso de las técnicas de la expansión y del desdoblamiento tanto en términos verbales, visuales como gestuales, materiales y auditivos, *La Universidad Desconocida* se hace

cierto eco del ímpetu del infrarrealismo. Este “Dadá a la mexicana” (Bagué 489) superó las figuraciones surrealistas de la revelación al enfocarse en la percepción alucinada. Entre las sensaciones de su cuadro perceptivo el detective se delinea, en efecto, como desconocido pero a la vez salvaje; es un personaje de la digresión atrapado por o ‘arrancado de un tapiz’. Y también es una figura que teje este tapiz porque subvierte el “prêt a penser” de la estructura monológica, ya que es guiado por la *voice over* y otros efectos especiales cinematográficos, además de las señales oníricas y las optofonéticas.

Demos un paso más: el detective desconocido rastrea el *closed room* de la ciudad, entregado a la “dérive psychogéographique” (Debord) de la neo-vanguardia, subyugado por los parámetros de un espacio y un tiempo acelerados, siendo, en el fondo, movido por las reglas del azar como en el mapa trazado por los situacionistas. Frente a las nuevas formas de alienación fetichistas, y en medio de la inmensidad acumulativa de los espectáculos, la sensación del crimen solo recibirá una atención post-heroica, ya que el escenario original no existe más. La sensación profunda del *close up* se volvió obsoleta. No sin razón la sangre seca en el suelo es correspondida con la perspectiva exposicional del gran plano (y otras técnicas como el *cross-cutting* o *jumpcut*, que sugieren los momentos inesperados, suspensivos y a la vez interrelacionales).

A modo de cierre, podemos observar que *La Universidad Desconocida* parecería poner una atención ‘de paso’, que muestra las superficies de una época histórica que cobra la fuerza expresiva inmediata del *flâneur*. Los detectives seriados de *La Universidad Desconocida* detectan de manera confusa los mensajes de la *Dingwelt*; se confunden con ellos volviendo caduca la detección sistemática y la revelación de gran formato. Transitando “los caminos de hielo”, no obstante, se produce una *spatial presence* o atmósfera proto-estereoscópica, probablemente más gris que *noir*. “La extraña carretera” (Bolaño, *La Universidad* 15) sobre la que ha llovido, si se la mira con cierto detenimiento, parecería estar sobreescrita. Se leen en ella unas letras invertidas que hablan del deseo de que con la precipitación desaparezca la angustia y se lave la sangre, y con ella además lo escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- Almonte, Carlos y Villavicencio, Juan. “‘Biblioteca de Poe’, de Roberto Bolaño”. *Revista Descontexto: Arte/política/cultura*. 5 de enero 2011.
<http://descontexto.blogspot.com/2011/01/biblioteca-de-poe-de-roberto-bolano.html>.
- Andersen, Thom. “Red Hollywood”. *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*. Ed. Suzanne Ferguson y Barbara Groseclose. Columbus: Ohio State University Press, 1985: 141-196.
- Bagué Quílez, Luis. “Retrato del artista como perro romántico”. *Lectura y Signo* 3 (2008): 487-508.

- Bejarano, Alberto. *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2018.
- Bolte, Rike. “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* 7 (2017): 59-79.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>.
- Brama, Katja. “Death, Irony and Mexican Zombies – the use of the (un)dead in Luis Felipe Fabre’s poetry”. *Todo boca arriba. Perspectivas sobre la poesía actual latinoamericana y del Caribe*. Ed. Rike Bolte. Barranquilla: Ediciones UniNorte, 2019: 73-99.
- Bolaño, Roberto; Fernández, Javier; Marín, Fanny. *Estrella distante. Novela gráfica*. Barcelona: Penguin Randomhouse, 2018.
- Bolaño, Roberto. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- _____. *Tres*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Fragmentos de la universidad desconocida*. Talavera de la Reina: Editorial Gráfica del Tajo, 1993.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Bolognese, Chiara. “París y su bohemia literaria: Homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Chilena* 11, año 10, (2009): 227-239.
- Bruña Bragado, María. “El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Ed. Augusta Bernasocchi y José López de Abiada. Madrid: Verbum, 2012.
- Cáceres Candia, Alexis. “La Universidad (des)conocida de Roberto Bolaño”. *Mitología hoy* 7 (2013): 19-28.
- La Comuna de Santiago. Periódico universitario mensual* (sin mención de autor/a). “Las influencias de Nietzsche y Roberto Bolaño en la exitosa serie *True Detective*”, 13 de junio 2015.
<https://lacomunadesantiago.wordpress.com/2015/06/13/hola-mundo/>
- Cuesta Abad, José. *Poema y enigma*. Madrid: Huerga & Fierro, 1999.
- Debord, Guy. “Théorie de la dérive”. *Les Lèvres Nues* 9 (diciembre 1956).
- De los Ríos, Iván; Pizzolatto, Nic. *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*. Madrid: Errata Naturae, 2014.
- Fabre, Luis Felipe. *Poemas de terror y misterio*. Oaxaca: Editorial Almadía S.C., 2013.
- Fell, Claude. “Errance et écriture dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *América. Cahiers du CRICCAL* 27 (2007): 27-39.

- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- Frank, Nino. "A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure". *Film Noir Reader 2*. Alain Silver y James Ursini. New York: Limelight Editions, 1999.
- Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips". *Gesammelte Werke*, tomo 13. Frankfurt am Main: Fischer, 1999: 9-16.
- Fresán, Rodrigo. "El secreto del mal y la Universidad Desconocida, de Roberto Bolaño". *Letras Libres*, 31 de mayo 2007.
<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-secreto-del-mal-y-la-universidad-desconocida-roberto-bolano>.
- Gómez, Leila y Tuninetti, Ángel. "Viaje maldito en *La Universidad Desconocida*". *Studia Romanica Posnaniensia* vol. 40/2 (2013): 63-73.
- Großklaus, G. "Ästhetische Wahrnehmung und Frühindustrialisierung im 19. Jahrhundert". Ed. Hanno Möbius y Jörg Berns. *Die Mechanik in den Künsten*. Marburg: Jonas Verlag, 1990: 183-199.
- Heißenbüttel, Helmut. "Spielregeln des Kriminalromans". Ed. Jochen Vogt. *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*. München: Fink, 1998: 111-120.
- Holzmann, Gabriela. *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Medien-geschichte*. Stuttgart y Weimar: Metzler, 2001.
- Horsley, Lee. *The Noir Thriller*. New York: Palgrave, 2001.
- Kracauer, Siegfried. *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat [1922-25]*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977.
- Montfort, J.S. "Breve guía del archivo Bolaño (para el lector sentimental)". *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. 20 de mayo 2013.
<http://artishockrevista.com/2013/03/20/breve-guia-del-archivo-bolano-lector-sentimental/>
- Müllder-Bach, Inka. "Soziologie als Ethnographie. Siegfried Kracaues Studie, Die Angestellten". Ed. Vittoria Borsò. *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*. Stuttgart y Weimar: Metzler, 2002: 279-298.
- Nichols, Williams. "A los márgenes: Hacia una definición de 'negra'". *Revista iberoamericana* 231 (abril-junio 2010): 295-303.
- Neumeyer, Harald. *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.
- Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Osorio, José. "La poesía de Roberto Bolaño: tópicos y ensueños". *Revista de Humanidades* 27 (enero-junio 2013): 123-153.

- Pastén, Agustín. "Anatomy of the detective genre in Roberto Bolaño's poetry." *Chasquí. Revista de Literatura Latinoamericana* 42 (1) (2013): 16-36.
- Rodríguez, Franklin. *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Verbum, 2015.
- Schrader, Paul. "Notes on Film Noir". *Film Comment* 8 (1972).
- Volpi, Jorge. "Bolaño, epidemia". *Revista de la Universidad de México* 49 (2008): 77-84.
- Wagner, Jan. "Der verschlossene Raum". Ed. Maria Gazzetti y Frieder von Ammon. *Münchener Reden zur Poesie*, 2012. Publicado en internet por Poetenladen: <http://www.poetenladen.de/poesie/jan-wagner-poesie.htm>.
- Zaidenwerg, Ezequiel. *La lírica está muerta*. Bahía Blanca, Vox, 2011.
- Zambra, Alejandro. "La montaña rusa." Ed. Celina Manzoni. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002: 185-88.