

# **Bolaño en sus cuentos**

Paula Aguilar  
Teresa Basile (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

|                   |                       |
|-------------------|-----------------------|
| Luisa Campuzano   | Francisco Morán       |
| Adriana Churampi  | Waldo Pérez Cino      |
| Stephanie Decante | José Ramón Ruisánchez |
| Gabriel Giorgi    | Nanne Timmer          |
| Gustavo Guerrero  | Jasper Vervaeke       |

© los autores, 2015

© de esta edición: Almenara, 2015

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

ISBN 978-90-822404-6-7

Imagen de cubierta: Gautier d'Agoty & Jacques Fabien,  
1748 (detalle). Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

# IDENTIDAD SIN ROSTRO O ROSTRO SIN IDENTIDAD EN «LLAMADAS TELEFÓNICAS» DE ROBERTO BOLAÑO

Nanne Timmer  
*Universiteit Leiden*

La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.

Roberto Bolaño

## I. IRONY'S EDGE

Con la lectura que expongo en las páginas que siguen me propongo salir a pelear, porque si coincidimos con Bolaño, la literatura, tanto para el autor como para el lector, «se parece mucho a la pelea de los samuráis» (2011: 98): se pelea a sabiendas de que uno va a ser derrotado. Nuestra pelea es con el cuento «Llamadas telefónicas», homónimo del libro en el que fue publicado en 1997. Reducimos la batalla a un sólo cuento para detectar, desde ese minúsculo fragmento de toda la monumental obra de Bolaño, procedimientos textuales presentes en buena parte de la obra de su autor –aun cuando la obra de Bolaño sea un un tejido complejo de personajes, historias y nombres que se interconectan y que se duplican, al que tal vez habría que estudiar más en conjunto; leerlos según aquel consejo de Bolaño sobre la escritura: «lo mejor es escribir los cuentos de tres en tres, o de cinco en cinco» (2010: 7). Dos

artículos que analizan este cuento en particular siguen de cierta manera ese consejo: Stéphanie Decante (2003) estudia tres pares de cuentos entre los cuales se encuentra «Llamadas telefónicas», y Sonia Stainfeld (1998), por su parte, elabora algunas observaciones estableciendo sus lazos intertextuales con otros textos como «Clara» y el personaje de La andaluza en *Los detectives salvajes*. Aquí, en cambio, me centro en la unidad del cuento separado de otros textos –una pelea con un monstruo menor, con su *plot* y estructura propia–, a partir de la fórmula del cuento policial y de la estrategia de la ironía. A través del movimiento entre lo dicho y lo no dicho, «Llamadas telefónicas» cumple con la definición que da Linda Hutcheon (1994) de la ironía, de modo que resulta imposible quedarse con un significado estable y no ambiguo, provocando un juego de superficie y de profundidad que se resiste a una interpretación única.

A primera vista, sin embargo, lo que narra el texto se muestra en toda su evidencia, tanto que hasta uno se pregunta el porqué del cuento. El argumento es el siguiente: B está enamorado de X, tienen una relación que se agota después de un tiempo. B llama una vez a X y se queda callado. Un día se presentan dos policías, A y Z, en la puerta de B, para comunicarle que X ha sido asesinada y se llevan a B a comisaría para hacerle algunas preguntas por sospechoso. Un tiempo después, el hermano de X lo llama y le cuenta que la policía ha atrapado al asesino, un ex-amante de X que le hacía llamadas anónimas. B se alegra de saberlo, cuelga y se queda solo.

Resulta difícil no usar las mismas formulaciones del cuento al resumirlo, porque Bolaño precisamente juega a desnudarlas discursivamente. No hay nombres propios, sino que basta con constatar o registrar las acciones junto con los enigmas que aparentan estar resueltos del todo: asesino detenido, imposibilidad amorosa puesta en evidencia: orden y concierto. Ahora bien ¿qué es lo que hace que el cuento no se cierre allí? La sensación de trampa, desconcierto y hasta engaño que queda en el lector, una sensación quizás algo *edgy* (retomando la noción de ironía de Linda Hutcheon) que ocurre en un «espacio engañoso, impredecible entre expresión y comprensión» (1994: 12; mi traducción).

El lector puede aceptar el guiño de una especie de «no-cuento», y reírse de la libertad que se toma Bolaño para salirse fuera de los caminos esperados de la significación, reconociendo su forma irónica sin captar los movimientos entre los posibles cuentos narrados y no narrados que coexisten en ese espacio *engañoso*. La acción desde la negatividad, la acción que consiste en no hacer algo que se espera, está allí, y en ello reconocemos uno de los primeros usos de la ironía ya definido por la retórica clásica.

## 2. RUPTURA DEL PACTO DE FICCIÓN

Si nos fijamos mejor en la estructura y el tono del cuento, hay muchos indicios que desafían el pacto de ficción, entendiendo por tal el pacto establecido entre autor y lector implícitos que hace que, como lectores, nos decidamos a creer lo inventado presentado por un narrador. Entramos al mundo ficcional identificándonos, sufriendo o alegrándonos con alguno de los personajes, pero esto se complica si el texto deja huellas que muestran que es tan sólo un artefacto, es decir, si encontramos indicios metaficcionales. El lenguaje tan minimalista desafía la narración de un mundo posible y deja en evidencia el esqueleto del cuento. Todos los ingredientes básicos que pudieran convertirlo en un cuento de amor o en un cuento policial se muestran abierta e irónicamente. Como veremos, su texto no pertenece a ninguno de estos dos géneros: es otra cosa bien distinta, como si se tratara de un cuento en proceso, de un esquema narrativo.

La estructura del relato, entonces, deja en evidencia las fisuras de su propia construcción. Luego de una introducción sobre una trágica historia de amor, el narrador dice irónicamente que «hasta aquí la historia es vulgar. Lamentable, pero vulgar» (69), lo cual cómicamente aleja al lector de una posible actitud de identificación con alguno de los personajes y comunica el inicio del *suspense* de la supuesta trama. Es allí cuando se introduce el elemento del asesinato, mediante el cual se inscribe el cuento dentro de la lógica del cuento policial, bajo las coordenadas del realismo del siglo XIX. En este momento, el narrador alude a un pacto de ficción y a un horizonte de expectativas del lector —que debe aceptar ciertas cláusulas, como la solución del enigma—, para romperlo más adelante. El lector queda a la espera de la aparición en escena de los supuestos sospechosos para participar en la revelación del enigma como un verdadero lector-detective:

En el texto policial, la estrategia generativa es la del desafío. El autor inventa una realidad que encierra un crimen, generalmente un asesinato, plantea como misterio la identidad de la persona que lo ha cometido y por último, crea un personaje que resuelve el misterio al final de la narración: el detective. El misterio de la narración desafía al lector y evoca una estrategia interpretativa contrapuesta a la generativa: el lector modelo es una persona que se deja intrigar por el misterio e intenta llegar a una solución —encontrar al culpable— antes de que el detective se la revele. (Klinting 1998: 145)

Según Todorov (1992), en el relato policial se encuentran dos historias: la del crimen —lo que efectivamente ocurrió— y la de la investigación —cómo el lector

o el narrador toman conocimiento de los hechos. En este cuento de Bolaño, en realidad, tanto una como la otra se frustran. No cuenta ni cómo sucedió el crimen ni tampoco cómo B tomó consciencia de quién fue el asesino, ni hay ningún elemento presente que permita al lector tomar consciencia clara de qué ha ocurrido y cómo se percibe. La estructura del relato policial actualiza la lógica del cuento moderno, que juega a ser una revelación y una ocultación de una historia o lógica secreta (Piglia 1999). En su lectura de Borges, por su parte, Klinting señala que

Invirtiendo la fórmula de Coleridge según la cual toda lectura parte de una suspensión de la incredulidad del lector (Koelb 15-27), Borges le atribuye al lector moderno una forma de lectura que se basa en la suspensión de la credulidad. (Klinting 1998: 146)

El lector-detective no acepta el final tan aparentemente gratuito en el cual un anónimo es culpable del asesinato de X. Es difícil aceptar la verosimilitud de ese final por la lógica a la que apela el pacto ficcional. Como buenos detectives, entonces, retomemos dos frases del resumen: «B llama una vez a X y se queda callado [...] la policía había atrapado al asesino, un ex-amante de X que hacía llamadas anónimas». Según la lógica ficcional, entonces, tenemos en realidad a un solo sospechoso: B. La pregunta sobre quién asesinó a X se convierte, en una mejor lectura, en la pregunta ¿B es culpable o no?

### 3. EL DESDOBLAMIENTO DE B Y LA VOZ NARRATIVA

Si tomamos en cuenta la hipótesis de la culpabilidad de B, con no mucha dificultad se encontrarán razones, pistas y argumentos que la avalen. Para empezar, el hecho mismo de que todo el cuento gire alrededor del sentimiento de intranquilidad de B con respecto a su relación con X y con la historia de su asesinato. Es más: en realidad ¿quién nos cuenta toda la historia que llega a confirmar la inocencia de B al oír que la policía cogió el asesino? Un narrador en tercera persona, aparentemente fuera de la escena, heterodiegético, que con tono seco describe los hechos, algo que daría un tono de objetividad a la información:

Si el lector y el detective son dos «astillas del mismo palo» –y lo mismo puede decirse del autor del texto en relación al autor del crimen– no hay límite entre el crimen perfecto y una trama narrativa perfecta [...] Esto no hace del autor un

asesino, pero sí un sujeto culpable, o por lo menos responsable, de una realidad textual no transparente. (Klinting 1998: 146)

De modo que leyendo «mejor», también podemos tener sospechas de lo fiable que es la información que nos da el narrador del relato. La percepción del narrador en tercera persona se restringe a aquello que percibe, ve, oye y opina B. En realidad parece ser más bien B mismo el que se disfraza de narrador en tercera persona para comentar sobre su relato, en vez de tratarse realmente de un narrador externo. Una especie de doble de la propia voz narrativa (lo cual no nos sorprende si se toma en cuenta que B en otros textos de Bolaño juega a ser una de sus presencias autoficcionales). Es más, ese narrador sólo sabe lo que sabe B conscientemente, por ejemplo:

Sus cuidados remedan los cuidados de un enamorado verdadero. B no tarda en darse cuenta de esto. Intenta que salga de su depresión, pero sólo consigue llevar a X a un callejón sin salida o que X estima sin salida. A veces, cuando está solo o cuando observa a X dormir, B también piensa que el callejón no tiene salida. (2010: 68)

Dada la disimulada distancia en tercera persona y su real identificación con B, el narrador no parece ser fiable: tal vez no nos muestre todo lo que sabe. Si en el relato policial suele leerse cómo el narrador toma conocimiento de los hechos (Todorov 1992), aquí éste no muestra ningún descubrimiento. Hay, sin embargo, un indicio de toma de conciencia por parte del personaje B, como muestra esa voz narrativa que tiene acceso absoluto a los pensamientos y hasta los sueños de B: «Al cabo de un rato, agotado, cae en un sueño profundo. X, como no podía ser menos, aparece en su sueño. Al despertar cree saber quién es el asesino. Ha visto su rostro» (70).

La anterior es una de las frases más enigmáticas del cuento. ¿Qué rostro ha visto B? Hasta este momento sólo han sido mencionados como personajes el propio B, X (muerta) y el hermano de X (que está en un plano totalmente secundario y tiene poco que ver con relación a la solución del enigma). Según la lógica ficcional el único rostro que puede haber visto es el suyo propio, lo cual nos lleva a otro indicio de la culpabilidad de B. El hecho de que en el último párrafo del cuento el narrador en tercera persona tome distancia, y que precisamente no intervengan allí los pensamientos o sentimientos de B, es también sospechoso. El desenlace, tan abrupto y sin mayor explicación, y sin tampoco dar señales de intrigas e inquietudes explícitas de B, deja más preguntas:

Una semana después el hermano de X lo llama por teléfono para decirle que la policía ha cogido al asesino. El tipo molestaba a X, dice el hermano, con llamadas anónimas. B no responde. Un antiguo enamorado, dice el hermano de X. Me alegra saberlo, dice B, gracias por llamarme. Luego el hermano de X cuelga y B se queda solo. (71)

Que sea precisamente al final cuando no haya focalización interna o delegada de B («B no responde», «Me alegra saberlo») es otra de esas pistas que al lector entrenado le hace verlo como sospechoso. Y es allí cuando todo *en el texto* empieza a encajar y parece llevar hacia la culpabilidad de B. Es B mismo quien nos cuenta tan disimuladamente el asesinato de X: entonces, el lector del cuento policial lentamente recobra la satisfacción de la vuelta a un orden de mundo resuelto, con enigma solucionado. Sin embargo, este lector que participa de un juego irónico y que adopta la posición del detective al buscar una solución, se ve convertido en poco tiempo en cómplice de la velada confesión de un crimen por parte del narrador. «Asesino o detective, no hay otra elección para el hombre», dice Bolaño (2011: 109). Y en otra parte: «Creo que hay deudas y responsabilidades e incluso culpas, en el sentido judeocristiano del término, que determinan no sólo la lectura, sino incluso la escritura» (2011).

#### 4. ¿B CULPABLE O INOCENTE?

Más que detective, para mayor incomodidad ahora el lector está puesto en el lugar del juez. En el cuento policial resuena ese realismo del siglo XIX, contemporáneo a la búsqueda por parte de las sociedades de métodos para definir la identidad de un individuo a partir de mediciones y fotografías, con el fin de identificar a los criminales sin posibilidad de duda (Agamben 2011). Pero poco a poco se empieza a desligar la identidad de la máscara (persona) de la vida social, y la sociedad contemporánea se queda con la identificación biométrica del individuo: una *nuda vida*, algo biológico, unas huellas dactilares a partir de las cuales parece posible establecer una identificación. Es decir: ya no es la máscara, el rostro, la persona ni la personalidad ni el nombre de una persona lo que distingue a un individuo de otro. En este cuento de Bolaño, curiosamente, no existen los nombres propios, sólo las iniciales —algo que recuerda a los informes policiales—, y el enigma del lugar vacío del rostro buscado es la dinámica que pone en juego toda la búsqueda



de un culpable. Y en la lectura que he propuesto hasta ahora —y con la que, por supuesto, juega el propio texto—, seguimos precisamente esas pautas del realismo decimonónico.

El único momento en el que se identifica al asesino en el cuento es después del sueño de B, quien, al despertar, «ha visto su rostro». Anteriormente sostuvimos esto como pista para probar la culpabilidad de B, pero podemos hacer aquí exactamente lo contrario. El enigma de cuál es el rostro del asesino, el lugar del asesino, sin nombre, sin rostro, tiene que ser llenado con una identidad. Es ése el drama de B y el nudo del cuento, que gira alrededor de la culpabilidad o inocencia del protagonista. Cuando B ve el rostro del asesino en su sueño, ¿es un sujeto que no reconoce su propio rostro? En otros textos de Bolaño las identidades pueden presentarse cambiantes y sujetas a juegos y sustituciones, como también lo muestra el gesto autoficcional. En el cuento los sueños son momentos de entendimiento de algo por parte de B, y hacen evocar un pasaje de «Un paseo por la literatura» en el poemario *Tres*, donde el sueño ofrece una perspectiva anamórfica: «56. Soñé que un hombre volvía la vista atrás, sobre el paisaje anamórfico de los sueños y que su mirada era dura como el acero pero igual se fragmentaba en múltiples miradas cada vez más inocentes, cada vez más desvalidas» (Bolaño 2000: 105). En «Llamadas telefónicas» también se trata de un sueño donde el sujeto ve lo que ya sabe pero desde otro ángulo, y en ese mirar se multiplica y se expande. Esa ambigüedad de la anamorfosis viene dada también por el mecanismo de la ironía de este cuento, y se condensa en el momento central del sueño cuando el rostro del asesino se ve. ¿Y si lo que B vive es la horrorosa sensación de un desdoblamiento entre su ser y el del asesino?

B le dice que una vez llamó a X y que no habló. Qué putada, dice el hermano de X. Sólo lo hice una vez, dice B, pero entonces comprendí que X solía recibir ese tipo de llamadas. Y creía que era yo. ¿Lo entiendes? (2010: 71)

B nota en la seca reacción de X que ella solía recibir más llamadas anónimas, y que sospechaba que era B quien las realizaba. Por lo tanto, no sólo los lectores del cuento policial, sino también X lo ha identificado con el hombre que luego resultará ser su asesino. Como hac notar Decante Araya, esto produce en B una «dolorosa perplejidad» y «el terror culpable [...] se filtra por su piel» (2003: 126-127). Es la confusión entre la voz de B y la del asesino la que genera ese desdoblamiento, esa náusea de culpabilidad:

En el ascensor B siente deseos de vomitar. Lo dice: voy a vomitar. [...] Está sudando y le duele el estómago, pero no puede vomitar. El inodoro, con la tapa levantada, le parece una boca toda encías riéndose de él. O riéndose de alguien, en todo caso. Después de lavarse la cara se mira en el espejo: su rostro está blanco como una hoja de papel. (Bolaño 2010: 71)

El rostro que no define a nadie es el que ha visto B y que vuelve a ver aquí en el espejo: un rostro que es él, que puede ser él, un rostro que ocupará el lugar del asesino, del culpable, y que cualquiera puede ocupar. Además, la culpabilidad de un ex-amante que molestaba por teléfono a X es terriblemente cercana a B, al punto de constituirse como una especie de doble. Una cercanía, un doble que da náuseas, entre el movimiento de extrañeza y reconocimiento del yo: es la náusea de un sujeto que por ser juzgado —ya sea por sí mismo o por el lector, o implícitamente por la confusión de su ex-amante— ve el rostro de un doble que hace que ya no pueda asumir su inocencia, porque ésta, irónicamente, sólo existe si ni siquiera se entra en el proceso jurídico. ¿No es acaso más terrible ser inocente y no tener absolutamente ninguna explicación para el orden de las cosas (lo que, además, deja una terrible culpa en el superviviente)?

Decante Araya señala que puede detectarse una «isotopía del rostro» (2003: 127) en el texto; en esta línea, interesa mostrar el paralelismo entre esa isotopía y algunas ideas de Giorgio Agamben acerca de la «Identidad sin persona», tal como son elaboradas en *Nudities*. Porque es alrededor de esa identidad sin rostro que B ve en el espejo, y que jamás verá del asesino, que giran las dinámicas biopolíticas en el mundo moderno.

Agamben (2011) explica que no es tanto la resolución de un juicio lo que prueba la culpabilidad de un individuo, sino el hecho mismo de ser juzgado: el proceso jurídico de cuestionar la culpabilidad o la inocencia de una persona. Sólo se puede ser inocente si ni siquiera se entra en el proceso jurídico. Es así como se somete al individuo a la ley, y es así como todos entramos en la sociedad moderna como *nuda vida* que puede ser condenada y manipulada en un sistema que no ve ni rostro ni persona (persona que, en el texto de Agamben, es la máscara, el papel social, como lo explica etimológicamente) en la definición de la identidad. Es precisamente la respuesta de B a la confusión entre su voz y la del asesino lo que hace que se entre en el proceso que pone en cuestión la culpabilidad o inocencia de B.

El cuento lanza preguntas acerca de la complicidad como lector o como doble del asesino, y activa, por así decir, nuestra pérdida de la inocencia a través de la narración y la lectura. No hay narración y justicia, sólo narración

y visibilidad de vidas insignificantes en un anonimato que escapa de la razón. Bolaño hace que nos preguntemos si de verdad contamos con las capacidades para leer nuestro mundo y dar una explicación. Con humor, nos lleva a ver lo más terrible; usando la fórmula del cuento policial, hace que reboten en nosotros preguntas esenciales acerca del orden del mundo, y al final nos deja con las manos vacías. Nos invita así a abandonar aquella posición que busca juicios o denuncias, o que intenta llegar a un juicio final o a un cierre del sentido, para preguntarnos, como sugiere Sánchez Lopera, «si somos capaces de dejarnos atravesar por su clamor ético» (2012: en línea).

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Nudities*. New York: Stanford University Press.
- BOLAÑO, Roberto (2000): *Tres*. Barcelona: Acantilado.
- (2010): *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- (2011): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas (edición revisada)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- DECANTE ARAYA, Stéphanie (2003): «Llamadas telefónicas: claves para una escritura paratópica». En Moreno, Fernando (ed.): *Roberto Bolaño, una literatura infinita*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos, Université de Poitiers, 125-136.
- HUTCHEON, Linda (1994): *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London / New York: Routledge.
- KLINTING, Hanne (1998): «El detective lector y el lector detective. La estrategia interpretativa de Isidro Parodi en “Las previsiones de Sangiacomo”». En *Variaciones Borges* 6: 144-159.
- PIGLIA, Ricardo (1999): «Tesis sobre el cuento» / «Nuevas tesis sobre el cuento». En *Formas breves*. Buenos Aires: Grupo Editorial Temas, 89-134.
- STAINFELD, Sonia (1998): «Relaciones intertextuales en la obra de Roberto Bolaño: huellas dejadas por la andaluza». En *Iberoamerica global* 1 (4): 195-216.
- SÁNCHEZ LOPERA, Alejandro (2012): «Por una ética del desorden en América Latina». En *Nómadas* 37: <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502012000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502012000200008&script=sci_arttext)>.
- TODOROV, Tzvetan (1992): «Tipología del relato policial». En Link, Daniel (ed.): *El juego de los cautos. Literatura policial de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca.