

# *Letras Hispanas*

## Volume 10.2, Fall 2014

**TITLE:** "William Burns" de Roberto Bolaño o las llamas del sueño de la paranoia

**AUTHOR:** Arndt Lainck

**E-MAIL:** arndt.lainck@uni-bamberg.de

**AFFILIATION:** University of Bamberg; Department of Romance Literature/Hispanic; University 2 (U2/2:21); 96045 Bamberg, Germany

**ABSTRACT:** The article analyses the story "William Burns" of *Llamadas telefónicas* (1997) by Roberto Bolaño. A new perspective on the real scope of the paranoid projections of its protagonist Burns helps to explain the strangeness of its narrative turns. The house as a metaphor for the mind serves as a basis for reading the story as a product of Burns' subconscious activity. Modelling the interpretation on the paradigm of dreams and paranoia sheds light on a host of murky details in his seemingly irrational behaviour. At last, Burns' disability to recognize himself is compared to other characters in Bolaño's work.

**KEYWORDS:** William Burns, *Llamadas telefónicas*, Roberto Bolaño, Paranoia, Dream

**RESUMEN:** El artículo analiza el cuento "William Burns" de *Llamadas telefónicas* (1997), de Roberto Bolaño. Se estudia el alcance de las proyecciones paranoicas del protagonista, Burns, para desentrañar el sentido de sus extraños giros narrativos. La casa como metáfora de la mente sirve de base para leer el relato como un producto de la actividad subconsciente de Burns. A partir de los paradigmas del sueño y de la paranoia se elucidan una serie de aspectos turbios de su funesta conducta. Finalmente, se compara la incapacidad de Burns para reconocerse a sí mismo con la de otros personajes de la obra narrativa de Bolaño.

**PALABRAS CLAVE:** William Burns, *Llamadas telefónicas*, Roberto Bolaño, paranoia, sueño

**DATE RECEIVED:** 3/16/2015

**DATE PUBLISHED:** 10/20/2015

**BIOGRAPHY:** Dr. Arndt Lainck is a teaching and research assistant at the University of Bamberg (Germany). His Ph.D. thesis, defended at the University of Göttingen, was published in 2014 as *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. His main research interests include ethics, concepts of time and identity in Iberian and Latin American literatures.

## “William Burns” de Roberto Bolaño o las llamas del sueño de la paranoia

Arndt Lainck, University of Bamberg

El cuento “William Burns” de Roberto Bolaño, incluido en *Llamadas telefónicas* (1997), es la historia de un sinsentido que, paradójicamente, posee una lógica cuidadosamente tramada. Es también un ejemplo emblemático de la desviación del género policíaco en la obra de Bolaño<sup>1</sup>, que resulta parodiado, por cuanto el ‘detective’ termina siendo el asesino, y desviado, pues deviene hacia una lectura paranoica, como veremos.<sup>2</sup> La envergadura de las proyecciones paranoicas que conjuran de forma inexorable la catástrofe gratuita no ha recibido todavía la atención que merece.<sup>3</sup> El caso que se presenta en este cuento es especialmente interesante, dado que la escisión y el desdoblamiento de un personaje en su “horrendo hermano siamés,” hecho que se encuentra con frecuencia en la obra de Bolaño<sup>4</sup>, se dan aquí también dentro de los confines de la mente de un solo personaje. Por esta razón, se explorará en este estudio el alcance de las proyecciones paranoicas del protagonista, Burns, para desentrañar el sentido de los extraños giros narrativos del cuento a la luz de varios teóricos y relaciones intertextuales. La casa como metáfora de la mente va a servir de base para leer el relato como un producto de la actividad subconsciente de Burns. A partir de los paradigmas del sueño y de la paranoia se elucidan una serie de aspectos turbios de su funesta conducta. Por último, se compara la incapacidad de Burns para reconocerse a sí mismo con la de

otros personajes de la obra narrativa de Bolaño y se aborda la falta de transparencia en la cuestión de la culpabilidad.

El personaje que resulta ser el asesino del cuento, William Burns, “de Ventura, California del Sur” (105), cuenta el fatídico argumento de su tragedia personal al amigo del narrador, Pancho Monge, “policía de Santa Teresa, Sonora,” quien a su vez lo transmite al narrador sin nombre. La ciudad de Ventura existe efectivamente en el sur de California y se llamaba antaño San Buenaventura<sup>5</sup>, previniendo desde el inicio de que la ventura, *lo por venir*, encierra más bien una casualidad peligrosa: un lance extraño que puede desembocar en una aventura malograda. Con la excepción de “El gusano,” cuento del mismo apartado temático de *Llamadas telefónicas*, esta es la primera mención en toda la obra de Bolaño del lugar mítico de Santa Teresa, urbe nefasta que obtendrá protagonismo en *Los detectives salvajes* (1998) y, sobre todo, en *2666* (2004). No solo Santa Teresa se presenta aquí como un embrión o primer brote de lo que llegará a ser en obras posteriores: también lo hará el policía amigo del narrador, Pancho Monge. En retrospectiva, no será ningún desconocido en la obra de Bolaño: el personaje Lalo Cura, con un papel prominente en *2666* y en “Prefiguración de Lalo Cura,” del volumen *Putas asesinas* (2001), se llama Pancho Monje en *Los sinsabores del verdadero policía* (2011).<sup>6</sup>

A pesar de esta situación narrativa complicada, esto es, a pesar de que los hechos relatados han llegado al narrador a través de un intermediario (Pancho Monge), prácticamente todo el cuento se despliega a partir de la indicación “Habla Burns;” como si se tratara de una narración oral directa. Hasta la coda del cuento, que cierra este paréntesis que comienza advirtiendo al lector sobre la poca fiabilidad del relato del protagonista, el lector sigue el testimonio de Burns como si le fuera transmitido de manera directa. La coda está formada por apenas dos líneas en las que el narrador intercalado, Pancho Monge, informa escuetamente sobre el trágico final del protagonista, Burns. En ella se despacha al lector con la indicación de que “[s]eis meses después, ... William Burns fue asesinado por desconocidos” (113) sin posibilidad alguna de obtener más información sobre las causas y circunstancias de lo que podría haber sido un instante de justicia narrativa.

De este modo, la legitimación de la voz de Burns flota libre entre el narrador sin nombre (que, a su vez, también ha sido receptor del relato), la reproducción de la historia que enmarca el cuento por parte de Pancho Monge, y la narración del mismo Burns, que también pone a veces en duda lo que le ha acontecido a él mismo. La discrepancia entre los tres narradores sobre cómo calificar el relato de Burns es manifiesta desde el principio: “Según Monge, el norteamericano era un tipo tranquilo, que jamás perdía los nervios, afirmación que parece contradecirse con el desarrollo del siguiente relato” (105). De esta manera, la situación narrativa sienta las bases desde el inicio para la realidad ‘superior’ del confuso mundo onírico que se desenvolverá luego. Wayne Booth observó:

Both reliable and unreliable narrators can be unsupported or uncorrected by other narrators... or supported or corrected... Sometimes it is almost impossible to infer whether or to what

degree a narrator is fallible... Many modern works use... confusing, unreliable narration in a deliberate polemic against conventional notions of reality and in favor of the superior reality given by the world of the book. (159-60; 288)

El mismo apellido de Burns sugiere ya un carácter malvado: parece caracterizar de entrada a un personaje que terminará causando estragos en su entorno por el poco control que tiene sobre sus emociones, fácilmente inflamables. Burns, por su parte, cuestiona de manera reiterada el papel que él mismo juega en toda la historia: “¿Por qué me comporté de esa manera? No lo sé” (108). Otras veces insiste en su absoluta seguridad de estar diciendo la verdad (“Eso sí lo recuerdo con claridad” (105), “nunca lo podré olvidar” (110)), desvirtuando desde luego su credibilidad en el proceso. Aparte de los trastornos que Burns sufre, según confiesa él mismo, la situación narrativa está doblemente marcada por una manifiesta incerteza: la distancia de los hechos referidos y los problemas de Burns *de recordar de forma correcta*: “eso creo recordar, no estoy seguro” (110).

Burns cuenta que salía con dos mujeres que bien podrían ser el desdoblamiento de una entidad única, dando lugar otra vez al motivo de los gemelos, que se encuentra con tanta frecuencia en la obra de Bolaño.<sup>7</sup> Burns dice tener dificultades para distinguir entre las dos mujeres:

Una era más bien veterana, de mi edad, y la otra casi una niña. Aunque a veces parecían dos viejas enfermas y llenas de rencor, y a veces parecían dos niñas a las que sólo les gustaba jugar. La diferencia de edades no era tan grande como para que se las confundiera con madre e hija, pero casi. En fin, ésas son cosas que un hombre sólo puede suponer, nunca se sabe. (105)

Ni siquiera sabemos con certeza si las mujeres existen de verdad o si han emanado como brotes psíquicos de su imaginación, como trataremos de demostrar a continuación. Como complemento a la serialización de las mujeres están sus respectivos perros, “uno grande y otro pequeño.” Burns mantiene, además, no saber nunca “cuál perro era de cuál mujer.” Aquí ya se encuentra *in nuce* el equívoco fundamental en que se basa la tragedia que está por venir: la incapacidad de Burns de discernir el número exacto de los perros delata una percepción desacordada y dispersa. Más adelante, bajo la amenaza del peligro, su mente no podrá excluir del campo visual las proyecciones infundadas que desencadenan la fatalidad.

Las mujeres comparten “una casa en las afueras de un pueblo de montaña, un lugar de veraneantes” y cuando Burns le comenta a alguien, “un amigo o un conocido,” que las va a acompañar allí, este le recomienda que lleve su “caña de pescar” y otro le habla de “almacenes y de cabañas, una vida regalada, un descanso para la mente” (105-06). En una relectura, el lector podrá darse cuenta de la importancia de las claves proporcionadas aquí, pero no a la manera del típico esparcimiento de indicios en una novela policíaca, sino como motivos que reaparecen en el cuento a guisa de premonición de un sueño, de una voz interior. La reaparición de las cañas de pescar y del almacén, más adelante, parece ser indicativa de que la mente de Burns precisamente no se da tregua. Por otra parte, la coincidencia es demasiado extraña como para excluir por completo la posibilidad de que toda la historia sea tan solo una fantasía demente, un ensueño solipsista que haría de todos los personajes fantasmagorías de la paranoia.

Burns empieza diciendo que era “una época triste” de su vida, que en su trabajo “pasaba por una mala racha” y que se “aburría soberanamente,” siendo alguien que, según él mismo, “antes nunca [se] aburría.” La mención del aburrimiento debería poner sobre aviso a cualquier lector familiarizado con la

obra de Roberto Bolaño. Hay que apuntar al epígrafe de 2666, “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento,” de Charles Baudelaire, y al ensayo “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” incluido en *El gaucho insufrible* (2003), que explica en retrospectiva a la perfección la trayectoria que tomará Burns:

En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos, como el tipo aquel que después de asesinar a su mujer y a sus tres hijos dijo, mientras sudaba a mares, que se sentía extraño, como poseído por algo desconocido, la libertad, y luego dijo que las víctimas se habían merecido lo que les pasó, aunque al cabo de unas horas, más tranquilo, dijo que nadie se merecía una muerte tan cruel y luego añadió que probablemente se había vuelto loco y les pidió a los policías que no le hicieran caso. Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste... (151-52).

Burns constata efectivamente que su vida pasaba por una época triste y sale del desierto de aburrimiento con un acto de violencia irracional que él mismo no entiende: piensa que su víctima, Bedloe, es inocente y que es un pobre desgraciado (112), aspecto este que,

por cierto, víctima y verdugo compartirán en cuanto sujetos pacientes de un destino desafortunado. Burns no tiene talento para la felicidad, busca el infortunio como si el poder de atracción del mal augurio imaginado fuera un imán irresistible. En línea con lo anterior, “la mujer más vieja” comentará al final que “[l]a vida no tiene sentido” (113). Igual que el “tipo aquel” de arriba, Burns también está “sudando a mares” cuando patea a su víctima hasta el desenlace fatal (111).

Burns no va exactamente de vacaciones con ellas a la casa en las afueras, sino que siente que su responsabilidad es cuidarlas, ya que, según las mujeres, “había un tipo que quería hacerles daño” al que llaman el asesino (106). La paranoia, como el delirio de persecución, es un trastorno que tiende a atribuirle una importancia exagerada a un miedo específico y proveerlo de una aparente lógica que, sin la ‘lucidez’ idiosincrásica del afectado, es difícilmente entendible.<sup>8</sup> Ibáñez López apunta lo siguiente sobre la paranoia:

Ahora bien, ¿en qué consiste esta constitución paranoica? Según los términos de los propios autores [Sérieux y Capgras], se trata del carácter egocéntrico, de la hipertrofia del yo y de una falla en la autocrítica. ... El carácter interpretador estaría determinado desde antes del desencadenamiento de la psicosis, y el delirio sería la exageración de dicha constitución. El delirio de interpretación se contempla como una psicosis constitucional plenamente desarrollada, donde los factores desencadenantes pierden su función... Para Dromard... [s]e trata del dominio de la afectividad en la interpretación de la realidad. Según Dromard, habría dos formas de interpretar la realidad: por residuo empírico (síntesis de las experiencias pasadas y de las respuestas del mundo) o por valor afectivo (donde predomina el valor que una determinada sensación o pensamiento tiene para el

sujeto). Así, la interpretación delirante está marcada por el valor afectivo sobre el residuo empírico. (177-78)

Los rasgos aquí especificados concuerdan perfectamente con la inclinación de Burns de interpretar todo lo que está viendo con la mayor carga afectiva posible. Su miedo (el valor afectivo) prevalece sobre el residuo empírico en todo momento (en concreto, el error de considerar a Bedloe un asesino).

Habiendo preguntado a las mujeres por qué llaman asesino al tipo, estas ofrecen por toda razón el miedo mismo, sin explicación o fundamento racional alguno: “... no supieron qué decir o acaso prefirieron que sobre eso yo no supiera nada. Así que me hice una idea del asunto. Ellas tenían miedo, ellas creían que estaban en peligro, todo posiblemente era una falsa alarma. Pero yo no soy quién para desmentir a nadie ...” (106). El miedo es tan contagioso que se volverá profecía autocumplida y convertirá al protector frente a un presunto asesino en el único asesino verdadero del cuento: un asesino accidental pero fatídico, rabioso y desganado a partes iguales. El virus del miedo—un miedo infundado—anidará en la mente de Burns y, una vez allí, terminará por generar su propio fundamento. La narración fabrica los hechos en una inversión del orden usual.

Por debajo de la superficie de la narración palpita una dimensión subconsciente que motiva absolutamente todo lo que va ocurriendo ante los ojos de Burns. El lector tiene que invertir el proceso de sobreproducción de indicios erróneos que la mente de Burns fabrica de manera constante para deshacer la lectura paranoica que Burns hace de su entorno. Para poder entender la mente enfermiza de Burns, el lector desdobra al protagonista Burns en su papel de ‘detective’, que después de la tragedia ocurrida promete “volver a la ciudad” y “retomar la investigación exactamente en el punto en donde me perdí,” para acabar siendo “asesinado por

desconocidos” (volviéndose, entonces, a perder). El equilibrio de tragedias restablece así el orden de una manera irónica, ya que Burns había asesinado a Bedloe siendo también un perfecto desconocido para él.

## La casa como metáfora

De acuerdo con la interpretación de que todos los eventos en “William Burns” son en realidad emanaciones del conflicto interior que sufre el protagonista, la casa que habitan él mismo y las mujeres y en la que tendrá lugar el asesinato de Bedloe puede ser leída como una metáfora de su cabeza.<sup>9</sup> La casa sería la mente, en la que falta el tercer piso de un superego que censuraría el comportamiento de Burns, y que recibe demasiadas impresiones desde fuera, desbordando la capacidad de recibir y procesar de forma adecuada los datos que penetran en ella:

...una casita de madera y de piedra llena de ventanas, posiblemente la casa con más ventanas que he visto en mi vida, todas de distinto tamaño, distribuidas de forma arbitraria. Vista desde fuera, a juzgar por las ventanas, la casa parecía tener tres plantas cuando en realidad eran sólo dos. Desde dentro, sobre todo desde la sala y algunas habitaciones del primer piso, la sensación que producía era de mareo, de exaltación, de locura. En la habitación que me asignaron sólo había dos, y no muy grandes, pero una encima de la otra, la superior hasta casi tocar el cielorraso, la inferior a menos de cuarenta centímetros del suelo. (106)

Las famosas ventanas de rombos de Borges de “La muerte y la brújula” se distribuyen de manera irracional aquí, perdiendo todo orden geométrico.

Cuando los perros se pierden, Burns va en busca de ellos a través de la topografía marcadamente onírica del cuento. Tras regresar a casa sin los perros, las mujeres le miran,

según Burns, como si “fuera el responsable de la desaparición de los perros” (106-07). Dado que Burns no puede sacar nada en claro sobre el miedo a la persona que ellas simplemente llaman *el asesino*, decide visitarlo en la ciudad para encontrar allí por casualidad a los perros perdidos. Los mete en la furgoneta y se ríe “de los temores que había experimentado la noche anterior” acerca de ellos, reflejando un paralelismo con la esperanza que había albergado con respecto al miedo sin fundamento que las mujeres tienen al asesino, pensando que “al cabo de una semana ellas solas llegarían a esa conclusión” (106). La sensación de que Burns proyecta sus pensamientos hacia afuera se vuelve cada vez más clara cuando considera que el “hombre parecía un actor de cine,” atribuyéndole quizás un papel ficticio que no merece; al marcharse, como si emitiera un dictamen sobre sí mismo, piensa, sin saber por qué, “que el pobre tipo estaba perdido.”

Al alejarse de su misión de reconocimiento y vigilancia la suerte da un giro. La persecución se invierte de repente cuando Burns empieza a ser seguido por el perro del almacenero, y el delirio persecutorio se convierte en persecución real, como en una profecía autorrealizada. A los dos perros recuperados se añade el fatal tercer perro, el número que está de más, “un perro grande, negro” (108). Los perros ya no solo desdoblan a las mujeres, sino que además sirven como reflejo de la propia ineptitud de Burns para el autoconocimiento al declarar este no saber “qué demonios los mueve a hacer una cosa u otra.” Esta falta de motivación que Burns proyecta aquí sobre los perros caracteriza su propio comportamiento irracional, imposable de predecir, o más bien intencionadamente ilógico. El almacenero llama silbando a su perro, pero Burns no vuelve la vista atrás: “Mi reacción fue automática, irreflexiva... Recuerdo que me oculté, el perro pegado a mis piernas, tras un tranvía de color rojo oscuro, como sangre seca.” Aunque la mención de la sangre seca parezca fuera de lugar, se verá que es una prefiguración: la sangre seca hará

su reaparición más adelante, manifestándose en la “máscara ensangrentada” del rostro de Bedloe (111).

En vez de devolverle el perro a su dueño, que hace señas que no sabe interpretar, Burns decide huir. Perversa y obstinadamente, no hace caso a las señas: “Que fue exactamente lo que no hice... ¿Por qué me comporté de esa manera? No lo sé” (108). De esta manera, Burns se comporta con la misma, o más bien con mayor incomprendibilidad que los perros cuyo comportamiento afirmaba no entender. El tercer perro del almacenero le sigue de manera dócil y actúa como si le perteneciera, con una naturalidad que sorprende a Burns: se mete en la furgoneta sin permitir que se le saque, y cuando las mujeres le ven llegar con tres perros estas “no dijeron nada ... El perro del almacenero parecía conocerlas desde siempre.” El proceso se asemeja a la manera en que un elemento nuevo e impropio en un sueño puede ser asimilado de forma rápida, adquiriendo una familiaridad que estaba excluida por la lógica precedente. El tiempo presente parece rectificar el pasado como si este careciera de sustancia.

Burns narra que en la conversación que sigue se ve a sí mismo “diciendo algo sobre la necesidad de vigilar permanentemente la casa” y parece no controlar lo que dice: “Las mujeres me miraron y asintieron con una sonrisa. Lamenté haber hablado de esa manera” (108-09). El miedo acaba por trasladarse de ellas a Burns y la paranoia se contagia. Al miedo y a la locura se les añade ahora la embriaguez cuando los tres se ponen a beber. Burns narra que una de las mujeres habló “sobre la redondez de la Tierra, sobre preservación, sobre voces de médicos” (109). Burns no sabe de qué está hablando la mujer, pero supone, de una manera difícilmente comprensible, que se refiere “a los indios que antaño habitaron en las laderas de estas montañas,” es decir, a entidades fantasmagóricas que posiblemente frecuentan todavía la región maldita por la injusticia gratuita que padecieron.

Hay varios indicios más que apoyan la lectura paranoica del cuento; por ejemplo,

que las voces<sup>10</sup> que Burns oye parecen una alucinación: “No pude soportarlo más y me levanté, recogí la mesa y me encerré en la cocina a lavar los platos, pero incluso desde allí seguía escuchándolas.” La otra mujer habla después “de una gran ciudad, como si alabara la vida de una gran ciudad, pero en realidad burlándose de ella” y Burns, que antes manifestara incompreensión hacia los perros, reflejo de su propia incompreensión hacia sí mismo, afirma no comprender el humor “de aquellas mujeres.” En ese mismo momento piensa que ha llegado la hora de pasar de la contemplación a la acción, del miedo a las medidas preventivas, detonando con ello la desgracia cuando se dispone a solucionar “algunas cosas.” Según Burns, las mujeres fingen sorpresa preguntando: “¿Qué cosas?” Parece que el miedo al asesino ha desaparecido en ellas y se ha transmitido por completo a él. Burns arguye que “[l]a casa tiene demasiados puntos débiles.”

El efecto angustiante de las voces apremia cada vez más a Burns:

Más tarde, cuando comprendí que los tres estábamos desvelados, hablaron de niños y sus voces hicieron que se me encogiera el corazón. Yo he visto horrores, maldades que harían retroceder a tipos duros, pero aquella noche, al escucharlas, el corazón se me encogió hasta casi desaparecer. Quise meter baza, quise saber si rememoraban su infancia o hablaban de niños reales, niños que aún son niños, pero no pude. Tenía la garganta como llena de vendas y algodones esterilizados. (109-10)

Es precisamente en este momento cuando el miedo interior estalla en una manifestación exterior del objeto temido, estableciendo una conexión clara entre la premonición y la evocación: “De pronto, en medio de la conversación o del monólogo a dos voces, tuve un presentimiento y me acerqué sigilosamente a una de las ventanas de la sala, una ventana pequeña y absurda como ojo de buey... demasiado cerca del ventanal principal como

para tener ninguna función” (110). Como si Burns contemplara a través de la ventana su propio rostro en un espejo, viendo al asesino en que se va a convertir, descorre la cortina y ve “al otro lado la cabeza de Bedloe, la cabeza del asesino.” Pierde todo resto de control y las llamas de la ira se apoderan de él, lanzándolo al vertiginoso abismo de la rabia desenfrenada. La lógica y la secuencia temporal quedan suspendidas. Empieza a encerrarse en el terror absoluto dentro de su ‘casa/cabeza’, sintiéndose agredido y al mismo tiempo dándole caza al presunto asesino para matarle:

Lo que ocurrió a continuación es confuso. Y es confuso porque el pánico es contagioso. El asesino, lo supe en el acto, se puso a correr alrededor de la casa. Las mujeres y yo nos pusimos a correr por el interior. Dos círculos: él buscando la entrada, evidentemente una ventana que se nos hubiera quedado abierta; las mujeres y yo comprobando las puertas, cerrando las ventanas. (110)

Cuando Burns piensa en los perros que se han quedado fuera, oye en seguida cómo una de las mujeres grita: “Jesús, la perra, la perra, y pensé en la telepatía, pensé en la felicidad ...” La conexión entre los pensamientos y sus manifestaciones sigue establecida. “Justo en este momento,” Burns entra “en una habitación del primer piso que no conocía”: empieza a pisar ese terreno de su alma que alberga la violencia que está a punto de ejercer sobre su víctima, a adentrarse en el corazón de sus propias tinieblas, representado por una habitación que se describe como “alargada y estrecha, oscura” e “iluminada por la luna,” la luz de los lunáticos.<sup>11</sup>

Lo que sigue sería la anagnórisis *a priori*, el fatalismo necesario para cumplir *ex ante* la profecía que anunciaba el trágico desenlace: “Y en ese momento supe, con una certeza parecida al terror, que era el destino (o el infortunio, para el caso lo mismo) el que me había conducido hasta allí. Al fondo, al lado

de la ventana, vi la silueta del almacenero” (110-11). Aunque Burns afirma encontrarse en una habitación del primer piso que no conocía, hay tres camas con sus respectivas mesitas de noche con “tres estampas enmarcadas” (111). Esta observación, junto con el hecho de que el almacenero abriera la ventana de la habitación “con una facilidad que no dejó de sorprender[le],” para introducirse silenciosamente en la habitación, parece sugerir que Bedloe, igual que el tercer perro, de algún modo había pertenecido desde siempre a la casa.

Después Burns puede incluso sentir cómo respira Bedloe, afirmando que “el aire entró con un ruido saludable en sus pulmones.” El encuentro de las dos *bes* se hace cada vez más ineludible, y Burns está a punto de matar a su *alter ego* para convertirse en él, para dar forma a la amenaza externa. Parece que dentro de la habitación Burns es tan invisible como antes, cuando había ignorado a propósito a Bedloe en la calle del pueblo: “Supe que no me había visto, me pareció imposible, agradecí interiormente mi buena suerte...” para ahora poder patearlo “con la intención de hacerle el mayor daño posible.” El cambio de papeles se ha consumado y es a partir de este momento cuando la metáfora se hace explícita en el cuento: “Está aquí, está aquí, grité, pero las mujeres no me oyeron (en ese momento yo tampoco las oía correr) y la habitación desconocida me pareció como una prefiguración de mi cerebro, la única casa, el único techo.” Las mujeres, los perros, Bedloe, los tres habitantes de la casa, todos parecen ser la prefiguración de su cerebro, prefiguración de algo que no está por venir sino que acaso ya ha sido consumado.<sup>12</sup> Tanto la direccionalidad del tiempo como la causalidad se invierten aquí: lo que prefigura su cerebro, en realidad, ha emanado de él. El efecto obtenido viene a ser su propia causa.

A partir de este momento queda también claro que tanto las leyes de la temporalidad como las de la atribución a agentes concretos dejan de tener sentido según las sensaciones y observaciones de Burns. Burns



no sabe cuánto tiempo permanece allí, “golpeando el cuerpo caído” y solo recuerda “que alguien abrió la puerta tras de mí, palabras cuyo significado no entendí, una mano sobre mi hombro.” Cuando arrastra el cuerpo a la sala, encuentra a las mujeres como hermanas siamesas horrorizadas, “sentadas muy juntas en el sofá, casi abrazadas (pero no estaban abrazadas),” en una escena que evoca en él, una vez más sin saber por qué, “una fiesta de cumpleaños.” Una y otra vez, el discurso de Burns evidencia dificultades para ver y calificar las situaciones de una manera comprensible. Las constantes dudas que manifiesta a la hora de reconocer el número de objetos que se le presentan delata su problema fundamental: distinguir entre sujeto y objeto, entre emoción y manifestación. El rostro de Bedloe, el yo imaginario de Burns, parece ahora a la luz de la sala “una máscara ensangrentada” en la que no sabe reconocerse a sí mismo.

## La lógica onírica y el tiempo del sueño

La extrañeza y la fatalidad inherentes a los hechos narrados sugieren que Burns se encuentra dentro de una pesadilla de la que no sabe liberarse. Hay varios indicios que acercan la trama a la lógica y al tiempo propio de los sueños. El hecho de que Burns no sea capaz de ser un testigo fiel de sus propios actos y de que su propio cerebro, la instancia receptora y analítica por excelencia, sea el productor de la realidad que cree vivir, se deja entrever de manera sutil. Muchas veces, la percepción de un hecho inquietante que quizás exigiría una explicación no la tiene. El tiempo de los sueños es un tiempo caprichoso donde la hipertrofia del presente niega al soñador toda posibilidad de establecer un vínculo lógico con estadios anteriores. El presente, por extraño que este sea, parece ser siempre absoluto.

¿Cómo se vincula, pues, un estado onírico, imaginario o alucinado, a la paranoia, el miedo y sus efectos concomitantes? El nexo

de unión es el mismo que suspende la lógica tanto de la temporalidad como de la causalidad y que lo asemeja al poder de atracción de la profecía. En todos ellos el pensamiento es siempre ya acto, negando la causalidad y la temporalidad. No existen diferencias entre temer algo y su manifestación inmediata; la enfermedad es siempre ya síntoma y no latencia. La realidad se convierte en una sucesión de momentos presentes que siempre reinan con soberanía absoluta. “William Burns” transcurre en un tiempo onírico en el que la lógica propia de las relaciones causales del mundo de la vigilia está ausente y los resultados se manifiestan tan solo en el momento en que uno se percibe de la existencia del objeto contemplado, sin prestar atención alguna al desencadenante. Esta constante amputación de la procesualidad—la reducción de un proceso demasiado fatídico para ser observado—hace que las causas operen de manera subterránea, como una maquinación turbia y opaca, tanto más inquietante cuanto más reprimida, inescrutable e inaccesible para un análisis preventivo o posterior que pudiera desembocar en una solución al problema.

Existe una figura paralela en el pensamiento sociológico de Norbert Elias que puede ayudar a explicar la cualidad emergente de la catástrofe, que la hace aquí tan opaca para el propio Burns. El miedo que tienen las mujeres al asesino se transfiere a Burns de una manera dramática o bien consiste en que este teme ser víctima de sus propias pasiones. En *El proceso de la civilización*, Elias escribe sobre “el secreto del entramado social, ... su carácter de proceso” que a partir “de innumerables intenciones e intereses—sean éstos coincidentes o no e incluso opuestos—surge algo que ninguno de los participantes había planeado o pretendido y que, sin embargo, es el resultado de las intenciones y de las acciones de muchos individuos” (391-92). Y sobre el papel del miedo en las relaciones humanas anota:

Sin duda que la posibilidad de sentir miedo, al igual que la posibilidad de

sentir alegría son un rasgo invariable de la naturaleza humana. Pero la intensidad, el tipo y la estructura de los miedos que laten o arden en el individuo, jamás dependen de su naturaleza y, por lo menos en las sociedades diferenciadas, tampoco dependen jamás de la naturaleza en la que vive, sino que, en último término, aparecen determinados siempre por la historia y la estructura real de sus relaciones con otros humanos, por la estructura de su sociedad y se transforman con ésta[...]. Todos los miedos son suscitados directa o indirectamente en el alma del hombre por otros hombres; tanto los sentimientos de pudor, como el miedo a la guerra, el temor de Dios, los sentimientos de culpabilidad, el miedo a la pena o a la pérdida del prestigio social, el temor del hombre a sí mismo y el miedo a ser víctima de las propias pasiones. (528)

Por tanto, es también un deseo vano el que expresa Burns al final de su historia, cuando ya ha cavado la fosa para deshacerse del cadáver: “Voy a volver a la ciudad, les dije, voy a retomar la investigación exactamente en el punto en donde me perdí” (113). Aquí se parodia el deseo de control inherente a las investigaciones detectivescas junto con las creencias en el racionalismo y en una posible iluminación de los hechos turbios que han provocado el homicidio. Es, obviamente, además, el asesino mismo quien expresa este deseo. Pero querer encontrar un fallo epistemológico en su comportamiento pasado, en la cadena de sucesos que le han llevado hasta este punto, no restablecerá el orden ni resucitará a Bedloe. Todo esfuerzo es inútil porque Burns tiene un carácter que le impide escrutar sus propios actos, observarse a sí mismo, entenderse, saber “qué demonios [le] mueve a hacer una cosa u otra” (108). Y también lo es porque, como hemos visto arriba, el lector

tiene buenas razones para conjeturar que la instancia observadora y la instancia productora de los hechos relacionados coinciden de manera total en el cerebro de Burns, volviendo el enigma inaccesible al escrutinio desde dentro de los mismos pensamientos del personaje.

En los sueños, es el miedo mismo, como predisposición, el que produce la evocación del objeto temido sin que el durmiente se aperciba de la existencia de la conexión entre ambos fenómenos. Las constantes dificultades por parte de Burns de recordar bien, de alejarse de las voces que oye y de distinguir entre evocaciones y memorias posiblemente certeras se comprenden mejor cuando se presupone un estado onírico. Así, todos los personajes de “William Burns” serían la evocación de sus demonios interiores, entidades fantasmagóricas de la memoria que todavía ‘trabajan’ en la mente atormentada de Burns. En este sentido, la prefiguración de su cerebro sería más bien un instante de lucidez en el que Burns captaría que lo que está pasando no es una anticipación del horror futuro, sino la evocación de un trauma pasado, esto es, la prefiguración de la vigilia y del dolor que conlleva. El hecho de sentirse agredido por sus propios pensamientos sería un indicio de que la relación afectiva del trauma original y el miedo subsiguiente se ha invertido.

El orden del tiempo se invierte en las percepciones, porque el tiempo emana de la misma mente que trata de detenerlo para poder analizar el peligro presentado y encontrar a tiempo los remedios necesarios para no caer en el abismo que se acerca inexorablemente. El sujeto dicta el tiempo en el sueño sin darse cuenta de ello. Es un mundo de resultados que hay que aceptar con resignación, donde uno trata de escapar sabiendo de antemano que está cayendo en el lazo, que la sogá aprieta, donde uno ya no se puede fiar de la leyes de la lógica y de la (con)secuencia, ni tampoco de las correcciones y medidas preventivas acaso todavía posibles.

El sueño como lugar ideal para un autoanálisis posterior y esclarecedor se convierte en trampa ineludible. Ha dejado de ofrecer indicios que permiten al juicioso conocerse a sí mismo con más plenitud para pasar a ser la agonía misma. La detección del síntoma y la supuesta aplicación de la cura se derrumban con los últimos estertores del paciente. El desempeño de un papel asumido a desganana y la realización de la pesadilla se vuelven indistinguibles. El trampero (Burns) es atrapado en sus propios artilugios (la manía de defender su casa de una amenaza infundada). El mundo onírico, que de por sí no tiene importancia más allá de ser un recurso ancilar para iluminar nuestros problemas en el mundo 'real', pasa a ejercer en el cuento un papel rector. La relación sueño-vigilia sería análoga a la de miedo-realidad o sujeto-objeto: lo primero acaba de prevalecer sobre lo segundo. Burns vivirá por tanto una pesadilla de la que no puede despertarse.

En *El arte de la fuga* (1996), Sergio Pitol hace unas observaciones muy perspicaces al respecto de la relación que tienen las pesadillas con el estado de vigilia, llamando la atención sobre lo difícil que suele ser extraer de ellas una lección clara y estable:

...los sueños angustiosos, los de terror, las pesadillas monstruosas, pueden no dejarnos en paz, aun durante varios días. Nos obligan a ejercer un ansioso rastreo que pocas veces se ve coronado por el éxito total. ... Los especialistas dicen que la función de esos sueños angustiosos consiste en descargar al exterior una energía innecesaria, de tipo venenoso, creada, por alguna extraña razón, por nuestro propio organismo. El sueño implica una defensa o un presagio. Morir significa dar por terminado un periodo y el anuncio de otro mejor. ¡Un renacimiento! En nuestro interior se ha realizado una limpieza sin que haya en ningún instante

participado la voluntad personal. Más tarde, al buscar conscientemente los residuos del sueño, tejemos con ellos una historia a la que proveemos de rostros y ademanes pertinentes para dar cuerpo a los fantasmas que pululan en nuestro subsuelo. Al reconocerlos, pero ya en plena vigilia, los desconstruimos, aniquilamos sus poderes maléficos y los alejamos de nuestro espacio psíquico. De no ser así, ¿qué sentido tendría entonces el esfuerzo invertido en recobrar los fragmentos perdidos y aunarlos otra vez? Sólo un masoquismo colectivo, más extendido de lo deseable, sostendría esa posibilidad. (60-61)

Burns muere también en su sueño al asesinar a su *alter ego* Bedloe y renace al no ser capturado por su asesinato para morir 'por segunda vez' al final del relato. No obstante, dado que no despierta, no puede desterrar los "poderes maléficos" de su espacio psíquico, sino que está condenado a revivirlos, "a rebobinar los hechos" (112) sin encontrar el punto en que se ha perdido, como un Sísifo en pos de un autoanálisis que le está vedado. Su pena consiste en su "esfuerzo invertido en recobrar los fragmentos perdidos y aunarlos otra vez" de manera masoquista, sin poder establecer un orden preciso en la secuencia del mal.

Enfocar la narración de Burns bajo el paradigma del sueño explica ocho rasgos del relato: la oprimente atmósfera de extrañamiento, sus dificultades de recordar, los saltos en la lógica causal y temporal, el valor simbólico de ciertos elementos recurrentes, las semejanzas entre el sujeto y las manifestaciones objetivas, la incompreensión del soñador y el poder fatídico que posee el miedo en el sueño como una profecía autocumplida. Por lo tanto, no asombra que Antonio Tabucchi escriba en "A matéria dos sonhos" que la secuencia de tiempos no se aplica a la relación sueño-vigilia, siendo el sueño una prefiguración que establece una deuda con la realidad:

Desde os tratados da Grécia clássica à *Interpretação dos Sonhos* de Freud, o homem tentou apreender a significação do seu estado diurno a partir dos sinais do estado nocturno. A interpretação do sonho como “imagen significativa” tanto é aplicável ao pasado como ao futuro da nossa existência: “explica” algo que teve lugar na nossa vida e a que não sabemos que sentido havemos de atribuir, ou então “prevê” um acontecimento que irá verificar-se. É evidente que a cadeia temporal do antes e do depois é em ambos os casos fictícia. No primeiro caso, como acontece em certas culturas estudadas pelos etnólogos, fazer uma aproximação entre o que sonhamos e o que se passou constitui a forma mais elementar de um uso terapêutico do sonho, destinado a motivar o arbitrário e o absurdo, apresentando-os ao indivíduo como algo de prefigurado, e “conferindo-lhe por conseguinte o rosto do seu destino” (M. Perrin). Como observou muito penetrantemente Roger Caillois, o acontecimento posterior se encarregará de “cumprir o sonho,” atribuindo-lhe um valor de “dívida,” uma “prefiguração coerciva.” (138)

Así, “la habitación desconocida” como la “prefiguración de [su] cerebro,” como “la única casa, el único techo” señala el límite del mundo onírico y la compulsión de Burns de actuar en la prefiguración de su destino, de convertir el rostro de Bedloe en “una máscara ensangrentada.”

## La anagnórisis frustrada

Considerando que las voces de las mujeres habían angustiado tanto a Burns que se le “encogiera el corazón... hasta casi desaparecer” (109-10), es lógico que después de matar a Bedloe y haberse convertido en el objeto temido, en *el asesino*, le busque “los latidos del corazón” a su víctima para comprobar la inversión de los papeles. Dice que “[e]ste tipo está muerto” como si presintiera la fatalidad

de su propio asesinato anónimo seis meses después. Luego fuma un cigarrillo y mira las estrellas como si su destino ya estuviera escrito en la bóveda celeste, “pensando en la explicación que daría posteriormente a las autoridades del pueblo” (112), algo que no llegará a hacer, más allá de relatar su historia—de un modo que permanece oculto al lector—a Pancho Monge, policía de Santa Teresa. De hecho, enterrará el cadáver en las montañas y hará de detective de su propio caso, al querer volver a la ciudad para “retomar la investigación exactamente en el punto en donde” se perdió.

Burns repite que no sabe cuánto tiempo permaneció allí, “dándoles tiempo a las mujeres a terminar su faena” de vestir el cuerpo de Bedloe, que después le parece incluso “mejor vestido que antes,” como si el acto violento no hubiera tenido lugar (112). Trata, sobre todo, de buscarle un sentido a lo que acaba de suceder, indagando en su memoria como si mirara en un espejo, porque todo lo que puede reconocer allí sobre Bedloe se corresponde de manera exacta con su propia historia: “Poco a poco comencé a rebobinar los hechos. Recordé al hombre que miraba tras la ventana, recordé su mirada y ahora reconcí el miedo, recordé cuando perdió a su perro...” habiendo perdido los perros originalmente él mismo. Por un momento tiene una iluminación sobre lo que acaba de ocurrir, en un destello de luz inútil y tardío, porque el tiempo no se deja rebobinar y ya no será posible encontrar el fallo en el tejido de su propia tragedia: “Recordé, también, la luz del día anterior, y la luz del interior del almacén y la luz del porche vista desde el interior de la habitación en donde yo lo había matado.”

Los perros siguen reflejando el estado mental de Burns, y el tercero, el desencadenante de la tragedia, ha desaparecido milagrosamente, igual que los latidos del corazón de Bedloe: “Comenzó a amanecer al otro lado de las montañas. Los perros subieron al porche buscando una caricia, tal vez cansados de tanto juego nocturno. Sólo estaban los dos de siempre. Silbé, llamando al otro, pero no apareció.” Las cosas vuelven aparentemente a la

engañoso normalidad anterior, la oscuridad de la noche es desplazada por la luz del día y las llamas de la pasión empiezan a sosegar-se para dar paso a una revelación ya sin importancia alguna: “Con el primer temblor de frío me llegó la revelación. El hombre muerto no era ningún asesino. El verdadero, oculto en algún lugar lejano, o más probablemente la fatalidad, nos había engañado. Bedloe no quería matar a nadie, sólo buscaba a su perro,” como Burns cree que solo buscaba los perros de las mujeres y no quería matar a nadie. Según la lógica establecida, cuando el narrador Burns piensa “[p]obre desgraciado” se trata de un acto de autocompasión, de un lamento que no distingue entre objeto y sujeto. Burns reconoce el mal, pero no el mal que hay dentro de sí mismo.

El destino que corre Burns es el mismo que el de Belano en “Detectives,” el cuento sobre la complicidad del personaje en el derrocamiento de Allende, de reminiscencias autobiográficas, que refleja la impotencia que sintió el escritor cuando regresó a Chile para convertirse en testigo del golpe de estado. La autoacusación de Belano, quien ya no puede reconocerse en el espejo, se reparte entre dos personajes en *Estrella distante*, donde sueña ser un náufrago en un punto clave de la novela, viajando en el mismo barco con “su horrendo hermano siamés” Wieder, de quien tan solo le separa la circunstancia de “que él había contribuido a hundirlo y [él] había hecho poco o nada para evitarlo” (131). El relato está directamente a continuación de “William Burns” en la división temática homónima de *Llamadas telefónicas*:

-Bueno, el caso es que cuando Belano pasaba con la cola de los presos nunca quiso mirarse al espejo. ¿Cachái? Lo evitaba. Del gimnasio al baño o del baño al gimnasio, cuando llegaba al corredor del espejo miraba para otro lado.

-Le daba miedo mirarse.

-Hasta que un día, después de saber que nosotros sus compañeros de liceo estábamos allí para sacarle los panes

del horno, se animó a hacerlo. Lo había pensado toda la noche y toda la mañana. Para él la suerte había cambiado y entonces decidió mirarse al espejo, ver qué cara tenía.

-¿Y qué pasó?

-No se reconoció.

¿Sólo eso?

-Sólo eso, no se reconoció. (129)

Ser un agente del mal, podría concluirse, afecta sobre todo a la facultad de autorreconocimiento. En la obra de Bolaño, la noción de culpabilidad colectiva es el eje temático que vertebra y vincula *2666* y *Estrella distante*, para nombrar solo los ejemplos donde está más patente en su obra, y se expresa mediante la falta de un culpable fácilmente reconocible o un sentimiento de parentesco inquietante. En estos ejemplos que hemos visto aquí, sacados de la cuentística de Bolaño, se puede ver con todavía mayor claridad que la noción de culpabilidad colectiva apunta en su obra, desde luego, siempre también a la indiferencia y/o la culpabilidad individual, dado que en estos ejemplos aquí tratados se prescinde de un establecimiento de parentescos y de una extendida gama de personajes para hacerlos coincidir en un mismo personaje. Así, se subraya todavía mejor que la noción de culpabilidad colectiva apunta únicamente en una dirección: a la culpabilidad individual.

Como comentario final resta decir que para entender bien la médula de la obra de Bolaño, diría que tenemos que leerla no como un intento de construir un tipo de literatura que gira alrededor de la idea de que los agentes del mal somos, en última instancia, nosotros mismos, sino que, su literatura versa sobre todo acerca de la falta de un autorreconocimiento, hecho que nos asemeja de manera alarmante a los agentes del mal y que nos pone en peligro constante de convertirnos en sus obedientes e inconscientes secuaces. El cuento “Williams Burns” es un ejemplo supremo de este disfraz que la culpa puede ponerse a través de las máscaras del sueño y de los miedos irracionales del subconsciente que saben velar sus mecanismos y tramados

desde el sótano de la casa de la mente para que no los reconozcamos a plena luz del día y a ojos vistas.

## Notas

<sup>1</sup>Sobre la relación de la obra de Bolaño con el género policíaco véanse Sepúlveda (2003), De Rosso (2006), Paz Soldán (2008), Eguía Armenteros (2011) y Lainck (2014), y para el caso de “William Burns,” también López y Balsalobre (2005).

<sup>2</sup>Otro ejemplo famoso de la variación de los papeles de detective-asesino-víctima sería “La muerte y la brújula,” de Borges, que acaba también con el detective asumiendo resignadamente su funesto destino, en este caso no el del asesino sino el de la víctima. En el cuento de Borges, el detective (Lönnrot) acepta ser víctima por no haber sido capaz de reconocer la trampa orquestada por Red Scharlach para él mismo. La semejanza entre los protagonistas que encierran el rojo de la sangre ya en sus nombres subraya el colapso final y hace del desenlace casi un enjuiciamiento (y ajusticiamiento) por mano propia.

<sup>3</sup>Para la cuentística de Roberto Bolaño véase también Andrews (2005) y Rodríguez (2015: 311-13).

<sup>4</sup>Para las figuras del personaje recurrente, del *doppelgänger* y del *alter ego*, y para la técnica del reciclaje de personajes, nombres y rasgos característicos de personajes en la obra de Bolaño, véase también, entre otros, Bruña Bragado (2012) y *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe* de Andrews (2014).

<sup>5</sup>Véase Gudde (410) y Marinacci y Marinacci (69-70).

<sup>6</sup>Véase Andrews (2014: 45-46; 237-38).

<sup>7</sup>Valgan como ejemplos los dos Óscares en 2666 (Oscar Fate y Óscar Amalfitano), las dos Rosas (en “La parte de Fate”), los hermanos Negrete (en 2666 y *Los sinsabores del verdadero policía*), los hermanos Uribe (en “La parte de los crímenes”) o Arturo Belano y Carlos Wieder, su “horrendo hermano siamés” en *Estrella distante* (152), entre otros.

<sup>8</sup>Sobre la historia del concepto de paranoia, la ‘locura razonante’, véase también Álvarez (2009).

<sup>9</sup>Aquí también hallará eco la ya mencionada “La muerte y la brújula,” de Borges, con sus antagonistas que se asemejan entre sí, Red Scharlach y Lönnrot, y donde la incapacidad de Lönnrot de discernir el número correcto (tres en vez de cuatro) hace que el enigma se convierta en trampa para él. Lönnrot es asesinado al final por su contrincante y acepta resignadamente el castigo por haberle buscado una solución demasiado complicada al enigma, creyendo de manera fatal en la ficción de “una explicación puramente rabinica” (155), en vez de quedarse con el número verdadero y menos alto: el tres. *Burns* y *Bedloe* empiezan ambos por *b*, como *Belano*, y se asemejan igualmente en los tonos concomitantes de malicia que evocan en lengua inglesa: *Bedloe* suena como *bad* y *low*. Sería interesante señalar además que el nombre de *Bedloe* es escogido por el mismo Burns: “Digamos que el tipo se llamaba *Bedloe*” (107).

<sup>10</sup>Para los distintos tipos de sueños, alucinaciones y visiones en 2666, véase también Olivier (2011) y los capítulos “La voz que Amalfitano oye” y “Los sueños y realidades de la lectura” en Lainck (2014).

<sup>11</sup>Lunático es, según el *Diccionario de la lengua española*, aquel que “padece locura, no continua, sino por intervalos” (22ª edición).

<sup>12</sup>Dicho sea de paso que en las *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis la casa figura también como metáfora de la mente amenazada: “Mas é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheias, de modo que, apenas senhora de uma, dificilmente lha farão despejar. ... Agora, se advertirmos no imenso número de casas que ocupa, umas de vez, outras durante as suas estações calmosas, concluiremos que esta amável peregrina é o terror dos proprietários. No nosso caso, houve quase um distúrbio à porta do meu cérebro, porque a adventícia não queria entregar a casa, e a dona [la razón] não cedía da intenção de tomar o que era seu. Afinal, já a Sandice se contentava com um cantinho no sótão” (84). El tópico se encuentra también en *Doña Perfecta* de Galdós: “La fantasía, la terrible loca, que era el alma de la casa, pasa a ser criada...” (101). La inexplicable oralidad de “Habla Burns:” podría, además, ser un eco de la construcción de un narrador difunto en la novela de Machado, que enuncia su relato desde ultratumba. En este caso, Burns sería un alma en pena condenada a revivir su trauma.

## Obras citadas

- Álvarez Falcón, José María et al. "A propósito de las locuras razonantes: el delirio de interpretación de Paul Sérieux y Joseph Capgras (1909)." *Frenia* 9 (2009): 135-40. Impreso.
- Andrews, Chris. "Algo va a pasar': los cuentos de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Ed. Fernando Moreno. Poitiers: Université de Poitiers; CNRS, 2005. 33-40. Impreso.
- . *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe*. New York: Columbia University Press, 2014. Impreso.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 1881. Ed. Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê, 1998. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- . *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- . 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction: Second Edition*. Chicago: U of Chicago Press, 1983. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 1944. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- Bruña Bragado, María José. "El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y alter ego en la narrativa de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño, estrella cercana: ensayos sobre su obra*. Ed. López Bernasocchi, Augusta y José Manuel López de Abiada. Madrid: Verbum, 2012. 41-55. Impreso.
- De Rosso, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial." *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 133-43. Impreso.
- Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Web. 29 septiembre 2014.
- Eguía Armenteros, Diana. "2666: El porqué de algunas transgresiones al género policíaco." *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*. Ed. Sánchez Zapatero, Javier y Álex Martín Escribá. Barcelona: Laertes, 2011. 135-44. Impreso.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Gudde, Erwin Gustav. *California Place Names: the Origin and Etymology of Current Geographical Names*. Ed. William Bright. Berkeley: U of California Press, 1998. Impreso.
- Ibáñez López, Nohemí. "Paranoia y creación: sobre las relaciones entre la paranoia de autocastigo según Lacan y la paranoia-crítica dalidiana." Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2007. Web. 15 octubre 2014.
- Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Münster: LIT Verlag, 2014. Impreso.
- López Rivera, Juan Antonio y Francisco Balsalobre Robles. "La desautomatización del género policíaco en "William Burns," de Roberto Bolaño." *Tonos Digital* 9 (2005) n. pag. Web. 7 octubre 2014.
- Marinnacci, Barbara y Rudy Marinacci. *California's Spanish place names: what they mean and the history they reveal*. 1980. Santa Monica (Calif.): Angel City Press, 2005. Impreso.
- Olivier, Florence. "Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Ed. Fernando Moreno. Santiago de Chile: Lastarria, 2011. 243-51. Impreso.

- Paz Soldán, Edmundo. "Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis." *Bolaño salvaje*. Eds. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. Canet de Mar (Barcelona): Candaya, 2008. 11-30; 481-94 [Bibliografía]. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. 1876. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 2013. Impreso.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. 1996. México (D.F.): Era, 2010. Impreso.
- Rodríguez, Franklin. *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Verbum, 2015. Impreso.
- Sepúlveda, Magda. "La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño." *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa H. Santiago de Chile: Frasis, 2003. 103-15. Impreso.
- Tabucchi, Antonio. *Requiem: uma alucinação*. 1991. Lisboa: Dom Quixote, 2007. Impreso.