



BOLAÑO: DE PARTE DE LOS CRÍTICOS

COMPILADORES

Álvaro Bautista-Cabrera

Juan Sebastián Rojas Miranda

Colección
Dirección
General de
Investigaciones

VIGILADA
MINISTERIO DE
EDUCACIÓN



EDITORIAL

BOLAÑO:

DE PARTE DE LOS CRÍTICOS

COMPILADORES

Álvaro Bautista-Cabrera
Juan Sebastián Rojas Miranda

AUTORES

Anna Kraus, Felipe Adrián Ríos Baeza, Alberto Bejarano,
Ainoa Iñigo, Jorge Mario Sánchez Noguera, Pierre Herrera,
Juan Sebastián Rojas Miranda

Bolaño: de parte de los críticos / Jorge Mario Sánchez Noguera [y otros] ; compilación Álvaro Bautista Cabrera, Juan Sebastián Rojas Miranda. -- Cali : Universidad Santiago de Cali, 2019.

188 páginas : gráficos ; 17 X 24 cm.

ISBN 978-958-5583-07-8

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003 - Crítica e interpretación

2. Literatura latinoamericana 3. Crítica literaria. I. Sánchez Noguera, Jorge Mario, autor. II. Bautista Cabrera, Álvaro, compilador. III. Rojas Miranda, Juan Sebastián, 1988- , compilador.

868.99804 cd 22 ed.

A1644011

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango



Bolaño: de parte de los críticos

© **Universidad Santiago de Cali**

© **Compiladores:** Álvaro Bautista-Cabrera, Juan Sebastián Rojas Miranda

© **Autores:** Anna Kraus, Felipe Adrián Ríos Baeza, Alberto Bejarano, Ainoa Iñigo, Jorge Mario Sánchez Noguera, Pierre Herrera, Juan Sebastián Rojas Miranda

1a. Edición 100 ejemplares

ISBN: 978-958-5583-07-8 ISBN DIGITAL: 978-958-5583-08-5

Fondo Editorial / University Press Team

Carlos Andrés Pérez Galindo

Rector

Rosa del Pilar Cogua Romero

Directora General de Investigaciones

Edward Javier Ordóñez

Editor en jefe

Comité Editorial

Rosa del Pilar Cogua Romero

Edward Javier Ordóñez

Alejandro Botero Carvajal

Luisa María Nieto Ramírez

Sergio Molina Hincapié

Doris Liliana Andrade Agudelo

Sergio Antonio Mora Moreno

Francisco David Moya Cháves

Proceso de arbitraje doble ciego:

“Double blind” peer-review.

Recepción/Submission:

Abril 09 (April) de 2019

Evaluación de contenidos/Peer-review outcome:

Abril 30 (April) de 2019

Correcciones de autor/Improved version submission:

Mayo 02 (May) de 2019

Aprobación/Acceptance:

Mayo 09 (May) de 2019

Diagramación e impresión

Artes Gráficas del Valle S.A.S.

Tel. 333 2742

Distribución y Comercialización

Universidad Santiago de Cali

Publicaciones

Calle 5 No. 62 - 00

Tel: 518 3000, Ext. 323, 324 y 414



La editorial de la Universidad Santiago de Cali se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

CONTENIDO

Introducción

<i>Álvaro Bautista-Cabrera</i>	
<i>Juan Sebastián Rojas</i>	7

I PARTE

TRES ACOMPAÑAMIENTOS A BOLAÑO EN EL FINAL DE LA TARDE

<i>Laminaria digitata</i> o el cuerpo híbrido en/de la literatura de Roberto Bolaño	
<i>Anna Kraus</i>	13

Veinte años mirando por la ventana: Una revisión crítica de <i>Los detectives salvajes</i>	
<i>Felipe Adrián Ríos Baeza</i>	37

La pregunta por la poesía de/en Roberto Bolaño	
<i>Alberto Bejarano</i>	63

II PARTE

LOS CRÍTICOS ACOMPAÑAN A LOS LECTORES DE BOLAÑO

Ideologías sexuales en <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño	
<i>Ainoa Iñigo</i>	87

La escritura desarraigada de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño
Jorge Mario Sánchez Noguera 113

Un espejo opaco, crítica literaria en 2666
Pierre Herrera 143

CODA

LA COMPAÑÍA DE BOLAÑO

Sacralización y desacralización de la literatura en la obra de Roberto Bolaño
Juan Sebastián Rojas 163

Posfacio

Julio César Augusto Arenas Reyes 179

Acerca de los autores 181

INTRODUCCIÓN

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad.

(*Los detectives salvajes*, 1998, p. 484)

En los casi 20 años del siglo XXI, la literatura de Roberto Bolaño se ha situado a escala mundial como una de las más destacadas de Latinoamérica. Diversas traducciones al inglés, al francés y al alemán, son una señal de dicha ubicación en la república literaria. Bolaño es un autor de culto para personalidades como Susan Sontag. Es también una voz central de un mundo global. El autor de 2666 es objeto de investigaciones en las que teorías literarias contemporáneas de género y cultura encuentran riqueza y polémica. La literatura de Bolaño muestra un cambio de página con respecto al boom y al postboom. Es el autor que da insumos literarios sobre la bisagra de los siglos XX y XXI.

La importancia de Roberto Bolaño para la literatura latinoamericana se debe a varios factores. En primer lugar, es un autor que no habla solo de su nicho natal ni de su mundo nacional: es supranacional; Bolaño es chileno, mexicano y español; su literatura circula desde Israel y África hasta Norteamérica, desde Rusia hasta Valparaíso y la Patagonia. Incluso hoy en día se habla de “globolización”. Es segundo lugar, es un autor con buen acopio de traducciones a decenas de lenguas; un autor clásico cuyo nombre, a pesar de haber muerto hace 15 años, es indicativo de un tipo de mundo y perspectiva, pues en nuestros

días, hay “bolañiano” como hay “borgiano” y “kafkiano”. En tercer lugar, su literatura pone en escena las crisis políticas, las dictaduras y los exilios de tantos latinoamericanos ante los oprobios y crímenes estatales. En cuarto lugar es un autor que teje sus obras sin perder de vista el valor, tanto acomodaticio como resistente, de la literatura en la vida de sus personajes; política y literatura no se excluyen, se hunden o se traicionan, porque no hay ambiciones literarias sin oscuridad moral, pues el canalla y el perverso no carecen de su literatura. En quinto lugar, como en Cervantes y Borges, su obra es una meditación sobre la poesía y la naturaleza del poeta.

Este libro presenta siete artículos que abordan la obra del chileno, desde perspectivas que aplican teorías actuales y realizan acercamientos a algunos de los balances y temas propuestos por el autor. El libro se compone de dos partes y una coda. La primera se titula *Tres acompañamientos a Bolaño en el final de la tarde*, donde se aborda el cuerpo híbrido en 2666, un balance de *Los detectives salvajes* y las relaciones entre poesía, prosa y rescritura. La segunda parte se llama *Los críticos acompañan a los lectores de Bolaño*, donde se exploran las ideologías sexuales, el desarraigo en *Los detectives salvajes*, y la vida de la crítica literaria en 2666. La coda se titula *La compañía de Bolaño*, la cual enfrenta la obra del chileno con los códigos de la paraliteratura, de los detectives que descienden de las torres canónicas.

En *Tres acompañamientos a Bolaño en el final de la tarde*, presentamos en primer lugar a Anna Kraus, investigadora y lectora del Departamento de Español de la Universidad de Lund (Suecia), quien presenta con teorías posthumanas y transcorporales, en **Laminaria digitata o el cuerpo híbrido en/de la literatura de Roberto Bolaño**, la extraña corporeidad de alga con que se describe al personaje central de 2666, Hans Reiter. Kraus indaga la etopeya del personaje que nos arroja 2666, “En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga”, haciendo análisis neomaterialistas que señalan la complejidad de la ecología literaria. En segundo lugar, Felipe Adrián Ríos Baeza, profesor investigador de la Universidad Anáhuac Querétaro, en **Veinte años mirando por la ventana: Una revisión crítica de Los detectives salvajes**, construye un balance de la crítica de *Los detectives salvajes* para cercarse a la novela disminuyendo la sombra del autor y acentuado los problemas que el texto mismo propone. Ríos Baeza arguye por el reto del texto bolañiano al crítico para que este no se pierda en las anécdotas de la biografía del autor: “va siendo tiempo ya de que la sombra del autor Bolaño, enaltecido por Patti Smith y la ruta turística de Blanes, entre otras variables del campo cultural, vaya dejando de proyectarse sobre sus libros y dé paso al examen concienzudo de los mismos”.

En tercer lugar, Alberto Bejarano, profesor e investigador del Instituto Caro y Cuervo, aborda en *La pregunta por la poesía de/en Roberto Bolaño* “la necesidad de reconsiderar el lugar de la poesía en la obra de Bolaño como una oportunidad para entrever la importancia de reflexionar sobre la escritura como un territorio inestable, de riesgo y de fragilidad”. Bejarano muestra cómo la poesía de Bolaño se encuentra más allá de la trinidad francesa de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, de la antipoesía de Parra y Huertas, de la tentativa del poema ir más allá del sentido; en este texto se sopesan las razones por las que Bolaño hace una poesía-otra en la estallada bóveda celestial de la poesía supe- ditada a lo lírico.

A continuación, la segunda parte del libro, *Los críticos acompañan a los lectores de Bolaño*, se compone de tres estudios centrados en los siguientes temas: la ideología sexual, la crítica literaria y el tema del desarraigo. La profesora Ainoa Iñigo, profesora asociada del Borough of Manhattan Community College (CUNY), en el Modern Languages Department, Nueva York, Estados Unidos, explora en **Ideologías sexuales en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño**, cómo se presentan la desigualdad, el sexismo, el patriarcado, la violencia contra la mujer y su invisibilidad, así como la masculinidad y la discriminación. Iñigo señala que Bolaño reproduce modelos patriarcales al presentar las mujeres de *Los detectives salvajes* afines a un papel más cercano a la naturaleza que a la cultura, a la corporeidad que a la mente; igualmente señala que la novela también subvierte aspectos de la heteronormatividad. A continuación, el profesor Jorge Mario Sánchez Noguera, profesor de la Facultad de Educación de la Universidad Santiago de Cali, en **La escritura desarraigada de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño**, sopesa cómo los tipos de desarraigo que arrastran duelos por los espacios y temporalidades perdidas son presentados en *Los detectives salvajes* en su misma materialidad textual; bajo una red rizomática (Deleuze y Guattari), con la proliferación de relatos, la digresión y los vacíos en el texto basados en la fragmentación, la elipsis y la indeterminación, *Los detectives salvajes* se presenta como una obra abierta (Eco). Sánchez señala que estos procedimientos textuales y narrativos conllevan a que el lector experimente el mismo desarraigo de la novela. Esta parte termina con el magíster y escritor Pierre Herrera y su artículo **Un espejo opaco, crítica literaria en 2666**; Herrera, presenta al socarrón de Bolaño enfrentando a depurados críticos de universidades europeas a la lucha crítica de la vida: “En la obra de Bolaño la *recreación* de la vida en la escritura es una de las vetas internas que más aportan a su totalidad: se escribe la vida y se vive la literatura (...)”

En la Coda titulada La compañía de Bolaño, Juan Sebastián Rojas Miranda, profesor de la Universidad Santiago de Cali, presenta su artículo **Sacralización y desacralización de la literatura en la obra de Roberto Bolaño**, en el cual enfrenta la obra del chileno con los códigos de la paraliteratura. Tanto en *Los detectives salvajes* como en *2666* (por no hablar de otras obras como *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*), Bolaño abre la puerta para que los poetas y los críticos descendan de la torre de marfil y sean arrojados a los márgenes del mundo. El investigador profana la literatura para devolverle su sacralidad, le brinda al lector un chivo expiatorio: en ambas novelas, el chivo más representativo es la mujer, esencia de un poner patas arriba la literatura ante los crímenes cometidos contra la mujer en el mundo contemporáneo, en un paradójico desenlace de los ideales de los poetas. En vez de obra encontrada, se cosechan muertes, cadáveres y la perdición en los márgenes del planeta globalizado.

Esperamos que este libro le permita al lector acompañar a Bolaño y sirva, a la vez, de guía para que Bolaño acompañe al inquieto lector que busca redefinir sus lecturas en las páginas ambiguas y socarronamente antiliterarias de su obra.

Álvaro Bautista-Cabrera
Universidad del Valle

Juan Sebastián Rojas
Universidad Santiago de Cali

Cali, mayo de 2019

I PARTE

**TRES ACOMPAÑAMIENTOS A BOLAÑO
EN EL FINAL DE LA TARDE**

THREE ACCOMPANIMENTS TO BOLAÑO IN THE LATE AFTERNOON

***LAMINARIA DIGITATA O EL CUERPO
HÍBRIDO EN/DE LA LITERATURA DE
ROBERTO BOLAÑO***



Laminaria digitata or the hybrid body in Roberto Bolaño literature

Anna Kraus

Resumen

Laminaria digitata pondera la escritura de los cuerpos vivos anormales en la obra de Bolaño a través de la lente del pensamiento posthumanista. Este enfoque permite percibir el cuestionamiento de los límites de lo “humano”, destacando tanto la permeabilidad de éstos como el enredamiento inherente entre “forma” y “contenido” en la representación literaria. Por vía de la insistencia en la corporalidad híbrida de ciertos personajes, la apertura de sus contornos hacia lo otro, no-humano, sugiere su participación en la fuerza inmanente que precede la subjetivación, común a todo lo que existe. La trans-corporalidad en y de la escritura de Bolaño, opera un pliegue en la materia del texto que tal vez señale la insistencia en otras dimensiones de relacionalidad. Los personajes híbridos funcionan como la encarnación —introducción de lo no-verbal, no-racional, no-representacional en el texto— de perspectivas *otras*, perspectivas intuitivas visceralmente, que pueden leerse como espacios de apertura hacia una estética afectiva y transformacional.

Palabras clave: Cuerpos híbridos; Teoría nómada; Inmanencia; Trans-corporalidad; Sympoiésis.

Abstract

Laminaria digitata considers the writing of the anomal living bodies in the work of Bolaño through the lens of post-humanist thought. Such approach allows us to perceive the questioning of the limits of the “human”, stressing thus their permeability as well as the inherent entanglement of the “form” and “content” in the literary representation. The opening—through the insistence on the hybrid corporeality of some characters—of their contours towards the other, the non-human, suggests their participation in the immanent force that precedes subjectivation, and is common to everything that exists. The trans-corporeality in and of Bolaño’s writing, creates a fold in the matter of the text, which may point to an insistence on other dimensions of relationality. The hybrid characters function as the embodiment—introduction of the no-verbal, no-rational, no-representational into the text—of *other* perspectives, perspectives that are intuited viscerally, and may be read as spaces of opening towards a transformational aesthetic of affect.

Keywords: Hybrid bodies; Nomadic theory; Immanence; Trans-corporeality; Sympoiesis.

The Chain of Being is full of kinks.
Jeffrey Jerome Cohen

Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante.
Roberto Bolaño

En la crítica específica de la obra de Roberto Bolaño predomina la convicción de que “[l]os cuerpos, así como las identidades, se presentan como vagos y sin atributos decisivos” (*Pistas de un naufragio*, p. 172). El interés de los críticos es sobre todo atraído por los cuerpos muertos, los cadáveres de las víctimas del femicidio juareense, en “La parte de los crímenes” en *2666*, o los cuerpos desmembrados y fotografiados por Carlos Wieder, en *Estrella distante*, que suelen comentarse en el contexto del horror, de la memoria de las dictaduras, o en un contexto más universal de la crítica del sistema capitalista (“Peripheral realism”). Algunos estudios, pocos (Figuroa Cofré, Merchant), se han dedicado a la problemática del rostro, cuyos rasgos predominantemente borrosos, en la obra de Bolaño, parecen sugerir la imposibilidad de una imagen coherente y descifrable que represente al ser humano en toda su complejidad y en su carácter contradictorio. Según sugiere Paul Merchant (2015), pensando con Jean-Luc Nancy, las imágenes fragmentarias y frágiles de los cuerpos en Bolaño funcionan no como representaciones, sino, más bien, como un locus abierto hacia una presencia, lo cual ofrece, por lo menos, la posibilidad de relaciones nuevas. Figuroa Cofré, por su parte, apunta que la identidad imposible del rostro en Bolaño habilita la diferencia normativa: el error, el desvío, el no-lugar, la imposibilidad de autorreferencia. En lo que sigue, querría desarrollar y desviar esta reflexión, partiendo —justamente— de los concretos y bien delineados cuerpos vivos que destacan y se hacen memorables en la obra del autor chileno, para proponer una aproximación neomaterialista (posthumanista y postantropocéntrica) a su escritura —su estética y epistemología, y sus modos de lectura.

En la narrativa de Bolaño, muchos personajes se molestan con sus cuerpos que no pueden delegar a un segundo plano: los detectives salvajes, Belano y Lima, tienen problemas de estómago, sufren de insomnio e impotencia; en *2666*, Fate no deja de vomitar, Morini se desmaya y en una ocasión sufre una pasajera pérdida de la vista, varios otros personajes sudan copiosamente; mientras que César Vallejo, en *Monsieur Pain*, incluso muere de hipo, porque, al parecer, un complot universal imposibilita la intervención benéfica del mesmerista

—especialista del llamado magnetismo animal¹ que presupone la inseparabilidad del cuerpo de su entorno, resaltando la importancia de los flujos de energía que atraviesan e influyen los cuerpos, tanto orgánicos como inorgánicos, la materia inerte—; Pierre Pain quien, por su parte, tiene los pulmones quemados a causa de su exposición a las armas químicas durante la Primera Guerra Mundial, de modo que, su existencia se ve regida por su condición de invalidez. Ello, querría argumentar, no tiene que significar que la obra de Bolaño se base en una concepción dualista del ser humano en tanto compuesto por cuerpo —materia y fisiología— y por alma —subjetividad o intelecto— simbolizada por el rostro. Más bien, tal insistencia del cuerpo en participar en los mundos posibles de la ficción podría incitarnos a reevaluar nuestro propio posicionamiento crítico frente a la *carne viva* en/de la escritura del autor chileno.

Monstruos nómadas

Sin la menor pretensión de ofrecer una suerte de clave mágica, la llave maestra que abra todas las puertas secretas a la obra de Bolaño, me voy a concentrar en lo extremo o, si se quiere, periférico de la corporalidad en/de esa escritura. Ponderemos el hecho de que los cuerpos en Bolaño no sólo insisten (además de lo mencionado más arriba, pensemos en la abundancia de actos sexuales,

1 Un vistazo rápido a la entrada de Wikipedia dedicada al mesmerismo disipa cualquier duda en cuanto al carácter universal y holístico del pensamiento de Mesmer: “Mesmer entendía la salud calibre del proceso de la *vida* a través de cientos de canales eléctricos que recorren el cuerpo humano. La enfermedad sería causada por los obstáculos, sin tocarlo.” Más adelante en esa misma entrada se señala la proximidad entre el pensamiento mesmerista y el concepto de energía en la tradición oriental: “El concepto de *qi*, con diversos nombres, viene a menudo de la mano de tradiciones religiosas y filosóficas como el *taoísmo*, el *budismo*, y el *yoga*, si bien en Medicina Tradicional China estaría más relacionado con el “aire” (significado literal de “*qi*” en mandarín) que con el magnetismo. Se define el *qi* como un principio espiritual del cosmos y de la presencia de la vida. Se considera el trasfondo de todo lo que existe, de modo análogo a las conexiones que mantienen unidas los átomos de las materias, o el misterio que conforma la armonía del *ecosistema* y el *cosmos*. Se afirma que mediante la *meditación* se puede sentir y comprender, por la intuición profunda, ese flujo o nexo universal, por lo tanto aproximarse al sentido de la vida. Se considera por tanto un principio por el cual el practicante puede comenzar una práctica espiritual o mística: se dice del *qi* que es el principio vital o latido de todas las cosas, y que meditar sobre él hace que uno se pueda aproximar a una empatía profunda, no sólo hacia los demás seres humanos, sino hacia todas las cosas que participan en los procesos de la naturaleza, desde los seres vivos hasta las materias inertes en transformación” (<https://es.wikipedia.org/wiki/Mesmerismo>). Científicamente comprobada o no, la visión mesmerista del cuerpo encaja con la teoría del realista especulativo Levi Bryant quien sostiene que todos los cuerpos —para el filósofo, nótese bien, éstos pueden ser tanto orgánicos, híbridos como inorgánicos y compuestos— son sistemas en constante conexión, a través de una membrana, a su entorno: “to be a body or a system [...] is to live from the world. [Bodies] need some sort of energy flowing through them”; “ser un cuerpo o un sistema... es vivir del mundo. [Los cuerpos] necesitan algún tipo de energía que fluya a través de ellos” (traducción mía) (Bryant, 201). Y, como se verá a continuación, hay razones para tener presente esta visión del cuerpo a la hora de leer los cuerpos en/de la obra de Bolaño.

por ejemplo), sino también que muchas veces varios personajes se caracterizan justamente por un aspecto extraordinario, predominante y —hay que resaltarlo—, bien delineado de su cuerpo. Hay, entonces, cuerpos gigantescos y cuerpos quemados, automutilados, atados a sus sillas de ruedas, cuerpos disciplinados de culturistas ciegos y de patinadoras, cuerpos de cojos y ciegas, de niños-algas, cuerpos sufrientes de tuberculosis y dotados de una sexualidad extraordinaria que los consume. Varios de ellos realmente transgreden los contornos de la normalidad, por ejemplo en el Tercer Reich “el grado cero de desviación o monstruosidad,” según diría Georges Canguilhem; no es en otros términos que Udo Berger se refiere al Quemado tras conocerlo: “el pobre tipo [...] acostumbrado a despertar la curiosidad y el interés propio de los monstruos y de los mutilados” (Bolaño, 2010b, p. 35). Pero ¿qué son los “monstruos”? ¿Qué implicaciones estéticas tendrá su presencia insistente a lo largo y ancho de la obra del autor chileno? “Both machines and monsters are hybrids—this is to say, they blur fundamental distinctions or constitutive boundaries between different ontological categories—the human/the nonhuman, the organic other/the inorganic other, flesh/metal, the born/the manufactured”² nos dice Rosi Braidotti (2011, p. 56), cuyo pensamiento nómada nos va a ayudar tanto a responder estas preguntas como a plantear otras.

Partiendo de la capacidad de los “monstruos” de desdibujar las distinciones fundamentales entre las categorías ontológicas, señalada por Braidotti (2011), podemos pensar la abundancia de los personajes corporalmente otros como un síntoma: el síntoma de procesos subterráneos que corroen la representación literaria por dentro, sacudiendo sus fundamentos ontológicos. Estos personajes monstruosos, híbridos, inválidos, obesos, gigantes, mutilados, etcétera, dan cuenta de o, mejor dicho, *encarnan* lo excepcional, lo *minoritario* frente a la *representación dominante* de lo que es la norma. En su teoría nómada, Rosi Braidotti lleva a cabo una crítica de los regímenes representacionales, de la imagen de pensamiento dominante que es mayoritaria y normativa, y desde la que la diferencia se define en términos negativos o peyorativos frente al concepto central —algo que Ti-Grace Atkinson denomina “canibalismo metafísico” (Braidotti, 2011, p. 28); resaltando así la violencia implícita en categorizaciones binarias. En el pensamiento nómada, en cambio, se trata de, por medio de una serie de desplazamientos semánticos e imaginarios, operar la descentralización de los conceptos dominantes: “the replication of sameness

2 “Tanto las máquinas como los monstruos son híbridos —es decir, desdibujan las distinciones fundamentales o los límites constitutivos entre las diferentes categorías ontológicas— lo humano/lo no-humano, lo otro orgánico/ lo otro inorgánico, carne/metal, lo nacido/lo fabricado” (traducción mía) (Braidotti, 2011, p. 56)

is counteracted by creative efforts aimed at activating the positivity of differences as affirmative praxis [...] Replacing the metaphysics of being with a process ontology bent on becoming [entails] subversive moves of detachment from the dominant system of representation”³ (Braidotti, 2011, p. 7).

Siguiendo esta pauta, podemos pensar la corporalidad *otra*, inscrita en la narrativa de Bolaño, como una apertura de su ontología (y estética) a la descentralización —la descentralización de la idea misma de la representación— y como el planteamiento de lo subversivo (inclasificable, borroso, emergente) en el tejido mismo de esta escritura. ¿Y si —en vez de fijarnos en lo *fragmentario* de los cuerpos, que implícitamente presupone una totalidad y coherencia— pensáramos la corporalidad en términos de la ontología del devenir? ¿Y si nos atreviéramos a abandonar el espacio de la metafísica occidental para explorar los flujos de la imaginación postantropocéntrica?

Sumersión y simulacro

Para aproximarnos a estas preguntas, dirijámonos al lugar de donde brota la virtualidad de la literatura: fijémonos en los pasajes donde el cuerpo del niño Hans Reiter —el futuro Benno von Archimboldi—⁴ hace su aparición en el mundo posible de la ficción de “La parte de Archimboldi” y empieza a ocupar espacio (físico) en el texto que lo constituye. El párrafo que lo introduce en 2666, es el siguiente:

En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer. No le gustaba la tierra y menos aún los bosques. Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad sólo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar,

3 “La replicación de la mismidad es contrarrestada por esfuerzos creativos apuntados a activar la positividad de las diferencias en tanto práctica afirmativa [...] La sustitución de la metafísica del ser por una ontología procesal inclinada hacia el devenir [conlleva] movimientos subversivos de distanciamiento del sistema dominante de representación” (traducción mía) (Braidotti, 2011, p. 7)

4 Archimboldi, en 2666 (pero también en *Los sinsabores del verdadero policía*), es escritor por antonomasia, pues por venerado que sea por los críticos europeos, los lectores de 2666 no tenemos acceso a su obra. La cuestión de la (in)accesibilidad de la obra de Benno von Archimboldi en 2666 la desarrollo de manera especulativa en *sin título* (2018, pp. 167-168).

esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios (Bolaño, 2010a, p. 797).

El personaje del futuro escritor, hijo de un cojo y de una tuerta,⁵ desde el principio se sitúa en la periferia o en el espacio anomal:⁶ espacio diferente, poroso, ubicado en la desterritorialización misma. Ni normativamente humano ni realmente planta o animal (las algas no son, además, ni lo uno ni lo otro, sino otra cosa para la cual nos falta término), se nos presenta por medio de la insistencia en su corporalidad híbrida o, para decirlo con Kristeva, abyecta (impura, irreconocible, inubicable). Es posthumano —adjetivo que, según la definición de Pramod Nayar, significa “radical decentering of the traditional sovereign, coherent and autonomous human in order to demonstrate how the human is always already evolving with, constituted by and constitutive of multiple forms of life”⁷ (Roelvink y Zolkos, 2015, p. 1). Como tal, como posthumano, el cuerpo del futuro gran escritor en la obra de Bolaño abre una fisura en la representación de lo que es o debe ser la literatura y, en términos más generales, el humanismo.

Desde el principio, el personaje de Hans Reiter se escribe en términos de diferencia o de semejanza transgresiva. Al presentar al futuro escritor Benno von Archimboldi más como un alga que como un niño, el mito de su origen ubica su existencia literaria en una zona indeterminada *entre* las formas y, así, instala la marca de una indecidibilidad escurridiza. La semejanza transgresiva o deformadora con la que opera la lógica de su inscripción en el mundo posible de la ficción, se sitúa más allá del ámbito de los simulacros (más allá de este pensamiento jerárquico que eleva el modelo por encima de la copia),⁸ porque la fuerza subversiva de los “valles que no son valles” consiste *no* en que logren

5 A través de sus padres cuyos cuerpos se ubican más allá de lo normativo, Hans Reiter nace en un contexto corporal desde el principio desterritorializado. Además, cuando el niño-alga sea mayor, será sobrehumanamente grande, situándose de ese modo en relación de semejanza *excesiva* frente a lo antropomorfo, mientras que el amor de su vida, Ingeborg, sufrirá de tuberculosis (su cuerpo consumado por una fiebre incesante y una sexualidad insaciable), lo cual aumenta la condensación de corporalidad otra en torno a este personaje.

6 Tomamos el adjetivo “anomal” de los desarrollos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes lo derivan no de la “anomalía” que viene del “a-normal” latín, sino de “an-omalía, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización” (2004, p. 249).

7 “Descentralización radical del humano soberano, coherente y autónomo para demostrar cómo lo humano está siempre ya evolucionando con, constituido por y constitutivo de múltiples formas de vida” (traducción mía).

8 Ello puede sostenerse si se exceptúa el concepto de simulacro propuesto por Gilles Deleuze, sobre todo en *Diferencia y repetición* (2002). Deleuze subvierte el pensamiento platónico y concibe el simulacro en términos positivos. Define la *diferencia* como la esencia de las cosas y de esa manera deroga la idea del modelo (Idea) y todo el pensamiento jerárquico de la mismidad. En su lugar, sostiene que todo es simulacro, quitándole de paso a esta noción todas las connotaciones negativas propias de la filosofía trascendente.

imitar perfectamente bien lo que no son (permaneciendo, por consiguiente, en una relación representacional frente a la mismidad), sino en que desmascaren la mirada antropocéntrica, la mirada de la mismidad que busca subyugar la otredad a las formas que conoce. Siendo lo que son, pero no lo que parecen vistos desde la tierra firme, aunque su semejanza sugiera la identidad, los elementos trabajados por esta (de)semejanza acuática pueden ser portadores de una subversión profunda frente al pensamiento transcendente de la tradición platónica: “[t]odas las identidades sólo son simuladas, producidas como un ‘efecto’ óptico por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición” (Deleuze, 2002, pp. 15-16). Es el espacio de esa desviación nómada de las imágenes dominantes, impuestas a todo lo que existe desde la posición central del humano anclado en la tierra firme, que constituye el medioambiente donde se gesta la literatura (el niño-alga o aquello que llegará a significar la literatura, es decir: Archimboldi).

Ubicar, como lo hace Bolaño mediante la corporalidad del niño-alga, la literatura en el movimiento del devenir minoritario, en el desplazamiento de la lógica binaria de la representación centralizada, apuntaría a la necesidad de un cuestionamiento incansable de sus bases y, también, de los modos de leerla. Al subvertir el punto de referencia único, al abrir el antropocentrismo a la fuerza de la diferencia, ante los ojos del niño-alga maravillosamente híbrido, el fondo del mar revela algo de su esencia no incluida en la imagen dominante. En otras palabras, el mundo acuático, para devenir en espacio de *producción* —en vez de permanecer el objeto de percepción, investigación y representación— necesita a aquel buzo, parejamente ajeno a la tierra e incapaz de sobrevivir bajo el agua. Entonces, es necesario que este ser des-terrado traiga de la tierra las imágenes primarias, sin mantenerlas en su centralidad autoritaria, y que las proyecte, en un proceso de creatividad nómada, en los valles, las planicies y los precipicios del fondo del mar donde puedan deformarse, multiplicarse, proliferar por contacto con lo otro (aquello que esas formaciones geológicas son mientras no son valles, planicies ni precipicios). Jeffrey Jerome Cohen, en su pensamiento de ecocrítica submarina, reconoce este potencial imaginario, creativo de lo que solemos denominar “naturaleza”: “the elements are as restless as the human imagination, seldom content to remain in their allotted place. They ceaselessly embrace to compose new things and in that process dissolve surprising worlds, challenging narratives, the tangling of the nature’s chain”⁹ (2017, p. 107).

9 “Los elementos son tan inquietos como la imaginación humana, pocas veces se conforman con quedarse en su lugar asignado. Incesantemente se abrazan para componer cosas nuevas y, en el mismo proceso, disolver mundos sorprendentes, narrativas desafiantes, el enredo de la cadena de la naturaleza” (traducción mía)(Cohen, 2017, p. 107).

En vez de mirar la *superficie* del agua a imagen y semejanza del sujeto racionalista distanciado, cuya visión crea y fija sus objetos dentro de contornos bien delimitados, el niño-alga prefiere *sumergirse* —incluso pudiendo ahogarse (Bolaño, 201a, pp. 805-809)— y desaparecer en la masa impenetrable de agua en constante movimiento, con sus olas que, aunque puedan discernirse con la mirada, no tienen límites individuales, pues su principio y su fin se funden con las corrientes invisibles de agua y viento.

Epistemología tentacular

En 1987 Vilém Flusser y Louis Bec (2012) publicaron un tratado especulativo sobre *Vampyroteuthis Infernalis*, el calamar vampiro.¹⁰ El texto de Flusser y Bec funciona como una transcripción rigurosa de un movimiento de la imaginación que se traslada del mundo de los humanos al del calamar vampiro, partiendo de la convicción de que “the vampyroteuthis is not entirely alien to us. The abyss that separates us is incomparably smaller than that which separates us from extraterrestrial life [...] We are pieces of the same game [...] We and the vampyroteuthis harbour some of the same deeply ingrained memories, and we are therefore able to recognize in it something of ourselves”¹¹ (2012, pp. 5-6). El objetivo del experimento de Flusser y Bec (2012), es captar al ser no sólo desde la perspectiva del calamar vampiro, sino *como él*: empezar a ver con sus ojos y agarrar con sus tentáculos:

The vampyroteuthic world is not grasped with hands but with tentacles. It is not in itself visible (apparent), but the vampyroteuthis makes it so with its own lights. Both worlds, that is, are tangible and observable, but the methods of perception are different. The world that humans comprehend is firm (like the branches we originally held). We have to

10 ¿Será por pura casualidad que el calamar vampiro que atrajo la atención y la curiosidad de Flusser y Bec tampoco —como, valga el paralelismo, el niño Hans Reiter— encaje en la taxonomía de moluscos, constituyendo él solo su propio orden? *Vampyroteuthis Infernalis* es “un pequeño cefalópodo de aguas profundas que se encuentra en aguas templadas y tropicales de todo el mundo. Sus filamentos sensoriales retráctiles únicos justifican el emplazamiento del calamar vampiro en su propio orden, Vampyromorphida (antes Vampyromorpha), a pesar de que comparte similitudes con los calamares y los pulpos. Como una reliquia filogenética, es el único superviviente conocido de su orden” (https://es.wikipedia.org/wiki/Vampyroteuthis_infernalis). Aunque sea cuestión de pura casualidad, se trata de una casualidad muy favorable para nuestros desarrollos, puesto que lo que hace del calamar vampiro un ser único e inclasificable es justamente su manera de *relacionarse con el mundo*. Más adelante especulamos acerca de la noción de (con)tacto en el texto.

11 “El vampyroteuthis no nos es enteramente ajeno. El abismo que nos separa es incomparablemente menor que aquel que nos separa de la vida extraterrestre [...]. Somos piezas del mismo juego [...]. Nosotros y el vampyroteuthis alojamos algunos de los mismos recuerdos más profundamente arraigados y por eso somos capaces de reconocer en él algo de nosotros mismos” (traducción mía)(Flusser y Bec, 2012, pp. 5-6)

“undergo” it—perambulate it—in order to grasp it, for the ten fingers of our “grasping” hands are the limbs of a bygone locomotive organ. The vampyroteuthis, on the contrary, takes hold of the world with eight tentacles, surrounding its mouth, that originally served to direct streams of food toward the digestive tract. The world grasped by the vampyroteuthis is a fluid, centripetal whirlpool (p. 38).¹²

Evoco aquí esta pequeña joya imaginaria de Flusser y Bec porque constituye un hermoso *pendant* a la encarnación literaria del joven Hans Reiter y va a servirnos de comentario a ésta. En su brillante lectura de *Vampyroteuthis Infernalis*, Melody Jue escribe: “Flusser’s ocean abyss serves as an epistemic medium for thought, bringing into relief... *the terrestrial bias of philosophy and critical theory*”¹³ (“Vampire Squid” 85, énfasis en el original). El intento de captar la existencia con los tentáculos de un ser subacuático resulta en una profunda desfamiliarización de las estructuras epistemológicas terrestres. De manera parecida, la intrusión del niño-alga en el mundo ficticio de “La parte de Archimboldi” conlleva una perspectiva periférica y un desplazamiento cognitivo, el cual, de hecho, se hace patente en un estudiante de Berlín quien acaba de salvar la vida del joven Hans Reiter:

En su cama, a oscuras, Vogel revivió los acontecimientos del día como hacía siempre, es decir, con gran satisfacción, hasta que de pronto volvió a ver al niño que se ahogaba y volvió a verse a sí mismo mirándolo y dudando de si se trataba de un ser humano o de un alga. De inmediato lo abandonó el sueño. ¿Cómo pudo confundir a un niño con un alga?, se preguntó. Y luego: ¿en qué puede parecerse un niño a un alga? Y luego: ¿hay algo que pueda tener en común un niño con un alga? (*Bolaño, 201a, p. 806*)

El insomnio de Vogel podemos adscribirlo a lo escandalizadora que resulta la *posibilidad* misma de la existencia de una semejanza o proximidad entre un niño y un alga: ésta, pues, implica el cuestionamiento de una de las certezas

12 “El mundo vampyrotéutico no se capta con las manos, sino con tentáculos. No es en sí visible (aparente), pero el vampyroteuthis con sus propias luces hace que lo sea. Es decir, ambos mundos son tangibles y observables, pero los métodos de percepción son distintos. El mundo que abarcan los humanos es firme (como las ramas de las que originalmente nos sosteníamos). Tenemos que experimentarlo —pasearnos por él— para captarlo, porque los diez dedos de nuestras manos que ‘captan’ son miembros de un órgano locomotor obsoleto. El vampyroteuthis, por el contrario, capta el mundo con ocho tentáculos que rodean su boca y que originalmente servían para dirigir corrientes de comida hacia su conducto digestivo. El mundo captado por el vampyroteuthis es una vorágine fluida, centripeta” (traducción mía).

13 “El abismo oceánico de Flusser sirve como un medio epistémico para el pensamiento, poniendo de relieve... *el sesgo terrestre de la filosofía y de la teoría crítica*” (traducción mía).

más centrales del humanismo occidental, a saber, la exclusividad del ser humano en el mundo. Certeza flanqueada por toda una serie de oposiciones binarias, tales como cultura-naturaleza, intelecto/alma-cuerpo, sujeto-objeto. La construcción del sujeto racionalista occidental depende de una distancia cognitiva frente al objeto de conocimiento que le permita dominarlo desde una posición de exterioridad. El objeto de conocimiento está definido por sus contornos, encerrado en una superficie abarcable con la mirada del sujeto. La superficie del objeto separa el interior del exterior, ubicándose, al mismo tiempo, en oposición frente a la profundidad. No obstante, el niño-alga (y, por cierto, la imaginación de Flusser y Bec), al pertenecer a *ambos* mundos —el de la superficie y el de la profundidad— a la vez, al sumergirse en ambos, abandona la “conquering gaze from nowhere”¹⁴ (Alaimo, 2010, p. 410) típica de la racionalidad occidental (divorciada, claro está, del cuerpo), para adoptar una perspectiva nómada de la encarnación otra:

A los tres años Hans Reiter era más alto que todos los niños de tres años de su pueblo y también más alto que cualquier niño de cuatro años y no todos los niños de cinco años eran más altos que él. Al principio caminaba con pasos inseguros y el médico del pueblo dijo que eso era debido a su altura y aconsejó darle más leche para fortalecer el calcio de los huesos. Pero el médico se equivocaba. Hans Reiter caminaba con pasos inseguros debido a que se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar. En realidad, él vivía y comía y dormía y jugaba en el fondo del mar. (Bolaño, 2010a. p. 798)

El niño-alga parece *oscilar* entre dos mundos, el humano, anclado en la tierra, y el subacuático que —a modo de los tentáculos del calamar vampiro en los que se ubica la imaginación de Flusser y Bec— condiciona su conocimiento del mundo. De este modo, el joven Hans Reiter supera la dicotomía de la epistemología moderna asumiendo la vista desde el cuerpo-inseparable-de-su-medioambiente. Ese tipo de relación epistemológica con el mundo la explora Donna Haraway en su texto seminal “Situated Knowledge” (1988); el abandono de la perspectiva abstracta u “objetiva” (de la que “quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer” (Bolaño, 2010a. p. 797), propenso más a la sumersión que a la distancia) facilita un *posicionamiento*, único y corporal, basado no en la dicotomía entre el sujeto observador y el objeto observado, sino en la *resonancia* entre el cuerpo y su medioambiente (Haraway, 1988, p. 587).¹⁵

14 “Mirada conquistadora desde ninguna parte” (traducción mía) (Alaimo, 2010, p. 410)

15 No fue otra cosa lo que Flusser y Bec (2012) aprendieron con los tentáculos del calamar vampiro: “Reality is neither the organism nor the environment, neither the subject nor the object, neither the ego nor the nonego,

Trans-cuerpos medioambientales

La apertura —por vía de la insistencia en la corporalidad híbrida de este personaje— de sus contornos hacia lo otro, lo no-humano, sugiere su participación en la *aliveness*, la *vitalidad* que es una conectividad y relacionalidad corporal radical, la fuerza inmanente que precede la subjetivación, común para todo lo que existe (con raíces en el concepto de *une vie* de Gilles Deleuze). El deseo de sumersión —o, incluso, de auto-disolución—¹⁶ del joven Hans Reiter puede verse, entonces, como anhelo por borrar la distinción rígida entre sujeto y objeto, entre humano y no-humano, entre cultura y naturaleza. El niño-alga podría, por consiguiente, pensarse en términos de la trans-corporalidad propuesta por Stacy Alaimo:

Imagining human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from the environment. [...] By emphasizing the movement across bodies, trans-corporeality reveals the interchanges and interconnections between various bodily natures. But by underscoring that trans indicates movement across different sites, trans-corporeality also opens up a mobile space that acknowledges the often unpredictable and unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological systems, chemical agents, and other actors (2010, p. 2).¹⁷

La participación abierta del cuerpo en su entorno resalta la necesidad de otros tipos de relaciones que no se basen en descripción, representación, análisis, interpretación ni en el deseo de producir sentido, puesto que éstos dependen

but rather the concurrence of both. It is absurd to envisage an objectless subject or a subjectless object, a world without me and me without the world” (p. 36); “La realidad no es ni el organismo ni el medioambiente, ni el sujeto ni el objeto, ni el yo ni el no-yo, sino, más bien, la coincidencia de ambos. Es absurdo imaginar un sujeto sin objeto o un objeto sin sujeto, un mundo sin mí y un ‘mí’ sin el mundo” (traducción mía).

16 “Desde el fondo del barreño los ojos grises de Hans Reiter contemplaron el ojo celeste de su madre y luego se puso de lado y se dedicó a contemplar, muy quieto, los fragmentos de su cuerpo que se alejaban en todas las direcciones, como naves sonda lanzadas a ciegas a través del universo. Cuando el aire se le acabó dejó de contemplar esas partículas mínimas que se perdían y comenzó a seguirlas. Se puso rojo y se dio cuenta de que estaba atravesando una zona muy parecida al infierno. Pero no abrió la boca ni hizo el menor gesto de subir, aunque su cabeza solo estaba a diez centímetros de la superficie y de los mares de oxígeno” (*Bolaño, 2010, p. 798*).

17 “Imaginar la corporalidad humana como trans-corporalidad, en donde lo humano siempre está entrelazado con el mundo más-que-humano, subraya el grado en que la sustancia de lo humano es a fin de cuentas inseparable del medioambiente. [...] Al enfatizar el movimiento entre los cuerpos, la trans-corporalidad revela los intercambios y las interconexiones entre distintas naturalezas corporales. Pero al resaltar que ‘trans’ indica movimiento a través de diferentes territorios, la trans-corporalidad abre también un espacio móvil que reconoce las a menudo impredecibles e indeseadas acciones de los cuerpos humanos, de los seres no-humanos, de los sistemas ecológicos, agentes químicos y otros actores” (traducción mía) (Alaimo, 2010, p. 2)

de una distancia crítica frente al objeto de estudio. Stacy Alaimo propone imaginar esas relaciones alternativas en términos de interconexión, intercambio y tránsito, mientras que Lawrence Buell imagina modos de análisis que, en vez de resaltar la “disjunction between text and world”¹⁸, *revelen las huellas medioambientales en todos los textos* (Alaimo, 2010, p. 8, énfasis en el original). ¿Cómo pensar la escritura de Bolaño con Alaimo y con Buell, entonces? Lo que el niño Reiter aprende en *interconexión, intercambio y tránsito* con el medioambiente subacuático, desde el *posicionamiento* de su cuerpo híbrido, podría ser la fluidez de la que nos habla Luce Irigaray (1971)¹⁹. Cuando el niño-alga aparece en “La parte de Archimboldi”, el texto desde el principio lo posiciona no *en oposición* al mundo-texto —un mundo organizado e inmovilizado por construcciones semánticas atrofiadas (“el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes [...] las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura” (Bolaño, 2010a, p. 797)— sino en relación *afectiva* de antipatía. El niño-alga no se excluye del lenguaje, es *también* textual, pues, querría argumentar, la mecánica de su ser es nómada (regida por *diferencia*) y no binaria. La *fluidez* subacuática de su texto, esa huella medioambiental, *brotó de la boca* del joven Hans Reiter, encarnada en su voz:

Era muy flaco [...] y muy alto para su edad, y hablaba endemoniadamente mal [...] por ejemplo, cómo se llama ese bosque, decía Vogel, y el niño respondía elosque destav, que quería decir el bosque de Gustav, y: cómo se llama ese otro bosque de más allá, y el niño respondía elosque dereta, que quería decir el bosque de Greta, y: cómo se llama ese bosque negro que está a la derecha del bosque de Greta, y el niño respondía elosque sinbre, que quería decir el bosque sin nombre [...] y luego se despidieron, no sin antes presentarse:

—Yo me llamo Heinz Vogel —le dijo Vogel como si le hablara a un tonto— ¿cómo te llamas tú?

Y el niño le dijo Hans Reiter, pronunciando su nombre con claridad... (Bolaño, 2010a, pp. 806-807)

En este lenguaje submarino, los nombres de las cosas, como sus identidades, se funden, siguiendo, puede pensarse, la dinámica del mar: las olas son

18 “Discrepancia entre texto y mundo” (traducción mía).

19 Luce Irigaray, en “La ‘mécanique’ des fluides” (1974, pp. 103-116), comenta la incompatibilidad de lo fluido —que la filósofa relaciona con lo femenino/otro— con la *bonne forme*, es decir, el sistema patriarcal de significantes fijos en el que no está prevista la posibilidad de dar voz a lo fluido.

divisibles, pero de hecho no existen como entidades dadas *a priori*, sino que emergen del flujo de las corrientes del agua y del viento, en el proceso de diferenciación interminable.²⁰ En este proceso, lo material está inseparablemente enredado con lo semántico, las formaciones de las masas del agua llegan a ser “olas” ante nuestros ojos, porque las percibimos así. La filósofa feminista Karen Barad (2007), insiste en pensar el mundo en términos de *matterings*²¹ e *intra-actions*,²² es decir, en reconocer que los fenómenos y las entidades (incluida la subjetividad) no son dados *a priori*, sino que emergen en el contacto (en intra-acción), en el proceso de diferenciación, y bajo la mirada de quien quiera percibirlos, definiendo de tal modo sus respectivos límites.

Ahora bien, si asumimos una semejanza productiva entre la *huella medioambiental* en el lenguaje del niño-alga —aquello que veo en su hablar “endemoniadamente malo” y que asocio con la mecánica de los fluidos de Irigaray (1974)— y el realismo agencial de Karen Barad (2007), podemos detenernos un poco en la idea neomaterialista de los *material-discursive entanglements*.²³ La razón para hacerlo es que si, por un lado, tomamos en serio la inseparabilidad radical de lo material y de lo discursivo, y, por otro, asumimos una visión postantropocéntrica de lo que es un cuerpo, recordando los desarrollos de Levi Bryant (2012) sobre el cuerpo como sistema conectado con su entorno mediante una membrana permeable a los flujos de materia-energía e información del mundo circundante,²⁴ podemos empezar a aproximarnos poco a poco al cuerpo híbrido *de* la obra de Bolaño y su estética. Pero antes de hacerlo, es menester recordar la noción de sistemas *sympoiéticos* de Donna

20 El mar (esa masa impenetrable de agua en constante movimiento, con sus olas que, aunque dejen discernirse con la mirada, no tienen límites individuales, pues su principio y su fin se funden con las corrientes invisibles de agua y viento), al que pertenece el niño-alga, puede pensarse desde el paradigma de la inmanencia, según lo describe Georges Didi-Huberman (2009): “[i]nmanence is very much like a fluid, sea or atmosphere— in it everything ripples, everything is in motion, everything interpenetrates everything and is exchanged, everything flows and collapses, everything always resurfaces” (p. 47); “[i]nmanencia es muy como un fluido, mar o atmósfera —en ella, todo se ondea, todo está en movimiento, todo interpenetra todo y se intercambia, todo fluye y se desploma, todo siempre vuelve a surgir” (traducción mía).

21 Este famoso juego de palabras —*matter*: el sustantivo “materia” y el verbo “importar”— que se inscribe, junto con el “wor(l)ding” de Donna Haraway, en la ontología del devenir que presupone la agencia de la materia, su carácter activo y productor.

22 El neologismo “intra-action” difiere de la palabra “interaction”, porque el prefijo “inter-” presupone la existencia de las entidades *entre* las que puede haber una acción, lo cual tiene implicaciones ontológicas que el prefijo “intra-”, relacionado con interioridad, permite evitar.

23 El concepto de *material-discursive entanglements* tiene su par en el de *material-semiotic entanglements* de Donna Haraway; ambos expresan la absoluta inseparabilidad entre la materia y el “sentido” (o la “forma” y el “contenido”), central para el pensamiento neomaterialista.

24 Cabe precisar, con Bryant, que “the concept of ‘membrane’ need not imply something as literal as a ‘skin’. Only some entities have membranes composed of a skin” (2012, p.).

Haraway (2016), es decir, sistemas que emergen y existen sólo *en relación con* otros, siempre en un devenir-*con*: “making-in-symphony, making-with, never one, always looping with other worlds”²⁵ (p. 216). El cuerpo híbrido del niño-alga es un cuerpo ficticio que vive en el mundo posible de “La parte de Archimboldi”. Al mismo tiempo, este cuerpo es *inseparable* de la materialidad del lenguaje, de la *carne* del texto en donde existe no sólo en plan semántico, sino también *espacialmente*, ocupando cierta extensión de palabras, frases, párrafos. Su cuerpo material-ficticio *deviene-con* el sistema del resto del texto, el cual, según lo imagino, es su *medioambiente* (rodea al niño-alga y es de él que el niño-alga surge).

Las interconexiones semánticas y materiales entre ellos dependen del carácter del flujo de información y energía que los atraviesa y nutre: los procedimientos estilísticos y narratológicos determinan por donde pasa y qué forma tiene la *membrana* que los separa en tanto cuerpos divisibles. En la práctica esto significa que el niño Hans Reiter, encarnado en y por el texto que lo constituye, se vería constantemente formado, reformado o emergente por medio del proceso de diferenciación en el medioambiente de intensidades (que aquí sería el mundo posible de la ficción y el texto, en su carácter *inseparablemente* material-semántico, que lo constituye junto con su mundo).²⁶ Es más: si seguimos la pauta del realismo agencial para pensar este mundo (¡y esta estética!), en constante movimiento del devenir-*con*, y recordamos la importancia de la inmanencia, su gestualidad *encarnada* (lejos de ubicarse dentro del régimen trascendente de la representación), y si asumimos —aunque sea por un breve instante de un experimento de imaginación/pensamiento— la ontología plana implícita en el pensamiento neo-materialista, podemos imaginar un proceso de intra-acciones e influencias mutuas entre el cuerpo híbrido del niño Hans Reiter y el *cuerpo del texto*²⁷ como si éste se ajustara a la presencia del niño-alga:

Pero la escuela, por varias razones, todas ellas perfectamente justificables, no le gustaba, de tal modo que se entretenía por el camino, que para él no era horizontal o accidentalmente horizontal o zigzagueantemente

25 “creando-en-sinfonía, creando-con, jamás uno, siempre circulando con otros mundos” (traducción mía).

26 Para más detalle sobre el texto como encarnación, véase: Kraus (2018, p. 183-262).

27 Aunque Bolaño haga uso muy sutil de metalepsis, éste tal vez no sea el término más adecuado para describir lo que intento captar en esta especulación: metalepsis presupone y *depende de* una diferencia ontológica entre los distintos niveles de representación que transgrede. La “transgresión” que intuyo en Bolaño me parece tener que ver con el enredamiento de lo semántico con lo material del texto, tendiendo por eso más bien a la estética de la inmanencia —en sí subversiva frente a la lógica trascendente de la representación— que al juego con los marcos narratológicos.

horizontal, sino vertical, una prolongada caída hacia el fondo del mar en donde todo, los árboles, la hierba, los pantanos, los animales, los cercados, se transformaba en insectos marinos o en crustáceos, en vida suspendida y ajena, en estrellas de mar y en arañas de mar, cuyo cuerpo, lo sabía el joven Reiter, es tan minúsculo que en él no cabe el estómago del animal, por lo que el estómago se extiende por sus patas, las que a su vez son enormes y misteriosas, es decir que encierran (o que al menos para él encerraban) un enigma, pues la araña de mar posee ocho patas, cuatro a cada lado, más otro par de patas, mucho más pequeñas, en realidad infinitamente más pequeñas e inútiles, en el extremo más cercano a la cabeza, y esas patas o patitas diminutas al joven Reiter le parecía que no eran tales patas o patitas sino manos, como si la araña de mar, en un largo proceso evolutivo, hubiera desarrollado finalmente dos brazos y por consiguiente dos manos, pero aún no supiera que los tenía. ¿Cuánto tiempo iba a pasar la araña de mar ignorando aún que tenía manos?

—Probte —se decía en voz alta el joven Reiter—, milañ o domilañ o diemilañ. Chotiempo. (Bolaño, 2010a, p. 810)

No sólo se trata, hay que resaltarlo, de la referencia explícita a la lógica acuática encarnada por el niño-alga que *vive* una espacialidad otra (nómada, minoritaria, postantropocéntrica) —la caída vertical en vez de la horizontalidad de nuestra perspectiva geométrica, terrestre, dependiente del “terrestrial bias” de nuestros marcos ecológicos: “Not unattached but entangled, enmeshed, refusing transcendence: the sky become sea is the drowning of our landedness, the trading of flat perspectives for vortices of water and air”²⁸ (Cohen, 2017, p. 111)— sino, más importantemente, de la incorporación, por parte del texto como sistema *sympoiético*, de su modo de ser. Es decir, la lógica interior del flujo nómada de palabras e ideas citado arriba, se burla de los niveles ontológicos de la representación, de modo que, partiendo de la descripción espacial del posicionamiento del trayecto del niño Hans Reiter hacia la escuela, la frase *adopta* la mecánica de la imaginación subacuática. Se escurre por los terrenos de la imaginación descentralizada del personaje, “ajena” (una visión anti-ortodoxa de la evolución de la vida subacuática), para desembocar en la voz que *pronuncia* esta lógica de los fluidos de la que proviene. Esta lógica de lo fluido —a modo de una intra-acción trans-corporal embarcando el cuerpo postantropocéntrico del niño-alga, la práctica de su *situated knowledge* y el cuerpo-medioambiente del texto en una ontología plana— se escapa de las estructuras tanto escolares (“por varias razones, todas ellas perfectamente justificables”)

28 “No sin ataduras sino enredado, entrelazado, rechazando transcendencia: el cielo devenido mar es el ahogamiento de nuestra terrenalidad, el intercambio de perspectivas llanas por vórtices de agua y aire” (traducción mía).

como narratológicas, porque, al parecer, “what counts is the fluidity of liquid motion [...] conveying a sense of escape rather than punctuality”²⁹ (Ingold, 2017, p. 425). Es una estética trans-corporal de inmanencia: más gesto que representación, más proceso que aspecto, más contacto que distancia.³⁰

Estética visceral

“[L]a poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito”, constata el joven García Madero (*Bolaño, 2010c, p. 15*), muriéndose de ganas de ser aceptado al grupo de los real visceralistas. La poesía (el arte), entonces, opera a un nivel pre-verbal o paralelo al orden de la palabra y el intelecto: se trata de una recepción *visceral*, ubicada en el cuerpo. Pero para poder presentir la intensidad de la poesía (del arte, de lo inefable), es necesario tener un cuerpo abierto, capaz de *resonar* con lo que está suspendido en el aire, en el medioambiente.

Volviendo ahora al principio de esta especulación, podría pensarse que la presencia insistente de personajes dotados de una corporalidad otra —nómada, híbrida, trans-humana, etcétera— en la obra de Roberto Bolaño, tal vez pueda pensarse como implantación de la *diferencia* en el seno mismo de la representación. Sembradura de una intensidad que no deja captarse con palabras, conceptos ni nuestros “más sofisticados modos de entendimiento”. Porque si es cierto lo que se ha dicho hasta ahora —que los cuerpos otros se ubican en el espacio anómalo de la desterritorialización, subvirtiendo de ese modo las estructuras binarias de la representación y abriendo las membranas que delimitan las entidades a flujos y resonancias imprevistas con otros cuerpos y con su medioambiente, y que esa apertura profunda conlleva una ontología de devenir-con y una estética de inmanencia, las cuales enredan de modo irreparable los mundos (y cuerpos) posibles de la ficción con la carne del texto—. Si, pues, todo esto es cierto, entonces la escritura de Bolaño requiere una aproximación intuitiva que resuene con el concepto de arte propuesto por Julia Kristeva, arte como un bloque de sensaciones que funciona como *encarnación*, donde lo importante es lo que los objetos *hacen*, haciendo visible lo invisible, haciendo perceptible lo imperceptible (O’Sullivan, 2001, p. 130).

29 “lo que cuenta es la fluidez del movimiento líquido [...] conllevando un sentido de escape más que puntualidad” (traducción mía).

30 Para más detalle, véase: “Aesthetic Immanence” 52.

Tal aproximación actualizaría la dimensión afectiva de la literatura de Bolaño. En el contexto post-humanista en que se desarrolla esta especulación, un contexto marcado por el interés en la categoría de la experiencia, especialmente —aunque no exclusivamente—, en sus dimensiones corporales, no-verbales y no-conscientes, el afecto se piensa en términos no-discursivos. Según la definición de Davide Panagia, el afecto es “a physically grounded perception or feeling, and one that results from the body coming in contact with the ecology of other —human and non-human— bodies”³¹ (Roelvink Y Zolcos, 2015, p. 4). Contrariamente a la emoción —que significa un contenido subjetivo, convencionalmente expresable en términos de función y sentido— el afecto es una intensidad no-cualificada y no-mediada, un flujo impersonal anterior al contenido subjetivo: algo que el cuerpo capta o percibe en contacto con su entorno. Simon O’Sullivan, comentando la estética del afecto, precisa la conceptualización posthumanista de los afectos en el contexto del arte:

Affects are movements of *intensity*, a reaction in/on the body at the level of matter. They [...] occur on a[n] *asygnifying* register, [they are] the *molecular* ‘beneath’ the *molar*. The molecular understood here as life’s, and, art’s, intensive quality, as the stuff that goes on beneath, beyond, even parallel to signification. [...] you cannot read affects, you can only experience them (2001, p. 126).³²

“Según [Lima], los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. [...] De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido” (Bolaños, 2016, p. 17). Además de la dimensión alegórica de esta imagen y la asociación con el ángel de la historia benjaminiano, Lima describe la práctica real visceralista en términos de quinesia encarnada. Lo que parece crucial para el ejercicio de poesía real visceralista es un nuevo modo de *ocupar espacio en el mundo*, atreverse a abandonar los hábitos convencionales, desfamiliarizar su propio posicionamiento —físico, cognitivo, creativo— en el mundo, para someterse a la emergencia de una nueva epistemología. Ello podría leerse como un desafío al lector: que se atreva a caminar hacia atrás. Haciéndolo, nos abriríamos —en el enredamiento inseparable de lo material y lo discursivo— a unas resonancias imprevisibles con lo que los textos de

31 “una percepción o un sentimiento que está físicamente fundado, uno que resulta del cuerpo entrando en contacto con la ecología de otros cuerpos, ya sea humanos o no-humanos” (traducción mía).

32 “Afectos son los movimientos de *intensidad*, una reacción sobre el cuerpo al nivel de la materia. [...] ocurren en un registro *no-significador*, [son] lo *molecular* ‘debajo de’ lo *molar*. Lo molecular comprendido aquí como la cualidad intensiva de la vida —y del arte— como la cosa que se desarrolla por debajo, más allá e incluso paralelamente a la significación. [...] los afectos no se pueden leer, sólo se pueden experimentar” (traducción mía).

Bolaño no dicen sino *hacen*, porque ellos, sin lugar a dudas, poseen “a magical, an aesthetic function of *transformation*”³³ (O’Sullivan, 2001, p. 130), y leyéndolos —lo queramos o no— entramos en una relación *sympoiética* de la que ambas partes salen *otras*.

Desembocadura

A lo largo de esta reflexión sobre los cuerpos híbridos en la obra de Bolaño se ha argumentado por el reconocimiento de una dinámica nómada en su escritura. Tal dinámica opera con diferencia y desplazamiento, afectando los marcos epistemológicos y ontológicos de la representación, y actualiza una estética de resonancia afectiva. La aproximación neomaterialista propuesta aquí, permite discernir enredamientos sutiles —mas inseparables— ya no tanto de la “forma” y el “contenido” sino de diferentes niveles ontológicos que, al confluir y enredarse en la materia del texto, acaban incluyendo al lector en la compleja ecología de la literatura, la cual ya no puede pensarse como separada del resto de la realidad. Entonces, si tomamos en serio el gesto estético —ontogénico— de la inscripción de los cuerpos anómalos (monstruosos/otros/post-antropocéntricos) en la obra de Bolaño, y si, por consiguiente, permitimos, como lo hicieron Flusser y Bec (2012), que nuestra imaginación y nuestro modo de ser-parte-del-mundo resuenen con la Otredad que estos cuerpos *encarnan*. Podemos empezar a pensar y experimentar la agencia de la literatura en el mundo de otra manera. Esta otra manera de experimentarla, veremos, no difiere de la práctica del real visceralismo, el cual consiste en fiarse, precisamente, de la tripa.

33 “una función mágica, estética de *transformación*” (traducción mía).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures*. Indiana University Press.
- Alaimo, S. (2017). Unmoor. En J. Cohen, y L. Duckert (Eds). *Veer Ecologies. A Companion for Environmental Thinking* (pp. 407-420). University of Minnesota Press.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Bolaño, R. (2010a). 2666. Anagrama.
- _____. (2010b). *El Tercer Reich*. Anagrama.
- _____. (2010c). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- Bolognese, C. (2009). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Editorial Margen.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press.
- Bryant, L. (2012, mayo 24). Stacy Alaimo: Porous Bodies and Trans-Corporeality. (Blog post) Recuperado de *Larval Subjects*, 24 de mayo 2012, <https://larvalsubjects.wordpress.com/2012/05/24/stacy-alaimo-porous-bodies-and-trans-corporeality/>
- Cohen, J. (2017). The Sea Above. En Cohen, J. y Duckert, L. *Veer Ecologies. A Companion for Environmental Thinking*. (pp. 105-133) University of Minnesota Press.
- Cohen, J. & Duckert, L. (eds.) (2017). *Veer Ecologies. A Companion for Environmental Thinking*. University of Minnesota Press, 2017.
- Deckard, S. (2012). Peripheral Realism, Millennial Capitalism, and Roberto Bolaño's 2666. *Modern Language Quarterly*, 73 (3), 351-372.

- Deleuze, G. (2002) *Diferencia y repetición*. (Trad. M. Delpy y H. Beccacece). Amorrortu editores.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004) *Capitalismo y esquizofrenia 2. Mil mesetas*. (Trad. J. Vázquez y U. Larraceleta). PRE-TEXTOS.
- Didi-Huberman, G. (2009). Aesthetic Immanence. B. Huppauf, y C. Wulf, (eds). . *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*. (42-55). Routledge.
- Flusser, V. & Bec, L., (2012). *Vampyrotheuthis Infernalis. A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*.(trad. Valentine A. Pakis). University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (1988) Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14, (3), 575-599.
- _____ (2016) *Manifestly Haraway*. University of Minnesota Press.
- Huppauf, B. y Wulf, Christoph (2009) (eds.). *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*. Routledge.
- Ingold, T. (2017) Whirl. J. Cohen y L. Duckert, (eds). Lowell. University of Minnesota Press, (421-433). *Veer Ecologies. A Companion for Environmental Thinking*.
- Irigaray, L. (1974). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les Éditions de Minuit.
- Jue, M. (2014) Vampire Squid Media. *Grey Room* (57), 82-105.
- Kraus, A. (2018) *Sin título. Operaciones de lo visual en 2666 de Roberto Bolaño*. Almenara Press.
- Merchant, P. (2015) Beyond Biopolitics: Reading Bolaño's Human Fragments. *Modern Languages Open*. Liverpool University Press, doi:10.3828/mlo.v(i)0.61
- O'Sullivan, S. (2001) The Aesthetics of Affect: Thinking art beyond representation. *ANGELAKI journal of the theoretical humanities*, 6, (3), 125-135.
- Roelvink, G. y Zolkos, M. (2015) Posthumanist Perspectives on Affect. Framing the Field. *ANGELAKI journal of the theoretical humanities*, 20, (3),1-20.

**VEINTE AÑOS MIRANDO POR LA
VENTANA: UNA REVISIÓN CRÍTICA DE
LOS DETECTIVES SALVAJES**

Twenty years looking out the window:
a critical review of The savage detectives

Felipe Adrián Ríos Baeza

Resumen

Tomando en cuenta ciertas nociones útiles de la sociología de la literatura, el postestructuralismo y la teoría literaria psicoanalítica, este ensayo propone releer de manera crítica y atenta la novela *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño. Se resaltan puntos que resultan fundamentales para su interpretación veinte años después de haber sido publicada. Por un lado, se busca desestimar categóricamente que se trate de la «novela total» o «troncal» de la producción del escritor, noción desde la cual se ha querido organizar, ambiguamente, toda su obra anterior, intermedia y posterior. Por otro, se pretende descubrir cómo en esta novela se ensayan ciertas modulaciones literarias que constituyen los ejes fundamentales de su poética, como son la escritura que tiende a la fuga, la diseminación de sentido, la cancelación del ejercicio escritural y la repetición (consciente e inconsciente). Y, por último, se intentará demostrar que *Los detectives salvajes* es, ante todo, una novela «pulsional», en el sentido de que vuelve a pasar una y otra vez por ciertas zonas, entendiendo así que su enigmático final, «¿qué hay detrás de la ventana?», no es otra cosa que la encarnación de este fenómeno.

Palabras clave: Roberto Bolaño; *Los detectives salvajes*; Diseminación; Pulsión; Escritura.

Abstract

Considering some useful notions of sociology of literature, post-structuralism and psychoanalytical literary theory, this essay proposes re-reading the novel *The Savage Detectives*, by Chilean writer Roberto Bolaño, in a critical and attentive way, enhancing some ideas that have become fundamental for its interpretation, twenty years after it was published. On one side, this essay tries to categorically turn down the idea that this is the «core» or «complete novel» of the writer's production. All of his previous, intermediate and subsequent work has tried to be arranged, ambiguously, around this notion. And, on the other side, this essay tries to discover how this novel rehearses some literary modulacions that form the fundamental axis of his poetics, like writing that tends to «run away», the dissemination of the sense, the cancellation of the writing exercise and the repetition (both conscious and unconscious). And last, this essay tries to demonstrate that *The Savage Detectives*, before anything else, is a «pulsional» novel, in the sense that it

revisits certain zones over and over again, thus understanding that its enigmatic ending, «What's there behind the window?» isn't anything else but the incarnation of this phenomenon.

Key words: Roberto Bolaño; *The Savage Detectives*; Dissemination; Drive; Writing.

Desde el momento de su aparición, en noviembre de 1998, *Los detectives salvajes* ha supuesto una anomalía para la literatura latinoamericana contemporánea. Escrita con un trasfondo retórico y social que el mismo Roberto Bolaño se encargó de advertir en el discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos –«es una carta de amor o de despedida a mi propia generación» (Bolaño, 2004, p. 37)–, *Los detectives salvajes* ha trascendido a esas primeras lecturas que apresuradamente pudieron hacerse, dispuestas improproductivamente a encontrar en su trabajo autoficcional las marcas autobiográficas del infrarrealismo, para instalarse al centro de un sistema literario que ha provocado múltiples juicios e interpretaciones. Para algunos, como el crítico ecuatoriano Augusto Rodríguez, la novela de Bolaño «cierra con la receta de la que uno pretende liberarse luego de verla repetida en él: premio barcelonés, novela total, testimonio, oralidad latinoamericana y desprecio olímpico e ingenuo por la literatura española. Bolaño, con *Los detectives salvajes*, cierra magistralmente, pero no abre: escribió lo que esperábamos y necesitábamos leer» (Rodríguez, 2015, pp. 26-27); mientras que para otros, como el peruano Diego Trelles Paz, la novela «abre una incisión en el ámbito literario de la década del noventa porque, a través de ella, vuelve a ser notoria la necesidad de ofrecer al lector activo una obra fragmentaria que, a la manera de las novelas policiales, va soltando pistas, indicios, retazos caóticos de información con referentes reales, para que el lector proceda a ordenarlos y, de esta manera, al recorrerla, vaya construyendo el texto» (Trelles, 2008, p. 305).

A veinte años de una evaluación constante e incisiva por parte de la academia y la crítica literaria, es oportuno preguntarse qué significa hoy *Los detectives salvajes*, una novela que *abre y cierra* panoramas; una novela que, al parecer, liquida y a su vez hace renacer buena parte de la literatura de la región. Apoyándose en ciertas nociones útiles de la sociología de la literatura (Bourdieu), del postestructuralismo (Derrida 2007a, 2007; Foucault, 2010; Barthes, 1994) y de la teoría literaria psicoanalítica (Lacan, 2009). Además de una atención especial al irregular «estado de la cuestión bolañeana», este trabajo propone realizar una relectura crítica de esta novela de 1998, marcando puntos que, a mi juicio, resultan fundamentales para su interpretación veinte años después. Se proponen dos niveles: primero, como eslabón en la cadena narrativa del propio autor; y segundo, como novela finisecular que se singulariza no sólo en el sistema literario latinoamericano, sino en el sistema de habla hispana en general, provocando así, la atención y la expectativa de expertos y del público en general hacia la obra anterior y futura del escritor chileno (en otras palabras, el Premio Herralde de Novela y posteriormente, el Rómulo Gallegos funcionan como, en palabras de

Pierre Bourdieu, como «tomas de posición»³⁴. Dentro de un campo cultural dibujado, se han trazado, para la carrera del escritor chileno, poco más de un lustro dorado que arranca con *Los detectives salvajes*, en 1998, y que concluye con *2666*, en 2004). A partir de estas dos novelas troncales se querrá organizar toda su obra anterior, intermedia y posterior; asunto que, como se analizará en algunas zonas de este ensayo, resulta acomodaticio e implica una mirada poco atenta por parte de los lectores más informados en dicho campo cultural.

Fugarse de la «novela total»

Bolaño dejó dicho en una entrevista algo que no ha hecho más que despistar los umbrales metodológicos de los críticos: «La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña» (Bolaño en Pinto, 2006, p. 84). Esto supuso una partida falsa para varios estudiosos de su obra:³⁵ ante la intermitencia de un Arturo Belano que desaparecía en un libro y aparecía en otro; ante la reiteración de personajes como Amalfitano, Auxilio Lacouture o Lalo Cura en una novela aquí y en un cuento allá, parte de la crítica especializada (incluyendo algún iniciático trabajo mío³⁶) pretendió agrupar esa *textualidad* diseminada bajo la concepción

34 Vid. Pierre Bourdieu, «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método»: «El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas —en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.). *El campo de las posiciones* (que, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, sólo se deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) y el *campo de las tomas de posición*, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo —obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.—, son metodológicamente indisolubles (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción o de su consumo)» (Bourdieu, 1990, pp. 3-4).

35 Cfr. Alexis Candia: «Frente a esta declaración, es necesario preguntarse si *El Tercer Reich* y *Los sinsabores del verdadero policía* cuentan o no con la contraseña necesaria para ingresar a la literatura de Bolaño. Me parece que sí. Ni la calidad ni el nivel de finitud de estas novelas son criterios válidos para excluirlas de la narrativa bolañiana. Principalmente, porque creo que la contraseña de la literatura de Bolaño pasa por la voluntad de correr el riesgo que implica escribir al borde del abismo y por la necesidad de mirar en la oscuridad» (Candia, 2011, p. 20); y Javier Moreno (2008): «I used to think that the diagram was everything I had to say about Roberto Bolaño. I was very careful when I drew it, three years ago. I had just finished reading *2666* and was completely overwhelmed by its force. I remember sitting at my wife's desk, in her rat-smelling lab, thinking about a way of representing the Bolañian Universe. I tried lots of intricate geometrical shapes. After a while, however, I realized that—surprise!—it was just a triangle. How simple! The configuration had always been there, I could see it then, I almost had its vertices and rough proportions, and now I just had to find the way to fit the rest inside those three points. "Good!" I thought. I have always liked puzzles» (Moreno, 2008, párr. 1).

36 «Y es que, en realidad, como ocurría con su mentor Borges, Bolaño no dejó estructurada una *Obra*, sino una *textualidad*: "Si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos

de una *estructura* homogénea, que permitiera hacer aparecer, de esta forma y esquemáticamente, una *obra*. Incluso, el crítico y escritor español Javier Moreno, en su artículo «Roberto Bolaño: A naïve introduction to the geometry of his fictions» (2008), llegó a dibujar un triángulo escaleno (ver anexo 1) que pretendía vincular, bajo el criterio de la *reiteración* de personajes y narradores, todos los libros que hasta ese momento se habían publicado. De la misma manera, Alexis Candia, en su libro *El “paraíso infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño* (2011), aunque se concentraba en un análisis más temático que esquemático, utilizaba el criterio de la reiteración de la descripción arriesgada de episodios para incorporar las obras póstumas de Bolaño a la estructura de su obra anterior, dando a entender que en novelas como *El Tercer Reich* y *Los sinsabores del verdadero policía*, existían tales peripecias de riesgo y ferocidad por parte de los personajes que no podían quedar fuera de las marcas textuales fijadas, sobre todo, en *Los detectives salvajes* y *2666*.

Sin embargo, analizando con cuidado estas pretensiones abarcadoras, parece que el elemento de la «reiteración» es insuficiente por sí mismo para, primero, considerar las palabras de Bolaño como hipótesis de trabajo –finalmente, una cosa es el modo en que un autor quiere ser leído o trascender dentro del canon, y otra muy distinta es cómo una crítica seria puede, con su arsenal teórico, leerlo; modo alterno, sin duda, de reforzar la premisa básica; no confundir a un *escritor*, que está fuera de la textualidad y se encarna socialmente, con un *autor*, que ejerce cierta funcionalidad dentro del discurso³⁷–; y segundo: si se toma con cuidado, dicha noción de repetición, más que organizar y

se refieren a todos” (Bolaño en Rivera, p. 188). Atención, los angloparlantes pueden tener razón con respecto a *2666*: en «La parte de Amalfitano», Bolaño utiliza un recurso ya visto en *Amuleto* y *Monsieur Pain*: un personaje que habla a partir de la lucidez de su delirio. Y es el profesor Óscar Amalfitano –un loco, un abandonado, un chileno– quien ha diseñado, hacia la página 247, el mejor esquema para analizar la propia literatura del autor: un triángulo donde se intersectan los principales pensadores de Occidente» (Ríos Baeza, 2009 párr. 14).

37 Aquí, por supuesto, empleo las nociones orientadoras de *autor* y de *discurso* de Roland Barthes y Michel Foucault, elementales para hacer esta distinción oportuna: «Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora» (Barthes, 1999, p. 68); «[U]n nombre de autor... ejerce un determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros... Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se pueda decir que “esto ha sido escrito por tal”, o que “tal es su autor”, indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado» (Foucault, 2010, p. 20).

homogeneizar una supuesta «obra» de Bolaño, lo que hace en realidad es *dise-minarla*, al modo en que lo subrayó la deconstrucción, desde Jacques Derrida (1997b) hasta Geoffrey Hartman y pasando por Paul de Man, al destacar el comportamiento de todo lenguaje, sobre todo el literario. Recordemos que en *La diseminación*, Derrida demuestra que escribir significa, en realidad, multiplicar la textualidad, generando un aplazamiento del *sentido*. En la escritura de Bolaño encontramos, ante todo, tales rasgos cuando «repite» ciertos episodios, personajes o modulaciones textuales:

Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un sobrehilado. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno. Es definido (pensado) por la operación y a la vez define (es pensante) para la regla y el efecto de la operación (Derrida, 1997b, pp. 533-534)

Una cosa, entonces, es analizar los *libros* de Bolaño y otra, tratar de imponerle un molde definido y acabado de *literatura*. De esta manera, dos décadas después podríamos decir lo siguiente: las novelas de Bolaño tienen estructura, pero su «obra» (si es que la hay) carece de ella. Si acaso, hay un espacio textual abierto, cuyos límites no dejan de quebrantarse para que un sinnúmero de referencias culturales (eruditas y populares) se infiltren. Mejor explicado: la creencia de su legibilidad se encuentra en el universo cerrado de cada libro (donde vemos protagonistas focalizados y hasta una trama progresiva), pero al momento de pretender visualizar en panorámica todos sus libros, existe un elemento semi-oculto, o *desplazado*, que opera metonímicamente para que la estructura no acabe nunca por cerrarse. Ocupo aquí el *desplazamiento metonímico* tal como la teoría literaria psicoanalítica lo entiende: no sólo la sustitución de un nombre, sino una vinculación de significantes por proximidad debido a que el significado se aplaza y no se acaba por conseguir: allí donde un signifiante parece hallar su vinculación de sentido, comienza otro, apartando todavía más allá su posible significación³⁸.

38 Para mayor profundización, *vid.* Jacques Lacan, «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud»: «[La metonimia] indica que es la conexión del signifiante con el significado la que permite la elisión por la cual el signifiante instala la carencia de ser en la relación de objeto, utilizando el valor de remisión de la significación para investirlo con el deseo que apunta hacia esa carencia que la sostiene» (Lacan, 2009, p. 482). Sostenido el signifiante, pues, por una carencia, dicha carencia activa un mecanismo de deseo por conseguir

En el caso de *Los detectives salvajes*, su «cierre» (así, con las comillas bien puestas), resulta un ejemplo en el que se explicita lo anteriormente referido. Una novela farragosa en cuanto a lo verbal, con un argumento que se sigue y persigue y que da la sensación de siempre estar avanzando hacia lo indecible, acaba con tres poemas-acertijos, precedidos por la pregunta «¿qué hay detrás de la ventana?» (Bolaño, 2005, pp. 608-609). Aunque volveré más adelante sobre esta propuesta de poesía visual de Juan García Madero –el heredero natural y, por lo mismo, más asertivo de Cesárea Tinajero–, conviene señalar en este momento que es justamente allí, en el último de los acertijos, donde *Los detectives salvajes* plantea un sabotaje consciente para desestimarse como «novela total». En el prólogo a *El secreto del mal* (2007), Ignacio Echevarría proponía que la obra del chileno estaba regida por una «poética de la inconclusión» (8), lo que es evidenciable en el mismo gesto ulterior de *Los detectives salvajes*: enunciar una *pregunta*, en lo que aparenta el «final» de una novela. No parece una apuesta por la conclusión, sino todo lo contrario; la imagen del cuadrado con sus bordes punteados sólo confirmaría que a partir de allí, toda intención por redondear una «novela total» se diluye.

Por lo tanto, la pretendida *contraseña* de la que hablaba el escritor en la entrevista con Rodrigo Pinto –y lo único que podría, aunque inestablemente, homologar la totalidad de su producción– estaría simbolizada por aquellos elementos que posibilitan la *fuga* o el *vaciado* de la obra leída (si en *Los detectives salvajes* es la pregunta y el poema-gráfico final, en 2666 será la renuncia de los críticos, ya en Santa Teresa, por encontrar finalmente a Archiboldi, debido a que su interés se ha «desplazado» hacia otro lugar: la relación entre Morini y Liz Norton³⁹; del mismo modo, en *Monsieur Pain*, la cura a través del mesmerismo de un moribundo César Vallejo da paso, para esta diseminación, hacia el delirio amoroso del narrador por Madame Reynaud⁴⁰, y así podríamos seguir pasando revista). Por eso, si se observa bien, el esquema de Javier Moreno (2008), tiene su vértice inferior abierto, y ese signo de interrogación que lo contiene no estaría esperando un «libro magno» que funcione

cierta significación, a pesar del aplazamiento del mismo, asunto que explicaría, también (como veremos), la compulsión repetitiva de Bolaño, que no constituye ninguna estructura, sino que regresa, constantemente, a un punto de partida, tal como toda pulsión se comporta.

39 «Créeme, sé que Archiboldi está aquí [...]. En alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores. Archiboldi está aquí [...] y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él» (Bolaño, 2004b, pp. 206-207).

40 «Por supuesto, no olvidé a Vallejo, pero al mismo tiempo sabía y aceptaba mi marginación de su historia, de su realidad en donde yo no tenía cabida. El puente que unía nuestros mundos, madame Reynaud, había desaparecido y con ella cualquier posibilidad de acercamiento» (Bolaño, 2004b, p. 150).

como río principal donde todos los demás afluentes desemboquen, sino una interrogante honesta que advertiría ese carácter deconstructivo de cualquier pretensión por querer estructurar de forma definitiva la obra de Bolaño.

Fuga, entonces, más que estructura; diseminación deliberada con el propósito de que esta obra funcione más en términos de hiancia que de concreción; un gran signo de interrogación al final de *Los detectives salvajes*, que deja colgando al lector en una suerte de abismo de significación. Uso aquí el término de hiancia, del psicoanálisis, porque justamente uno de los primeros en verlo así fue el filósofo y teórico lacaniano Manuel Asensi Pérez, quien en su ensayo «Atreverse a mirar por el agujero» (2010) afirmó: «En el caso de que el escritor se despojara de su condición, renunciaría a algo tan importante como es la labor de la representación semiótica y se quedaría sin el único elemento que es *capaz de mirar por el agujero*» (Asensi, 2010, p. 365. La cursiva es mía).

¿Qué hay detrás de la ventana?, ¿la posibilidad de asomarse al agujero, que es lo mismo que decir, asomarse al vértigo del abismo? Bolaño lo simbolizaba así en su discurso de premiación por *Los detectives salvajes*, en Caracas:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro (Bolaño, 2004a, pp. 36-37)

Esto resulta fundamental para entender no sólo *Los detectives salvajes*, sino buena parte de la narrativa de Bolaño. ¿Qué hace un escritor cuando, asomado a ese agujero (que Asensi vincula con la noción de lo *Real* en la teoría lacaniana, es decir, todo aquella atracción terrorífica capaz de, literalmente, desestructurar la personalidad), advierte de pronto las limitaciones de su materia para hacer representación semiótica? En términos simples, ¿qué hace Bolaño al final de *Los detectives salvajes* cuando ya el lenguaje literario no es capaz de abarcar y procesar lo que se percibe?

Para responder esta interrogante recuperaré aquí una tesis personal de 2015, que contextualizada a esta novela cobra aún mayor sentido. Cuando se atiende al recorrido de algunos de sus personajes escritores, el lector se topa de

llo con un fenómeno curioso: varios abandonan dramáticamente el ejercicio literario, a lo Rimbaud o Bartleby (para usar un ejemplo vilamatásiano), o bien trasponen su expresión literaria a lenguajes alternativos, como el cine, la música o la plástica. Junto con Enrique Martín, que pasa de la poesía española más castiza a la crónica de ciencia ficción (en el cuento homónimo de *Llamadas telefónicas*, 1997); y Álvaro Rousellot, que se entera que sus novelas han sido mejor entendidas por un cineasta, quien las adapta a la pantalla sin darle crédito («El viaje de Álvaro Rousellot», *El gaucho insufrible*, 2003), se tienen los casos ejemplares, en *Los detectives salvajes*, de los propios líderes del realvisceralismo. Por un lado, Arturo Belano, ferviente defensor y creador febril de poesía de vanguardia, termina trastocando la escritura literaria por la contemplación de un álbum de fotografías («Fotos», *Putas asesinas*, 2001); y por otro, Ulises Lima, de quien se decía que «[era] capaz de hacer cualquier cosa por la poesía» (Bolaño, 2005, p. 31), acaba teniendo como cultores póstumos a los jóvenes de El Ojete de Morelos, una banda musical *under* que ha tensado el arco de la poesía para llevarla a una manifestación masiva, anticánónica y, acaso, más comprometida: las canciones de rock (en «Muerte de Ulises», *El secreto del mal*, 2007).

Bolaño, por lo tanto, no ficcionaliza, en *Los detectives salvajes* y en sus demás libros, tanto el ejercicio literario como la posibilidad de salir de él, fugarse o diseminarlo de algún modo, ya sea recurriendo al tópico de la cancelación de la escritura o bien al de su trasvasaje a otros discursos estéticos. Todo libro de Bolaño se fuga, y *Los detectives salvajes* es el ejemplo más palpable. En ese sentido, habría que buscar las claves de lectura al interior mismo de su textualidad, donde opera un autor lúcido de la manufactura de su producción, más que en las declaraciones que, como escritor, pareció entregar para despistar a los periodistas.

Escritura y repetición: una literatura pulsional

Atendiendo a dicha búsqueda, tras la relectura de *Los detectives salvajes* podrían puntualizar al menos dos procedimientos adicionales a los de la «fuga» y que me parecen en suma relevantes. Bolaño parece adscribirse a la manera en que cierta vanguardia (Sollers, Perec, Robbe-Grillet, Pynchon, incluso Macedonio Fernández) entendía la escritura, y ésta implicaba dismantelar el esquema narrativo antes que atenuarlo en un modelo progresivo enfocado en el desenlace. Esto no tanto por la voluntad de tener entre manos un proyecto

estético divergente, sino por la conciencia de la naturaleza de la propia *escritura*, en ese descubrimiento radical de la deconstrucción derridiana: *escribir* no significa *componer*, sino esquejar, trasplantar, realizar un injerto en un cuerpo ya establecido, del cual todo origen se pierde⁴¹.

Por lo tanto, cada libro de Bolaño *reitera*, más que la solidificación de una notoria estructura global, un gesto orientado a la dispersión (nunca mejor encarnado que en *Amberes*, novela de 2002 donde este procedimiento queda advertido, diríamos, en estado químicamente puro⁴²). Fenómeno en el cual, si aparecen repetidos ciertos personajes o detalladas y/o ampliadas ciertas historias, ello no implicaría en ningún caso un progreso narrativo sino un *volver a pasar* por el lugar donde el *bucle* o *rizo* fue marcando con más énfasis ciertos asuntos. Aquí entraríamos en el segundo procedimiento bolañeano, que ya he expuesto en otros lugares⁴³ pero que quedará concretado de mejor modo aquí para entender la naturaleza de *Los detectives salvajes*. En la escritura de Bolaño hay una *evidencia de repetición* que, en ciertos momentos (como la reescritura de «Ramírez-Hoffmann, el infame», de *La literatura nazi en América*, en la novela posterior, *Estrella distante*) parece consciente, pero que luego se vuelve compulsiva y constitutiva de su *ars* literaria. Precisamente, en *Estrella distante* encontramos una premisa que trasciende la trama de la persecución al aviador/feminicida/poeta Carlos Wieder: «Wieder, según Bibiano nos contó, quería decir “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”, “de vuelta”, en algunos contextos “una y otra vez”, “la próxima vez” en frases que apuntan al futuro» (Bolaño, 2003a, p. 50). De vuelta, una y otra vez, de nuevo. Un relato que se *repite* no implica, por lógica, que *progrese*, sino que está atrapado, reciclándose, ensimismándose. La literatura de Bolaño, en este sentido, sería

41 Al decir de Derrida: «No hay primera inseminación. La simiente es primero dispersada. La inseminación «primera» es diseminación. Huella, injerto cuyo rastro se pierde. Se trate de lo que se denomina «lenguaje» (discurso, texto, etc.) o de inseminación «real», cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento atómico, engendra dividiéndose, injertándose, proliferando. Es una simiente y no un término absoluto. Pero cada germen es su propio término, tiene su término no fuera de sí, sino en sí como su límite interior, formando ángulo con su propia muerte [...]. Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa» (Derrida, 1997a, pp. 453-454, 533).

42 Dice Patricia Espinosa, sobre *Amberes*: «Partiendo siempre de lugares o situaciones que de algún extraño modo se van recuperando unos a otros, cada relato nos ubica siempre en la potencialidad continua del inicio. Se destruye la trama, el máximo paradigma del ideario estético anarquista de Bolaño en aquel período, en tanto no hay coherencia lógica en el planteamiento del relato y en los trayectos que los personajes realizan» (Espinosa, 2003, pp. 23). Es decir, cualquiera de las historias ahí convocadas podría asumirse como eje de la novela, desde el cual las demás historias orbitan, pero al desvanecerse, vuelve a su estatuto de fragmento: 55 fragmentos que componen el libro y que, todos en igualdad de condiciones, podrían potencialmente ser el arranque de un argumento. En el fondo, *Amberes* es una crónica de la inestabilidad de toda narrativa y de todo lenguaje.

43 Cfr. Felipe Ríos Baeza, «Wieder, wider, weiden: casos de parodia y autoparodia en la narrativa Roberto Bolaño» (2014); y «Fuera de aquí: la literatura más allá de lo literario en la cuentística de Roberto Bolaño» (2015).

profundamente *pulsional*⁴⁴: se fuga, a primera vista, pero retorna, y lo hace para insistir en algo que no se satisface a la primera, a la segunda, a la quinta o a la duodécima aparición. Aquello va enlazado de manera clara con una singular vibración, desesperada diríamos, en la enunciación de sus narradores, al sentir que no se están revelando, con exactitud y metaficcionalmente, los episodios queridos y en cambio sí sus propios mecanismos de funcionamiento literario (y de ahí el proceder metonímico explicado más arriba). Y al sentir aquello, lo único que queda es abrir una válvula por lo cual la ficción y la metaficción escapen (como en los acertijos de «¿qué hay detrás de la ventana?», de *Los detectives salvajes*) para ver si logran espejarse mejor en otros libros. Podría suponerse, entonces, que Bolaño escribía y seguía escribiendo para *decir mejor*, aunque muy consciente en ciertos momentos (como con *Amberes*) de que en ese *volver a decir* podía escurrirse todo sentido.

Con la muestra de cuadernos, libretas y apuntes sueltos que fueron exhibidos en el *Archivo Bolaño (1977-2003)*, en Barcelona y luego en Madrid, y la obra póstuma que preña todas aquellas cajas aún en posesión de Carolina López y Andrew Wylie, parece evidente que todo esto que hemos ido exponiendo no estaba, por supuesto, «trazado hace más de veinte años», sino que fue trabajándose a medida que los argumentos también se le iban revelando. Por lo tanto, para entender realmente la literatura del chileno habría que desestimar la noción de «estructura», usada por la crítica bolañeana anterior, y pensar más en una suerte de «agenciamiento», así como Deleuze y Guattari (2012) lo explicaron: si la estructura relaciona elementos homogéneos y solidarios entre sí, el agenciamiento es un territorio que hace funcionar elementos diversos, en el que cada uno de ellos, más que una entidad fija, es una multiplicidad, real o potencial, que puede bifurcarse, asociarse con otras, llevando a constituir los famosos *rizomas*⁴⁵.

44 Y además, sujeta a su circuito compulsivo. Aquí, por supuesto, las nociones de Freud y Lacan son útiles para explicar por qué un escritor reitera, regresa, vuelve a pasar por los mismos lugares (creando, con ello, un *fantasme*, dirá Lacan). Ese contenido inconsciente, enmascarado de un modo o de otro, regresa siempre a manifestarse, fenómeno que se convertirá en uno de los planteamientos más singulares de Freud y de la cabalidad del psicoanálisis, y que tomará el nombre de «compulsión» u «obsesión» de repetición: «¿[E]n qué relación con el principio del placer se halla la obsesión de repetición en la que se manifiesta la energía de lo reprimido? Es incontestable que la mayor parte de lo que la obsesión de repetición hace vivir de nuevo tiene que producir disgustos al yo, pues saca a la superficie funciones de los sentimientos reprimidos; mas es éste un displacer que, como ya hemos visto, no contradice el principio del placer: displacer para un sistema y al mismo tiempo satisfacción para otro. Un nuevo hecho singular es el de que la obsesión de repetición reproduce también sucesos del pasado que no traen consigo posibilidad alguna de placer y que cuando tuvieron lugar no constituyeron una satisfacción ni quisiera fueron desde entonces sentimientos instintivos reprimidos» (Freud, Sf, p. 2515).

45 Vid. Gilles Deleuze, Félix Guattari, «20 de noviembre 1923 – Postulados de la lingüística», ensayo incluido en *Mil mesetas*: «Hemos ido de los mandatos explícitos a las consignas como presupuestos implícitos; de las

Si hiciéramos una genealogía arriesgada, diríamos que todos aquellos libros que van desde 1984 hasta 1998 (de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* hasta *Los detectives salvajes*), parecen estar más apegados a literaturizar, en clave autoficcional, ciertos episodios efectivamente vividos por el mismo Bolaño, pero finalmente corregidos o alterados por el poder performativo de la ficción. *Los detectives salvajes* es, efectivamente, una «carta de amor o de despedida» a su generación, pero dista mucho de pretender, como señalaba Augusto Rodríguez, ser una «novela total» (la poesía visual del final de la novela, como veremos, no hace otra cosa que desestimar esta tesis). Después, Bolaño realiza, hasta 2006, una serie de torsiones, de giros, de estrategias estéticas para despegar sus papeles de toda nitidez autobiográfica, y encaminarse hacia una mimesis no de sus circunstancias vitales, sino de episodios fijados dentro de su propia literatura (asunto que, en efecto, retomará en ciertos cuentos inconclusos, como «Las jornadas del caos» y «Muerte de Ulises», de *El secreto del mal*, teniendo en mente sus diégesis más que sus experiencias vitales), lo que supondría otra dimensión de aquella *diseminación* deconstructiva donde se genera ese *bucle* o *pulsión* para, al intentar contar las mismas historias, tratar de revelar otra cosa aún más honda.

Una cosa más, antes de intentar responder (si eso es posible) «qué hay detrás de la ventana». Resultaría inocuo analizar aquí lo que extraliterariamente supuso la novela, en tanto *boom* social a comienzos del siglo XXI –sobre todo porque en 2008, el crítico chileno Matías Ayala lo comentó y zanjó mejor que nadie⁴⁶– pero como lo ha indicado cierta parte de la crítica⁴⁷, dicha novela

consignas a los actos inmanentes o transformaciones incorpóreas que ellas expresan; luego, a los agenciamientos de enunciación de los que ellos son las variables. Y en la medida en que esas variables entran en relaciones determinables en tal momento, los agenciamientos se reúnen en un régimen de signos o máquina semiótica. Pero es evidente que toda sociedad está atravesada por vanas semióticas, posee de hecho regímenes mixtos» (Deleuze y Guattari, 2012, pp. 88-89).

46 Dice Ayala, en «Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño»: «El llamado “infrarrealismo” es un ejemplo de esto. De él nada se había salvado hasta que uno de sus integrantes escribió un libro sobre el grupo. Hoy en día es posible sostener que el infrarrealismo le debe su existencia al real visceralismo (o realismo visceral) de *Los detectives salvajes*, más que a la obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño y sus demás integrantes» (Ayala 92). Reforzando: Más que el hecho (*mimesis*), lo que sobrevive y es imitado por el propio autor en sus obras posteriores es la textualidad (*diégesis*).

47 «La preocupación por los orígenes de la literatura y de la historia de América Latina que caracterizó la obra de escritores como Alejo Carpentier y García Márquez vuelve en *Los detectives salvajes* a pesar del lugar que ocupa Bolaño en la lista de escritores desnaturalizados del profesor Ignatius Berry. Bolaño entra en el archivo cultural latinoamericano y como el narrador protagonista de *Los pasos perdidos* descubre que la promesa del nuevo comienzo que ofrecía el mundo es inalcanzable, pero a diferencia del narrador de Carpentier, comprueba, también, que el lugar privilegiado que ocupaba el artista en el proceso de esa búsqueda se ha transformado. A través de un estilo hiperbólico (que a veces contagia a sus críticos), Bolaño crea una visión de la tradición nostálgica y burlesca al mismo tiempo» (Garabano, 2012, p. 10); «Este mismo personaje (Luis Sebastián Rosado) se refiere a “algo” que le había sucedido a “Monsi” con los real visceralistas en una ocasión

repite, como parodia (es decir, según lo dicho por Genette, como gesto consciente y también como invitación a que se lea de otro modo⁴⁸) las peripecias y tonalidades de ciertas tradiciones literarias latinoamericanas: el estridentismo, estandarte vanguardista mexicano, del que se desprende y opone un realvisceralismo más lúdico y menos épico; *De perfil*, de José Agustín, en la primera parte del diario de García Madero; y *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, en la búsqueda final de Cesárea Tinajero, etcétera. Pero luego dicha repetición se vuelve más difusa y lo que aparece y reaparece son asuntos menos conscientes: la vocación literaria (aparentemente férrea en la adolescencia, pero menos concreta en la madurez); el lugar de la literatura (al final de la novela, la poesía parece no importar de manera tan intensa y brotan asuntos donde la literatura, en realidad, se cancela o transmuta a otro lenguaje, como se analizaba más arriba); el sexo, como forma de redención (hay una preocupación, en las primeras páginas, por practicarlo bien; luego, por practicarlo para no perder noción con la realidad [donde, de todos modos, los personajes se siguen preguntando si lo están practicando bien]); la búsqueda infructuosa de Belano y Lima (dos astros que se vuelven meras estelas en el firmamento, primero para García Madero, luego para el proxeneta de Lupe y luego para una cincuentena de personajes en la segunda parte); una ciudad de México revisitada y mitologizada (la corrección del mapa urbanod e lo que, diríamos, Fuentes, Usigli o Pacheco legaron); Santa Teresa, en contraposición a México DF, como desembocadura...

Volver sobre estos temas, y construir la trama sobre esas sutiles reiteraciones, no serían otra cosa que la contraseña ahora descubierta en la relectura de *Los detectives salvajes*. Se trata de una novela que, aparentemente, apuesta por una

en que había aceptado acudir a una cita con ellos, aunque Rosado no sabía exactamente qué. Lo contará el propio Monsiváis, en uno de los testimonios incluidos en la segunda parte de la novela. El hecho tan misterioso era que, en efecto, se había reunido con Belano y Lima para tomar café y charlar. Los describe “con el pelo larguísimo, más largo que el de cualquier otro poeta” y le molestó de ellos “una terquedad infantil” en no reconocerle a Paz ningún mérito. Le recuerdan a José Agustín y Gustavo Sainz, dos escritores pertenecientes a la Onda, “pero sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo)”. Este comentario de Monsiváis entre jocoso y molesto dice en realidad más de lo que aparenta, pues sugiere un vínculo entre *Los detectives salvajes* y la narrativa de la Onda, una deuda más que probable de Bolaño con aquellos escritores que cambiaron la manera de escribir en México al rescatar para la narrativa el lenguaje callejero y urbano de los jóvenes rebeldes y contestatarios de mediados de los sesenta» (De Mora, 2015, pp. 45-46).

48 Vid. Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*: «Óda, es el canto; para: “a lo largo de”, “al lado”; *paròdein*, de ahí *paròdia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar el falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía ... En un sentido todavía más amplio, la *trasposición* de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar» (20-21)

estructura concreta, pero de la que, al finalizar la novela, tampoco existe una seguridad absoluta, al quedar patente el hecho de haber roto con una linealidad narrativa donde el lector siempre esperaba un desenlace climático.

El enigma de la ventana

Reiteremos algunos puntos esenciales: luego del recorrido tremendo de Ulises Lima y Arturo Belano por México, Centroamérica y Europa; luego de una historia que, se creía, terminaría en un clímax total con la aparición de Cesárea Tinajero, la madre engendradora; luego de los juegos con el tiempo y la imaginación, a lo Borges, y de la articulación de esa polifonía intermedia, las 600 páginas de *Los detectives salvajes* «terminan» con un dibujo y una pregunta. La aparición del dibujo es, hasta cierto punto, entendible, y puede analizarse como un tributo a los orígenes del real visceralismo. El crítico chileno Ricardo Martínez, en «Más allá de la última ventana. Los «marcos» de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva» (2003), ya advertía que:

En un artículo previo había defendido la tesis de que Cesárea Tinajero era equivalente a García Madero de acuerdo con los siguientes paralelos: “Un/a poeta que no publicó casi nada (Cesárea-Madero), de estilo real visceralista (Cesárea-Madero), que pasó inadvertido/a en su época (Cesárea-Madero) y que desapareció en Sonora (Cesárea-Madero). En menor medida establecía que el real visceralismo tenía como únicos documentos el poema “Sión” de la revista *Caborca*, escrito/dibujado por Cesarea en los años 30 [...], así como la serie de dibujos que García Madero, Lupe, Ulises Lima y Arturo Belano se van mostrando durante su búsqueda por Sonora de la poeta mencionada, en 1976 (Martínez, 2003, p. 188)

¿Qué es «Sión», de Cesárea Tinajero, sino un poema «gráfico», es decir, un ejemplo de lucidez de que el lenguaje verbal es limitado y se hace necesario que los poetas acudan a otro tipo de expresión artística? Recordemos de qué trata «Sión» (de hecho, una variación de un poema anterior del propio Bolaño, llamado «El mar», e incluido luego en *La universidad desconocida*, en 2007): tres líneas irregulares (ver anexo 2), una recta, una curvada con tres ondulaciones y una línea *estridente* (aludiendo, probablemente, a la vanguardia de donde se desgaja el real visceralismo). A primera vista, «Sión» parece la gráfica de frecuencia de sonido o el electrocardiograma de reanimación de una persona fallecida (hasta cierto punto recuerda, de hecho, el encefalograma

poético que Raúl Zurita se hizo tomar para complementar una sección de su libro *Purgatorio*⁴⁹). Las evidencias del poema «Sión», entonces, podrían conducirnos hacia dos interpretaciones: por un lado, la poesía es un fenómeno fonético antes que lingüístico (y en esto «Sión» alcanza cotas de manifiesto, extensible a toda la poesía de Bolaño); y, por otro lado, las líneas parecen decir que la poesía mexicana estaba «muerta» hasta que las revivió el estridentismo y el realvisceralismo.

Como decía Jacques Derrida (2007b) en *Mal de archivo*, todo documento cuenta con un «guardián» y una «localización» (10). Y aquí quien hace las veces de centinela es el viejo Amadeo Salvatierra, dueño del único ejemplar que queda de la revista *Caborca*, donde se encuentra el poema «Sión», y quien confiesa llevar «más de cuarenta años mirándolo y no entiendo una chingada» (Bolaño, 2005, p. 376). Salvatierra sólo es capaz de comprenderlo por agentes externos, encarnados en Lima y Belano, quienes aventuran una interpretación posible, así como las dos anteriores, pero que necesita de un desplazamiento de sentido, un elemento subsidiario: “El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira, añádele a cada rectángulo de cada corte una vela [...]. ¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadero, un barco. Y el título, *Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación*” (Bolaño, 2005, p. 400)⁵⁰.

Tenemos, entonces, tres posibles explicaciones: devolución de la dimensión fonética a la poesía (como lo querían, entre otras vanguardias, el cubofuturismo); resucitación de la poesía mexicana; y la metáfora clásica de la vida como navegación. García Madero no está presente en la entrevista con Amadeo Salvatierra, pero de manera intuitiva ha realizado, en 1976, una serie de diecisiete dibujos, número que se condice con la cantidad de años que tiene entonces. La primera serie de dibujos («un mexicano visto desde arriba», «un mexicano en

49 Cfr. Raúl Zurita, «La vida nueva», en *Purgatorio*, pp. 62-69: «Mi mejilla es el cielo estrellado» (63); «mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile» (65).

50 Una explicación notable de este encuentro la proporciona Oswaldo Zavala en su ensayo «La última ronda de la modernidad: Los detectives salvajes y el mezcal “Los Suicidas”» (2010), dando a entender que: «Las distintas lecturas no son del todo arbitrarias, aunque no por ello sean menos recurrentes: Amadeo lee las múltiples capas de polisemia que con frecuencia aparecen cifradas en un típico poema vanguardista, afectado por las varias corrientes de la época (simbolismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo) pero al mismo tiempo parodiándolas. Para Belano y Lima, sin embargo, es preciso fijar una lectura definitiva del poema, ambivalente pero sólo en la radicalidad de los dos polos elegidos —“una broma” y “algo muy serio”— que serán cruciales en la estructura de la novela y aún para el proyecto literario de Bolaño en general» (Zabala, 2010, p. 207).

triciclo» [574]) simplemente parecen replicar juegos de ingenio, aprendidos durante los intervalos de aburrimiento en la escuela. Pero en la segunda el lector asiste a una madurez perceptiva y poética mayor del diarista. La serie representa, según Juan García Madero, tres marcos de ventana. Los primeros tienen los bordes bien marcados con una línea continua y son resueltos con facilidad («una estrella» [608], «una sábana extendida» [609]). Sin embargo, el último es un marco con la línea discontinua, fragmentada, que revela espacios por donde se confunde interior y exterior, afuera y adentro: una frontera *diseminada* (ver anexo 3). Debido a que el acertijo quedará sin resolver en la novela, podemos entender que lo que acompañará al dibujo no sea una respuesta, sino una interrogante: «¿Qué hay detrás de la ventana?».

El dibujo parece encarnar el sistema mismo de la novela *Los detectives salvajes*: hay fuga, hay reiteración, hay paso y traspaso de temas y personajes, como en un lugar donde los bordes no aparecen definidos con exactitud. Lo realmente enigmático, en verdad, es la pregunta. Al parecer, el cuestionamiento, intencionalmente, *no se responde* con el fin de dejar todas las posibilidades abiertas y la intención de seguir buscando estos elementos novelescos en otros libros, anteriores o posteriores (y aquí puede evidenciarse la importancia de haber propuesto entender su narrativa más como *agenciamiento* que *estructura*, más como «espacio escritural» que como literatura). Esa «poética de la inconclusión», propuesta por Echevarría (2007), resulta decidora en el gesto de *enunciar una pregunta* allí donde una novela debería acabar, dando como resultado un tipo de literatura completamente abierta.

¿Qué hay detrás de la ventana? El crítico Cristián Gómez probaba una respuesta:

Detrás de la ventana, después de los veinte años de enrrancia de Arturo Belano y Ulises Lima, luego de haber recorrido gran parte de México con unos asesinos persiguiéndolos, en busca de una poeta perdida hace décadas en algún lugar del desierto de Sonora, detrás de ese acertijo se esconde —creo— el sentido y el lugar de la literatura, una *apuesta por la gratuidad* de estos discursos que nos siguen hablando sin decirnos nada [...]; detrás de la palabra y su intento de decir el mundo, [se encuentra] la posibilidad de que todo sea literatura y de que nada esté muy seguro de serlo. La adivinanza, en todo caso, queda a disposición de estudiosos y sagaces (Gómez, 2003, p. 186).

Eso que Gómez llama «apuesta por la gratuidad» hace entender uno de los aspectos más singulares y menos estudiados por la crítica bolañesca: a saber,

la presencia inquietante, recursiva, pulsional de referencias aparentemente subsidiarias o banales (el cine de terror, la ciencia ficción, la pornografía, la *pulp fiction*⁵¹) que van más allá de dibujar los gustos y preferencias de sus personajes. Estos hechos secundarios que se comentan «al pasar» en sus novelas, cuentos y poemas operan en tanto *suplemento de sentido*, en la senda que Jacques Derrida y Roland Barthes propusieron el término. Si bien uno hablaba del *suplemento* de la escritura («El fin del libro y el comienzo de la escritura», 1968) y el otro del *suplemento* de la lectura («Escribir la lectura», 1971), esta noción va más allá de una adyacencia accidental: es lo que provoca, potencialmente, la inestabilidad de ambos polos de la práctica literaria (lectura y escritura) al decir de la misma deconstrucción. Precisamente en lo que *bordea* a un texto, en los «umbrales» del relato, como dirá Gérard Genette, es donde el discurso se encuentra menos controlado y donde el lenguaje y el sentido último parecen «ablandarse». Como explica Derrida en *De la gramatología*, si irreversiblemente el libro ha finalizado para dar inicio a la escritura, podría afirmarse que en el poema «Sión», de Cesárea Tinajero, después de la línea recta, la línea ondulada y la línea estridente, tiene lugar una cuarta variante, una imagen más exacta para entender la literatura del chileno: una línea en espiral⁵². Y el espiral, recordemos, es el símbolo unívoco de la patafísica, una corriente estética expansiva de la que el propio Bolaño se sentía heredero, debido a sus lecturas acuciosas de Péc, Calvino, Cortázar y Jarry.

¿Qué hay detrás de la ventana? Primero, y gráficamente, una discontinuidad. Y segundo, la certeza de que *Los detectives salvajes* representa un eslabón intermedio en la escritura de Bolaño, un justo pasaje o tránsito, pero que no podría asumirse como una novela donde quedan representadas todas sus posibilidades estéticas. Si el ejercicio especulativo es perseguir justo esa novela pretendidamente «total», a mi entender ese lugar debería ocuparlo 2666. Pero, como se sabe, quedó inconclusa, y por el vértice sin acabar del modelo propuesto por Moreno volvería a escurrirse la pretensión totalizante. Lo demás, desde *El secreto el mal* (2007) hasta *Sepulcro de vaqueros* (2017), funciona en

51 Sobre este tema, puede consultarse: Felipe A. Ríos Baeza, «Los lados B de B. Una aproximación a lo anticanónico en la narrativa de Roberto Bolaño», de 2010.

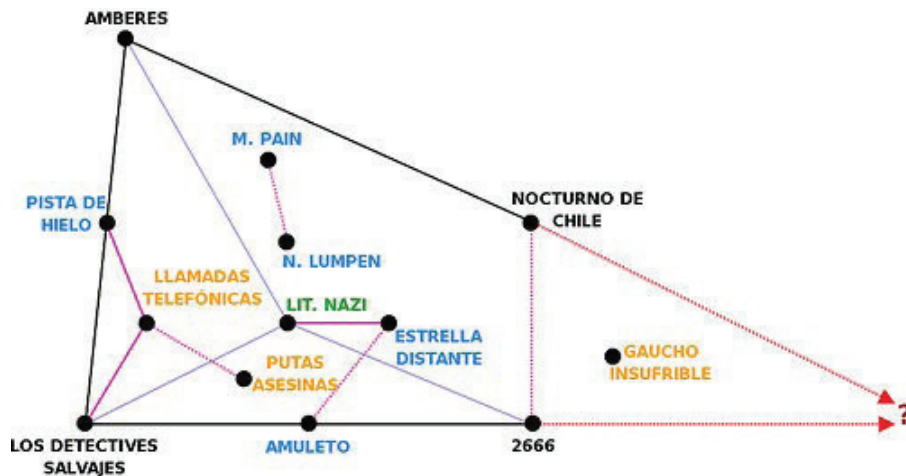
52 Pablo Catalán, crítico chileno, ha querido leerlo así desde la teoría de Deleuze y Guattari: a la «línea en espiral» que he mencionado él la reconoce como «línea abstracta»: «Hay tres tipos de líneas. Una es la línea dura (o molar) que nos segmentariza, nos estratifica, nos pliega al poder de lo institucionalmente aceptado; segunda, la línea flexible, molecular, productora de micro-devenires y que mina los segmentos y estratos sólidos; tercera, la línea de fuga o de desterritorialización. Hay otra, la línea abstracta, línea absoluta que es la liberación de la vida encarcelada y detenida. Si se observa bien, se comprende que la vida de Bolaño es un proceso-devenir constante de ruptura de los estratos que lo aprisionan, de desterritorialización, y territorialización de territorios marcados por su ritmo, sus propios medios, sus marcas de distancia» (Catalán, 2003, p. 99).

dos vías, y ambas se agotan pronto: como un gran «aparato de notas al pie» de las obras más logradas –aquí un detalle de Amalfitano que no sabíamos, acá una anécdota de B. que no pensábamos–; y para alimentar, extraliterariamente, lo que Michel Foucault llamó autor-función: todos estos papeles dispersos se agrupan bajo un *nombre*, que genera expectativa, y donde es posible encontrar una temática e incluso una retórica familiar: «El autor», como dejó dicho el francés, «es asimismo el principio de una determinada unidad de escritura» (Foucault, 2010, p. 27). Este asunto lo liquida de manera ejemplar Patricia Poblete Alday, quien en una conferencia del 2013 habla de *Los sinsabores del verdadero policía* como un libro realmente «armado» bajo este criterio foucaultiano:

Muerto el sujeto-autor, cabe replantear la reivindicación de la lectura como el lugar donde se reordena el sentido plural, móvil e inestable del texto, tal como lo concibió Barthes (1968). Pero cuando, más allá del sentido metafórico, la muerte del autor se literaliza, el lenguaje no adquiere soberanía; antes bien, la figura de aquél se engrandece, mitificándose; como tal, la sombra de su ausencia está más presente que nunca en su texto, al que acaba de consagrar con el valor de su propia firma. Sujeto-autor y función-autor, entonces, se funden en nuestra lectura, pero también en los modos de circulación (y recepción crítica) de sus textos (Poblete Alday, 2013, p. 14)

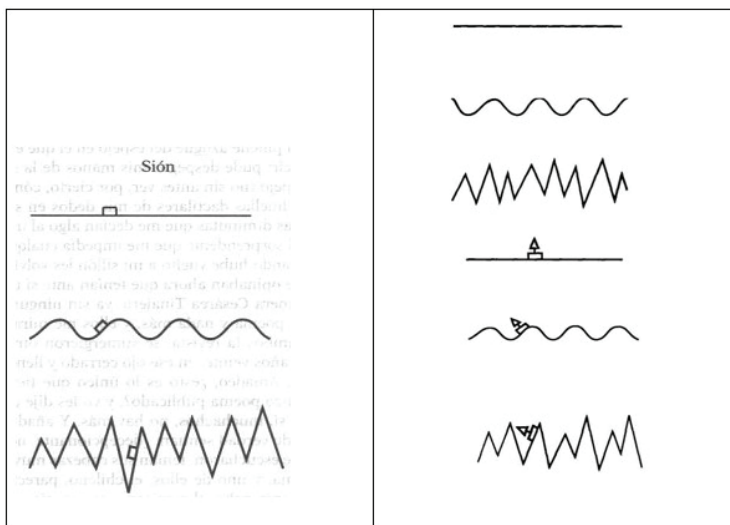
Finalmente, va siendo tiempo ya de que la sombra del autor Bolaño, enaltecido por Patti Smith y la ruta turística de Blanes, entre otras variables del campo cultural, vaya dejando de proyectarse sobre sus libros y dé paso al examen concienzudo de los mismos, del cual pueden extraerse lecciones de esta índole, que engloban a Lima, Belano, García Madero y al propio autor, quizás el último samurái lúcido de las letras en español: escribir no es fijar un sentido. Escribir no es provocar una estructura. Escribir es *intentar decir*, consciente de que no se logra establecer el sentido último de los enunciados (y por eso se insiste, como en un circuito pulsional). Escribir es escurrir el lenguaje de los canales archiconocidos de la comunicación. Y en esa escurridera, lo que resulta es lo que llamaríamos literatura.

Anexo 1



Fuente: Moreno; párr. 1

Anexo 2



Fuente: Bolaño, 2005, pp. 399-400

Anexo 3



Fuente: Bolaño, 2005, p. 609

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensi Pérez, M.,(2010). Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño, En F. A. Ríos (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. 343-368. México: Eón, Impreso.
- Barthes, R.,(1994) *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2ª Impreso.
- Bolaño, R.,(2003 a) *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2ª. Impreso.
- _____.(2003 b) *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____.(2004 a) Discurso de Caracas (Venezuela), En *Entre paréntesis. Ensayos, artículos, discursos (1998-2003)*. (pp. 31-39) Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____.(2004 b) 2666. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____.(2005) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Compactos Anagrama, 7ª. Impreso.
- _____.(2007 a) *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 2ª. Impreso.
- _____.(2007 b) *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 3ª. Impreso.
- _____.(2007 c) *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- Bourdieu, P., (1989/1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, La Habana, (25-28, 20-42). Impreso.
- Candia, A.,(2011) *El Paraíso Infernal en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. Impreso.

- Catalán, P.,(2003). Los territorios de Roberto Bolaño, En P. Espinosa (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. (pp. 95-102) Santiago de Chile: Frasis. Impreso.
- De Mora, C., (2015). El canon literario mexicano en *Los detectives salvajes*, en *Romanische Studien*, (1), pp. 33-52. Universität Regensburg, 2015. Impreso.
- Deleuze, G., Guattari, F., (2012). 20 de noviembre 1923 – Postulados de la lingüística, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.(pp. 81-116) Valencia: Pre-Textos, 10ª. Impreso.
- Derrida, J., (1997 a) *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. Impreso.
- _____. (1997 b). *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 7ª. Impreso.
- Echavarría, I., (2007). Nota preliminar, En Roberto Bolaño, *El secreto del mal*.(pp. 7-11) Barcelona: Anagrama. Impreso.
- Espinosa, P., (2003) Estudio preliminar, en *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. (13-32). Santiago de Chile: Frasis. Impreso.
- Foucault, M., (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires; El Cuenco de Plata. Impreso.
- Freud, S. (Sf). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. Impreso.
- Garabano, S.,(2012) Los detectives salvajes y la novela del archivo cultural latinoamericano. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. 2, Bowdoin College. <<https://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1072&context=dissidences>>.
- Gómez Olivares, C., (2003). *¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura*, En Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. (pp. 177-186). Santiago de Chile: Frasis, 2003. Impreso.
- Lacan, J., (2009) La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud, En *Escritos I*. (pp. 459-495). México: Siglo XXI. Impreso.
- Martínez, R., (2003). Más allá de la última ventana. Los “marcos” de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva», en Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*.(pp. 187-200) Santiago de Chile: Frasis editores.

- Moreno, J., (2008). Roberto Bolaño: A naïve introduction to the geometry of his fictions, *The Quarterly Conversation*. Web. <<http://quarterlyconversation.com/roberto-bolano-the-geometry-of-his-fictions>>.
- Pinto, R., (2006). Roberto Bolaño: Nunca creí que llegaría a ser tan viejo, En Andrés Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. (pp. 82-86). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. Impreso.
- Poblete Alday, P.,(2013, Junio 12). Bolaño póstumo: los sinsabores de la crítica, conferencial magistral de apertura del *Coloquio Bolaño 60/10. Nuevas lecturas*. Puebla (México): Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Impreso (inédito, publicado con autorización de la autora).
- Ríos Baeza, F.,(Nov 2009). Bolaño o la necesidad de una geometría. *Círculo de Poesía*. Web. <<http://circulodepoesia.com/2009/11/bolano-o-la-necesidad-de-una-geometria/>>
- _____.(2014). *Wieder, wider, weiden: casos de parodia y autoparodia en la narrativa Roberto Bolaño*», *Revista Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, N°14. (pp. 59-87). Guanajuato, Universidad de Guanajuato. Impreso.
- _____. (2015). Fuera de aquí: la literatura más allá de lo literario en la cuentística de Roberto Bolaño. En P. Aguilar y T. Basile (eds.), *Bolaño en sus cuentos*. (pp. 13-26). Buenos Aires: Almenara. Impreso.
- Rodríguez, A., (2015). *Viaje al centro de la ficción*. Cuenca (Ecuador): Universidad Politécnica Salesiana. Impreso.
- Trelles Paz, D., (2008). *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: Detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta* [tesis doctoral]. Austin (Texas): The University of Texas at Austin. Impreso.
- Zavala, O., (2010). La última ronda de la modernidad: Los detectives salvajes y el mezcal “Los Suicidas”. En F. A. Ríos (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura fnisecular*. (pp. 201-218). México: Eón. Impreso.
- Zurita, R., (1979). La vida nueva. En *Purgatorio*. (pp. 62-69) Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Impreso.

**LA PREGUNTA POR LA POESÍA
DE/EN ROBERTO BOLAÑO**



The question about poetry according to Roberto Bolaño

Alberto Bejarano

Resumen

En nuestro artículo nos enfocamos en la relación multiforme de Roberto Bolaño con la poesía, bien sea como lector fiel a sus “precursores” franceses (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé), así como en su escritura de poesía (y en diagonal hacia la prosa) y su interacción con una vía más subterránea que proviene de Walt Whitman. En la línea de las lecturas que hemos adelantado en los últimos años, nos interesa insistir en el lugar de enunciación de la poesía de Bolaño que se expresará luego en forma de parodia en sus cuentos y novelas. Para ello, nos apoyaremos en las miradas críticas sobre poesía y prosa de Blanchot y las más recientes del filósofo italiano Giorgio Agamben (en especial en su último libro: “Autorretrato en el estudio”), donde define la prosa como una especie de claudicación de la poesía.

Palabras clave: Bolaño; Poesía; Agamben; Rimbaud; Whitman.

Abstract

In our article we focus on the multiform relationship of Roberto Bolaño with poetry, either as a faithful reader to his French “precursors” (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé), as well as in his writing of poetry (and diagonally to the prose) and its interaction with a more subterranean path that comes from Walt Whitman. In the line of the readings that we have advanced in recent years, we are interested in insisting on the place of enunciation of Bolaño’s poetry that will be expressed later in the form of a parody in his stories and novels. For this, we will rely on the critical views on poetry and prose of Blanchot and the most recent of the Italian philosopher Giorgio Agamben (especially in his latest book: “Self-portrait in the studio”), where he defines prose as a kind of claudication the poetry.

Key words: Bolaño; Poetry; Agamben; Rimbaud; Whitman.

Poesía y silencio

*Este dios en harapos
es el tiempo que fluye*

Mario Santiago (2008, p. 118)

La pregunta por qué es la poesía, es una inquietud incesante que ha desvelado, más a los críticos y filósofos, que a los mismos poetas; puede rastreadse desde Platón hasta nuestros días en torno a la relación entre el lenguaje y el silencio... ¿cómo se nombra el mundo, el ser, el tiempo, el poeta? Podríamos tomar como punto de partida, la definición de Maurice Blanchot en la que enuncia el poema como creación y no como expresión de sentido. En 1949, poco después de la muerte de Paul Valéry, trazaba Blanchot un paralelo entre Mallarmé y Valéry con respecto a las definiciones de poesía de uno y otro, ligadas y al mismo tiempo separadas en un sentido radical. Según Blanchot: “ningún poeta (como Mallarmé) ha sentido con más fuerza que todo poema, por tenue que fuere su pretexto, estaba necesariamente empeñado en la creación del lenguaje poético y tal vez de todo lenguaje...” y más adelante añade: “el poeta marca el mayor privilegio del lenguaje, que no es expresar un sentido, sino crearlo” (Blanchot, 2007, pp. 34-44).

Siguiendo esa misma ruta, aparece en escena el filósofo italiano Giorgio Agamben, el pensador contemporáneo vivo que más se ha internado, rozado y fusionado con la poesía en sus escritos, hasta el punto de declarar en sus recientes Memorias que: “un filósofo que no se plantea un problema poético no es filósofo” (Agamben, 2018, p. 94). Para Agamben, la pregunta por la poesía se enfrenta siempre a una puesta a prueba de sus fundamentos y a una búsqueda incesante por la revelación: “el poema es un organismo que se funda sobre la percepción de límites y terminaciones, que definen, sin coincidir nunca completamente y casi en diálogo alterno, la unidad sonora (o gráfica) y la unidad semántica” (Agamben, 2010, p. 250)

Nombrar es inevitablemente exponerse, arriesgarse a lo incierto, enfrentarse al misterio de las palabras y por encima de todo, al silencio: hay que lanzar los dados como lo hiciera Mallarmé en el poema que revolucionaría la forma para siempre y del cual provienen en buena medida las vanguardias. Como lo afirmaba Octavio Paz, la prosa es el espacio de la contradicción, mientras que el poema es algo anterior a la palabra articulada, es un gesto que se envuelve y

se desenvuelve contra sí mismo (en la modernidad, lo será cabalmente a partir de Hölderlin y Blake). Para Octavio Paz: “la poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación” (Paz, 2004, p. 70). Paz explorará a lo largo de su profunda obra, esta relación ambigua entre poesía y prosa y se detendrá en Walt Whitman (a quién volveremos), para definir el gran poema americano como sueño profético incesante.

Agamben nos recuerda en su último libro que la poesía es más frágil, por ello también es mucho más intensa que la prosa. Lo hace al evocar sus lecturas y encuentros con Dante, Hölderlin, Elsa Morante, Pasolini, Bergamín... la poesía se acerca más a definir lo humano como “el resto, esa fragilidad, es lo que sigue siendo constante, lo que resiste a las vicisitudes de la historia individual y colectiva. Ese resto es, pues, la secreta fisonomía tan difícil de reconocer en los cambiantes y percederos rostros de los hombres” (Agamben, 2018, p. 123).⁵³

Para nosotros, la escritura en/de Roberto Bolaño es ese resto/gesto fundacional instalado en la poesía moderna, en la búsqueda de una experimentación radical con la vida que pone a prueba las clasificaciones y definiciones de la literatura. Su escritura es un movimiento desgarrador que pone a prueba la novela (y la prosa) y recupera los fundamentos de la poesía alrededor de los recovecos de la ficción. En el libro de Bolaño, *Tres*, en la sección titulada *En paseo por la literatura*, leemos un breve poema en el que verificamos esta búsqueda bolañiana por excelencia: “Soñé que estaba en un camino de África que de pronto se transformaba en un camino de México. Sentado en un farellón, Efraín Huerta jugaba a los dados con los poetas mendicantes del D.F” (Bolaño, 2000, p. 82).

Bolaño parte de la experiencia de África que nosotros asociamos con Rimbaud y la experiencia del poeta que siempre emprende el viaje hacia lo desconocido, hacia lo infinito; de allí se dirigirá hacia México, es decir hacia sus dos grandes novelas, que son a la vez anti-novelas y una especie de manifiesto “neochileno” (*Los Detectives salvajes y 2666*). En estas dos obras los personajes principales, aprendices de escritores que lo arriesgan todo, terminan jugando dados, ya no a la manera de Mallarmé, sino con poetas mendicantes del D.F.

Justamente Efraín Huerta, inventor del “poemínimo”, es un heredero (uno más) de Whitman, de quien prosigue su senda de rebeldía hacia el lirismo y

53 No puedo dejar de hacer una conexión secreta con el libro de una poeta bogotana que recorre estas sendas frágiles y misteriosas. Me refiero al libro: “Dios es una perra” de María Paz Guerrero.

de afirmación de la vida en movimiento. Veamos la definición de poesía que nos ofrece Huertas:

creo que cada poema es un mundo. Un mundo y aparte. Un territorio cercado, al que no deben penetrar los totalmente indocumentados, los huecos, los desapasionados, los censores, los líricamente desmadrados. Un poemínimo es un mundo, sí, pero a veces advierto que he descubierto una galaxia y que los años luz no cuentan sino como una referencia, muy vaga referencia, porque el poemínimo está a la vuelta de la esquina o en la siguiente parada de metro. Un poemínimo es una mariposa loca, capturada a tiempo y a tiempo sometida al rigor de la camisa de fuerza. Y no lo toques ya más, que así es la cosa. La cosa loca, lo imprevisible, lo que te cae encima o tan solo te roza la estrecha entendederá. (Huerta, 2013, p. 11)

I. En un comienzo fue...

Justo después del fin de la segunda guerra mundial, Blanchot planteaba en *La parte del fuego* (2007), que se imponía una nueva idea de literatura, la cual podría reinventarse como una apuesta que rompiera completamente las formas y las fronteras entre los géneros literarios. Para Blanchot: "(...) por los mismos conceptos que las más poderosas obras de Rimbaud, de Lautreamont y de los surrealistas son responsables de esta necesidad que tiene la literatura contemporánea de ser más que literatura: una experiencia vital, un instrumento de exploración, un medio para el hombre de experimentarse, de probarse y, en esta tentativa, de intentar superar sus límites" (Blanchot, 2007, p. 194).

Roberto Bolaño fue un gran prolongador de esta nueva idea de literatura, con la cual experimentó desde muy temprano, como podemos apreciarlo en su cuento, *Carnet de baile*, donde traza su cartografía vital, a través de la lectura compulsiva de poesía. Luego, la escritura se convirtió en un riesgo absoluto que debía poner a prueba a los lectores por venir, yendo más allá del concepto de juego, más afín a Cortázar. Si partimos de uno de sus últimos poemas, publicado en su página web por Enrique Vila Matas (no recogido en las antologías de Bolaño), observamos la fidelidad de Bolaño a sus ideas de juventud, a una definición de la poesía como permutación, como metamorfosis.⁵⁴

54 Al respecto ver el detallado estudio de Zofia Grzesiak: "El escritor chileno contamina su proceso flexivo, añadiendo a él elementos de derivación y composición lingüística, creando varios dobles, jugando con ("conjugando") su biografía, la realidad, la historia y la tradición literaria. Bolaño, Arturo Belano, Arturo B.,

POEMA PARA EVM

ROBERTO BOLAÑO

Qué lugar es ése al que nos llevarán nuestras palabras, las bellas durmientes, por caminos a menudo distintos, qué eriazo, qué infierno, qué nos espera allí, Enrique, en esa blancura en la que nos reuniremos finalmente, qué aullidos, qué silencio, qué permutaciones nos aguardarán cuando hayamos atravesado todo lo que hay que atravesar, cuando nos hayamos despojado de todo, qué olvidos, qué.

En algún lugar infinito se esconde, en un tiempo que nos es ajeno, que ni siquiera nos molestamos en mensurar, allí, donde tiene una casa nuestro terror de alquiler (Bolaño, 2003, p. 1)

En la misma página, Vila-Matas incluye un fragmento de un breve diálogo entre A.G. Porta y Bolaño en Blanes 1994, en el que Porta le explica a un distraído y estresado Bolaño, cómo funciona el negocio editorial y de qué manera se tendría que publicar una colección de poesía. Es un Bolaño antes de Bolaño, en el que se ve lo difícil que es dedicarse a la poesía y en parte nos explica el camino que tomaría Bolaño, hacia la prosa en los años venideros.⁵⁵ Sin embargo, no vemos a Bolaño como un escritor que “dejó” atrás la poesía para dedicarse a la prosa, como quien cambia de vestido de acuerdo a la ocasión. Bolaño nunca dejó de ser un consumado lector de poesía y su huella la seguimos en toda su obra, unas veces de forma agonística y otras como ópera bufa. Para ello nos detendremos más adelante en su etapa final, haciendo un zoom en sus columnas de prensa de principios del años 2000, en la que insistirá en el lugar esencial de la poesía para él. Contrariamente a lo que han comentado críticos como Wilfredo Corral (2011), quien desecha de plano la poesía de Bolaño, reduciéndola a antecedentes más o menos biográficos o anécdotas en su obra. Nuestra visión apunta a insistir (como lo hemos hecho en otros lugares),⁵⁶ en el carácter intrínseco de la poesía en su obra.

B., Bibiano O’Ryan, incluso Amalfitano, son las formas flexivas de la persona del autor empírico-textual. La investigación o lectura de una autoficción en general, y de los textos de Bolaño en particular, consiste en un diálogo interactivo con las huellas y el cambiante nombre del escritor, representado en el texto, entre otros, por su “firma”...” (Grzesiak, 2016, p. 763).

55 El fragmento puede verse en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=v_6SaswhLm4

56 Ver nuestro libro, *Ficción e historia en Roberto Bolaño* (2018), que realmente debió titularse: “poesía e historia”

Para Corral (2011), es claro que habría que dejar de lado completamente la poesía de Bolaño y leerlo como narrador:

Sin duda, la poesía de Bolaño es el género más problemático para sus críticos, y algunos han llegado a decir que era terrible...Hasta ahora en verdad no se ha dicho nada específico de su poesía, y a veces se opta, sin profundizar, por hallar claves en la taxonomía de poetas latinoamericanos (incluido Parra) que provee Ernesto San Epifanio en *Los Detectives salvajes* (82-85), en base a la “mariconería” de varios de ellos. Es seguro que la falta de opinión se debe a que sus poemas son comentarios, epigramas, no obras estrictamente líricas, y se fundan en la sabiduría, no en la musicalidad, porque él quiere que sus palabras de sabiduría adulta sean tan llamativas como la insensatez que remplazan (Corral, pp. 205-207)

No podemos sino distanciarnos completamente de esta superficial aseveración de Corral, como lo intentaremos demostrar a continuación. Reconocemos, no obstante, que su comentario es de 2011, un momento en el que no se había profundizado aún lo suficiente en la poesía de Bolaño.⁵⁷ Retomemos nuestras preguntas iniciales: ¿qué definición de poesía usaremos? ¿Es aún posible acercarse a la poesía desde un punto de vista lírico? Desde uno de los libros más clásicos sobre el tema, el exhaustivo estudio de Hugo Friedrich sobre la lírica moderna (1956), ya era claro que la poesía de la posguerra se dirigiría principalmente a una reinención cada vez más radical del lenguaje y que buena parte de la prosa (desde Kafka, Proust y Joyce sobre todo), se confrontaría a desafíos similares. Por lo tanto, lo que Corral llama “comentarios” podría aplicarse a buena parte de la literatura más revolucionaria del siglo XX. El mismo Bolaño dijo en varias ocasiones que, su relación con la poesía se debía comprender a través de la anti-poesía (tanto de Nicanor Parra como de Efraín Huerta)⁵⁸ y de una grieta en lo contemporáneo que le permitía definir a Kafka

57 Uno de las primeras críticas que tomaron en serio la poesía de Bolaño fue Adriana Castillo de la Universidad de Provence, en una de las primeras jornadas sobre Bolaño en 2002. Como lo señalaba: “tanto en novelas como en cuentos y poemas reaparecen figuras (personajes) recurrentes. Paradójicas o, tal vez, de valor contradictorio, estas figuras que se pasean por las páginas de Bolaño, sea cual sea el género en que se les convoca, se vuelven a la postre, imágenes emblemáticas” (Castillo, 2005, p. 45)

58 Vale la pena mencionar el trabajo de Nelida Sánchez en el que se aborda el contexto poético del joven Bolaño en Chile. Para Sánchez: “se debe recordar que en ciertas investigaciones la poesía chilena surgida durante el periodo de la dictadura militar del general Augusto Pinochet fue un fenómeno caracterizado fundamentalmente por la gran variedad de propuestas estéticas. Una investigación de dicha productividad artística lleva a reconocer que esta pluralidad comprende desde una poesía de carácter testimonial hasta productos de indagación con el lenguaje. En efecto, al comienzo de la dictadura la lírica chilena buscó espacio y reconocimiento en los campos intelectuales y artísticos que, sin prisa, comenzaron a estructurarse en dicha sociedad (Sánchez, 2018, p. 32)

como el “mejor poeta del Siglo XX”. Recordemos que el primer libro de Kafka se tituló, “Contemplación” (1913) y fue una selección aparente, apenas aparente de “cuentos” (hoy diríamos “micro-cuentos”). Algunos solo de un párrafo, que corresponden más a una mixtura de aforismos, epigramas, comentarios, etc. Uno de ellos se titula *Los árboles* (en la vía paralela de Whitman):

pues somos como troncos de árboles en la nieve. En apariencia yacen apoyados sobre la superficie, y con un leve empujón deberían poder apartarse. No, no se puede, pues están unidos firmemente al suelo. Aunque cuidado, también esto es solo aparente (Kafka, 2003, p. 28)

Pero, volvamos al poema de Bolaño citado por Vila-Matas, uno de los escritores posmodernos más emblemáticos, quien se ha convertido en un puente hacia otros espacios de la literatura⁵⁹, bien sea hacia las artes plásticas y visuales o incluso hacia el performance como se aprecia en una de sus últimas novelas, *Kassel no invita a la lógica* (2014). Obra en la cual es personaje y “objeto” de una de las obras de la *Documenta 13*. En el poema, Bolaño se ubica en el terreno enunciado por Blanchot para Mallarmé:

qué aullidos, qué silencio, qué permutaciones nos aguardarán cuando hayamos atravesado todo lo que hay que atravesar...

¿A qué podía referirse Bolaño con “aullido”, “silencio” y “permutaciones” en sus últimos días, en sus últimos atardeceres en la tierra?, ¿a qué tipo de permutaciones haría alusión en esa hora extrema, mientras luchaba contra su enfermedad y al mismo tiempo (a través de ella) combatía con su novela marina, *2666*? Por marina nos referimos a la manera como se comunican las partes entre sí, como corrientes que se juntan en Archimboldi y Sonora. Lo marino es una metáfora abismal en Bolaño.

Por un lado, una tentativa de respuesta nos haría pensar, como parece obvio, en la muerte física del autor, en su muerte inminente, sin embargo, si volvemos a Blanchot y a Mallarmé, podríamos ir más allá. Como lo recordaba Blanchot, la muerte del autor no alude a una ausencia física sino a un absoluto del lenguaje como evidencia de la derrota de la literatura para

59 Recomendamos la lectura atenta del brillante aporte de Anna Kraus sobre literatura y las conexiones con otras artes que se acercan por ejemplo al video arte: “En términos generales, entonces, proponemos pensar el funcionamiento de los instantes oníricos en el texto ya no en términos cinematográficos, sino en relación con el video arte, pues la simultaneidad de producción y reproducción que lo caracteriza parece soportar mejor una reflexión sobre procesos abiertos, cuya manifestación implica la borradura de divisiones claras, entre entidades básicas –como la de *Reverse TV* o como en lo onírico en *2666* en general” (Kraus, 2018, p. 151)

nombrar y *crear* el mundo. Nos permitimos hacer esta cita larga por su pertinencia para Bolaño (una idea que se acerca a la relación entre creación, enfermedad y muerte en Deleuze, lo que él llamaba la “petite santé” de los escritores/videntes como Rimbaud, Kafka, Van Gogh, etc). Según Blanchot:

solamente que el nacimiento del lenguaje aparece más bien como una muerte y como la cercanía de una ausencia definitiva. Se diría que por el hecho de que el hombre habla y, merced al habla, le da un nuevo sentido al mundo, el hombre está ya muerto, está, al menos, pendiente de morir y, merced al silencio que le permite hablar, está tentado en cada momento a perderse a sí mismo y todas las cosas. Tiene, es verdad, que conducir el juego hasta su meta: proferirlo todo es su tarea, proferirlo todo y reducirlo todo al silencio, incluso el silencio. Pero el silencio, gracias al cual hablamos, nos devuelve al lenguaje, a un nuevo lenguaje que no es nunca el último. Por eso es por lo que el poeta, como cualquier hombre que habla y escribe, muere siempre antes de haber alcanzado el silencio, y por eso, siempre, su muerte nos parece prematura, engaño que corona un edificio de engaños (2007, p. 44)

Esto fue lo que hizo Bolaño, “conducir el juego hasta su meta”. Además, Bolaño mismo consciente de lo que enfrentaba y de su condición de poeta nómada de/en la modernidad, escribió uno de sus últimos textos titulado: “*Literatura + enfermedad: enfermedad*”, en el que, como no podía ser de otra forma, dialoga con Mallarmé en los siguientes términos:

Mallarmé (en su poema *Brisa marina*) está hablando de derrota... ¿Y qué le queda a Mallarmé en este ilustre poema, cuando ya no le quedan, según él, ni ganas de leer, ni ganas de follar? Pues le queda el viaje, le quedan las ganas de viajar. Y ahí está tal vez la clave del crimen. Porque si Mallarmé llega a decir que lo que le queda por hacer es rezar o llorar o volverse loco, tal vez habría conseguido la coartada perfecta. Pero en lugar de eso Mallarmé dice que lo único que resta por hacer es viajar, que es como que dijera navegar es necesario, vivir no es necesario, frase que antes sabía citar en latín y que por culpa de las toxinas viajeras de mi hígado también he olvidado, o lo que es lo mismo, Mallarmé opta por el viajero con el torso desnudo, por la libertad que también tiene el torso desnudo, por la vida sencilla (pero no tan sencilla si rascamos un poco) del marinero y del explorador que, a la par que es una afirmación de la vida, también es un juego constante con la muerte y que, en una escala jerárquica, es el primer peldaño de cierto aprendizaje poético. (Bolaño, 2011, p. 524).

Más adelante agrega Bolaño:

Mallarmé quiere volver a empezar, aun a sabiendas de que el viaje y los viajeros están condenados. Es decir, para el poeta de Igitur no solo nuestros actos están enfermos sino que también lo está el lenguaje. Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo nuevo, aquello que solo se puede encontrar en lo ignoto, hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto (Bolaño, 2011, p. 531)

En síntesis, Bolaño siempre concibió el viaje como máxima experiencia de la escritura (no nos referimos a hablar de viajes), como una exploración de los abismos, para parafrasear el título de un libro de Vila-Matas. Bolaño comprendía como Mallarmé y Blanchot que el lenguaje está enfermo, es decir, que adolece de fluidez, de una frescura propia de la expresión que lo haga transparente, legible. Por ello, o a pesar de ello, el poeta escribe, no para encontrar una expresión “correcta” o “apropiada” que dé cuenta de una experiencia, sino porque sabe de antemano que no lo logrará.

LO-QUE-RESTA...

¿Qué es lo que hacen los personajes-poetas de *Los detectives salvajes* y *2666*?... Viajar hacia lo infinito... ¿De qué está hecha la escritura de Bolaño?... De sexo, libros y viajes... Por esa extrema conciencia e inconciencia de la búsqueda, Bolaño no es un narrador, sino un poeta de los abismos, un buzo de las profundidades como el devenir de Hans Reiter, el futuro niño/joven/alga Benno von Archimboldi en *2666*.

Otros críticos recientes como Sara González⁶⁰, Juan Sebastián Rojas⁶¹, Gloria Gadinez⁶² o Graciela Ravetti⁶³, han insistido en el carácter profanador del tipo

60 Para González, en su excelente tesis doctoral, por ejemplo: “El método que proponen los escritores bárbaros es tan ajeno a la literatura como lo eran sus objetivos. Se pretende hacer literatura de una forma lo más alejada posible de lo literario. Si los shandy eran seres artísticos, los escritores bárbaros eran la encarnación del anti-arte, aunque, en cierto modo, también buscaban la comunión esencial con la literatura a través del cuerpo” (2018 159).

61 “La literatura que va a cuestionar Bolaño es la literatura académica que ejerce una forma de santificación designando a los autores que merecen conformar el panteón de la literatura mundial. Va entonces a violentarla, a profanarla” (Rojas, 2018 22).

62 Lo importante de la literatura de Bolaño es la manera en la que nos acerca a la violencia a través de la descripción de los cuerpos de las víctimas halladas, el narrador escribe como si redactara las notas austeras del forense. Bolaño no necesita ninguna exageración ni reconstrucción, ningún amarillismo, tampoco moralejas. Simplemente registra en su novela los cuerpos y la repetición del asesinato” (Godinez, 2014, p. 113).

63 Es el mismo enfoque que destaca la profesora argentina radicada en Brasil, Graciela Ravetti: “Hallar el libro (del poeta y geómetra gallego) le produce (a Amalfitano) una importante conmoción: afecta su raciocinio, el cual se

de literatura que escribió Bolaño. Nos sentimos próximos a la perspectiva interdisciplinaria, de diálogo amplio y bifurcado que conectaría a Bolaño más con los estudios del cuerpo que con lo estrictamente narrativo, como lo hicimos en nuestra tesis doctoral, donde nos ocupamos de la relación de su obra con la pintura⁶⁴. Sin embargo, encontramos dichas resonancias, en especial, en el sobresaliente y original estudio de Anna Kraus. Para la autora polaca, una de las potencias más importantes de la obra de Bolaño se instala en el espacio abierto que lleva y viene del cuerpo como disolución y nuevos comienzos. Para Kraus:

El des-encuadramiento de la escritura que ocurre en el espacio entre su referencialidad y su percepción, el gesto de situarla más allá del sistema de significación y de producción de sentido, también pueden resultar en la dilución de los límites del lector en tanto que sujeto receptor, quien, en consecuencia, empezaría a verse envuelto en la «nada» invisible, en el «vacío» que sostiene y penetra su campo perceptivo. Esta dilución implica un esfuerzo ético por parte del lector, quien activamente decide resignar su posición privilegiada frente al objeto de su atención y abandonar el afán utilitarista de su búsqueda –del mensaje, de la respuesta, del sentido. Con todo, el reto ético inscrito en *2666* podría pensarse de la siguiente manera: en esta escritura, los desplazamientos apenas perceptibles requieren una desobjetivación voluntaria por parte del lector. De este modo, le ofrecerían la oportunidad de percibir los trazos del silencio a condición de abandonar el intento de percibirlos (Kraus, 2018, p. 257)

Bolaño se puso a prueba, una y otra vez en su escritura, no solo en una experimentación en la forma, herencia de otras tradiciones que hace suyas, como las que provienen de Alfred Jarry, Georges Perec o Macedonio Fernández, sino que también lo hizo con sus lectores, es decir, supo crear nuevos lectores, así como lo hicieron Poe, Melville, Kafka o Borges. El lector bolañiano, como lo sugiere Kraus, sufre una desobjetivación, más o menos inconsciente, agregaría yo; no necesariamente voluntaria. Lo que le restaba a Bolaño, después de su Universidad Desconocida, no era un pasaje hacia la prosa, sino una supervivencia de la poesía dentro (a pesar en algunos momentos) de la prosa.

ve contaminado por la aprensión que le embarga por los peligros a que su hija se expone cada día. La performance con el libro adquiere un estatus más amplio, influido directamente en el cuerpo del personaje” (traducción nuestra) (2016, p. 71).

64 Para un mapa de conexiones, dedicado al cuento en Bolaño, ver el completo estudio de Solotarevsky: “Se capta en las obras de Bolaño una homogeneidad proveniente de la reiteración de elementos, los cuales unifican cuentos y novelas, por ejemplo, la presencia, ya señalada, de una isotopía literaria, la *mostración* (sic) de una isotopía cinematográfica, la existencia de espejos, la mención del aburrimiento, que, a diferencia de lo que sucede en las novelas, adquiere en un cuento connotaciones positivas” (sf, p. 370)

II. AUTORRETRATOS Y AUTORRETRETES

Como lo hemos rastreado en otros artículos⁶⁵, la figura de la Universidad (como calle), a diferencia de la Biblioteca borgiana es uno de los epicentros de la poesía de Bolaño, así como lo señala Jesús Osorio: “Si para Borges la biblioteca infinita era un tópico importante en su literatura, para Bolaño lo va a ser la Universidad, pero no la normativa sino un espacio de encuentro entre literatura y vida” (Osorio, 2013, p. 125).

Si trazamos un paralelo entre las formas de vida de Arturo Belano y sobre todo Ulises Lima en *Los detectives salvajes* y la poesía de Bolaño y Mario Santiago, encontramos esa insistencia en la idea que citamos de Blanchot al inicio: “una experiencia vital, un instrumento de exploración, un medio para el hombre de experimentarse, de probarse y, en esta tentativa, de intentar superar sus límites” (2007, p. 194). Para Bolaño esta tradición, no obstante, no pasaría solo por la poesía francesa, sino también por la norteamericana. “Todos los poetas americanos, para bien o para mal, tienen que enfrentarse a Whitman. Neruda lo hace, siempre, como el hijo obediente. Vallejo lo hace como el hijo desobediente o como el hijo prodigo. Borges, y aquí radica su originalidad y su pulso que jamás tiembla, la hace como un sobrino, ni siquiera muy cercano, un sobrino cuya curiosidad oscila entre la frialdad del entomólogo y el resig-nado ardor del amante” (Bolaño, 2004a, p. 186).⁶⁶

Queremos subrayar que Bolaño plantea algo que ha pasado más bien desapercibido: nombra a los poetas como “americanos” y no como latinoamericanos,

65 En nuestro artículo recordábamos el poema de Bolaño, “Lee a los viejos poetas”, donde subrayábamos el carácter nómada de su poesía:

*“Los viejos poetas
Palpitantes en sus ofrendas
Nómades abiertos en canal y ofrecidos
A la Nada”.
“Bolaño, la biblioteca como patria”.*

Revista Terminal, Chile, junio de 2015, <http://revistaterminal.cl/web/2015/06/roberto-bolano-la-biblioteca-como-patria/>

66 Bolaño escribe la breve columna que citamos en la que evoca a Whitman a principios del año 2000 en el Diari de Girona. La siguiente columna es sobre Cormac McCarthy y parece un preámbulo luminoso de lo que será *2666*, novela-río que ya estaba escribiendo por esas fechas: “*Meridiano de sangre* es una novela que narra el paisaje, el paisaje de Texas y de Chihuahua y de Sonora, como si fuera la otra cara de la moneda de un texto bucólico: el paisaje narrado, el paisaje que asume el rol protagónico se alza imponente, verdaderamente un nuevo mundo, silencioso y paradigmático y atroz, en donde todo cabe menos los seres humanos. Se diría que el paisaje de *Meridiano de sangre* es un paisaje sadiano, un paisaje sediento e indiferente regido por unas extrañas leyes que tienen que ver con el dolor y con la anestesia, que es como a menudo se manifiesta el tiempo”. (Bolaño, 2004a, 187).

lo que podría sugerirnos que en contravía de Volpi (2008) y buena parte de la crítica, quizá sea Bolaño el último de los poetas “americanos”. Whitman como padre del conjunto de la poesía americana es una idea que aparece por primera vez mencionada por José Martí y luego por Borges (a quien cita Bolaño). Según Martí: “el mundo, para Walt Whitman, fue siempre como es hoy. Basta con que una cosa sea para que haya debido ser, y cuando ya no deba ser, no será. Lo que ya no es, lo que no se ve, se prueba por lo que es y se está viendo; porque todo está en todo, y lo uno explica lo otro; y cuando lo que es ahora no sea, se probará a su vez por lo que esté siendo entonces” (Martí, 1991, p. 17)

En Whitman el poeta no solo inventa un lenguaje, como lo señalan Blanchot, Agamben y Paz, sino que se sitúa en un plano de inmanencia en el que se cuestiona un cierto lugar anterior o fundacional del poema en cuanto a una esencia única. El poeta y el poema son múltiples para Whitman:

He oído lo que hablan los habladores, la charla
Del principio y del fin,
Pero yo no hablo del principio o el fin.
Nunca hubo más comienzo que ahora,
Ni más juventud o vejez que ahora,
Y nunca habrá más perfección que ahora,
Ni más cielo ni infierno que ahora (Whitman, 1991, p. 18)

Es una definición de poesía que bebe de la fuente de la inmanencia, estudiada por Deleuze en sus últimos trabajos:

Con mucha tranquilidad y seguridad Whitman dice que la escritura es fragmentaria y que el escritor americano está obligado a escribir en fragmentos... Los americanos, por el contrario, tienen un sentido natural del fragmento, y lo que tienen que conquistar es el sentimiento de la totalidad, de la composición hermosa. El fragmento está ahí sin más, de una forma irreflexiva que se adelanta al esfuerzo: hacemos planes, pero cuando llega la hora de actuar, «le damos la vuelta al asunto, y dejamos que las prisas y la tosquedad formal cuenten la historia mejor que una tarea elaborada». Lo que es propio de América no es pues lo fragmentario, sino la espontaneidad de lo fragmentario: «espontáneo y fragmentario», dice Whitman (Deleuze, 2011, p. 2)⁶⁷

67 Resulta siempre desconcertante al leer a Deleuze que su lucidez sobre la literatura “americana” no haya fluido hacia el Caribe, América del Sur y Brasil... hacia autores como Vallejo, Rulfo, Guimarães Rosa, etc. Al respecto ver el notable libro de Carlos Pachecho, “La comarca oral revisitada” (2017).

La pregunta sería: ¿cuál es el lugar de Bolaño en la familia whitmaniana? Quizá sea el nieto errante de Whitman, el nieto prodigo. Buena parte de su escritura prosigue esa senda abierta por Whitman para los poetas americanos y se interna paso a paso en las profecías y los laberintos que se irán haciendo marinos a medida que el riesgo aumente y la enfermedad le muestre el roce con el infinito al que se refería Blanchot. Recordemos que para Octavio Paz: “La poesía de Whitman es un gran sueño profético, pero es un sueño dentro de otro sueño, una profecía dentro de otra aún más vasta y que la alimenta... sueño dentro de un sueño, la poesía de Whitman es realista solo por esto: su sueño es el sueño de la realidad misma, que no tiene otra sustancia que la de inventarse y soñarse”. (Paz, 2014, p. 267). Esta definición se aplicaría seguramente a la perfección a la escritura de Bolaño, algo que en parte lo desconcertaría, pero que en el fondo compartiría como podemos apreciarlo en la famosa escena del Parque hundido en *Los detectives salvajes*.⁶⁸

En parte ligado a esa situación de errancia, de sueño profético y de permutación, Bolaño hace autorretratos, una y otra vez, en los que insistirá en sus metamorfosis⁶⁹:

Los autorretratos de Roberto Bolaño
vuelan fantasmales como las gaviotas en la noche
y caen a sus pies como el rocío cae
en las hojas de un árbol, el representante
de todo lo que pudimos haber sido,
fuertes y con raíces en lo que no cambia. (Bolaño, 2007, p. 436)

Por su lado, Mario Santiago hace *autorretretes* en vez de autorretratos:

68 Al respecto ver nuestro artículo publicado en la revista Poligramas de la Universidad del Valle, “Bolaño y la poesía francesa” (2017).

69 Son múltiples las formas que puede adoptar un poeta. Para un estudio sobre el mal desde un diálogo entre horror y violencia, ver el artículo de Paula Aguilar: “Wieder asume la función sacerdotal del poeta dado a fundar, a dar origen a un nuevo orden que es un arte nuevo a través del sacrificio (recordemos el ascetismo extraño con que se lo percibía en tiempos de los talleres literarios) de mujeres poetas” (2008, p. 540). Otra función del poeta la señala indirectamente Claire Mercier (2017): “En “La parte de los crímenes”, si bien se fragmenta metonímicamente el cuerpo-cadáver a través del discurso forense, el punto de vista narrativo trata, al contrario, de rearmar o, mejor dicho, rescatar textualmente las diferentes víctimas con el fin de individualizar las que “reposan” en el cementerio olvidado del año 2666. Un ejemplo de lo anterior es la descripción de la vestimenta de las muertas y del relato de sus vidas. De este modo, detrás de la máscara forense, el narrador se emparenta con la figura del ángel benjaminiano de la Historia, en el sentido de dar a ver, por la descripción metuculosa de la historia de cada muerta, la amplitud de la masacre en Santa Teresa, con el objetivo de que estas últimas no caigan en el olvido llevado a cabo por el progreso homogéneo y amnésico de la Historia” (p. 140)

A la poesía habrá que decirle adiós
besarle sí/ el muslo rocoso e incoherente
dibujarle picardías cariños versos que manchen como sangre
sobre sangre
chapotear en su saliva
no dejarle 1 espasmo sin trotar
bailarle 2 / 3 tangos que recuerde
hacerle 1 o ½ libro
a pesar de su uso indiscriminado de pastillas Y diafragmas
hacerle 1 o ½ incendio
y si la pobre es sordomuda
de todas maneras susurrárselo...
como no hace muchos días Rimbaud. (Santiago, 2008, p. 182)

Tal vez Mario Santiago es más nieto de Rimbaud y Bolaño más de Whitman...

III. Sepulcros de poeta

Desde hace varios años he trabajado la línea de la multiplicidad (Deleuze, Calvino) del yo en Bolaño como estrategia poética (no narrativa); allí estaría la diferencia con enfoques más narratológicos que, si bien subrayan la capacidad de Bolaño de adaptarse a “cierta” posmodernidad en boga⁷⁰, ocultan también las raíces profundas de su relación con la poesía.⁷¹ Para Patricia Espinosa (2019):

Esa utopía es la renovación del programa de las vanguardias que puso énfasis en el fin de la separación entre arte y vida, como forma revolucionaria, para conseguir la transformación de la sociedad capitalista. Nada de lo que ocurra en definitiva con la poeta, podrá invalidar la relación que Belano y Lima mantienen con ella, ya que la utopía

70 Ver el muy bien recorrido al respecto que hace José Rivera-Soto: “¡Muerte a Voltaire! El crepúsculo de los ilustrados en la literatura nazi en América de Roberto Bolaño” (2017).

71 En los últimos años han crecido los estudios sobre poesía de/en Bolaño. Podemos citar a manera de breve recuento, por ejemplo, el capítulo del libro sobre *Los Detectives Salvajes*, de David Guzmán (de Ecuador), en el que hace un zoom, desafortunadamente muy corto sobre los tipos de poesía en la novela. Ver Guzmán, David, “Detectives en la vanguardia”, Quito, Universidad Católica del Ecuador, 2016. Para una relación más explícita sobre poesía y política, ver Eduardo Gómez: Intervención política y la imagen poética en “2666”, Tesis de maestría en literatura, UST, Bogotá, 2017.

“Las figuras del mal en 2666 de Bolaño”, Berlín, Verlag, 2014. Desde otro punto de vista la tesis de doctorado en la Universidad de Texas, “La pluma ante el infierno: el bien en Roberto Bolaño” de Ricardo Schmidt, 2018

marca un excedente de sentido que anima la búsqueda de Cesárea. De ahí que se haga posible plantear la existencia de una continuidad manifiesta entre la vanguardia y Bolaño y Lima; son ellos, precisamente, los que dan forma a esa continuidad; es esa voluntad de utopía, rasgo eminentemente moderno, lo que permite o, más bien dicho, valida y genera las condiciones para el retorno incesante de una búsqueda, que tiende a infinitizarse en el capítulo “Los detectives salvajes (1976-1996) (Espinosa, 2015, p. 367)

Hemos planteado en este artículo la necesidad de reconsiderar el lugar de la poesía en la obra de Bolaño como una oportunidad para reflexionar sobre la escritura como un territorio inestable, de riesgo y de fragilidad. Para ello, nos hemos apoyado en las lecturas de Blanchot, Paz y Agamben, quienes coinciden en situar a la poesía como una búsqueda estética que sobrepasa la “expresión” del sentido. Bolaño, consciente de la tradición de la modernidad, en especial heredera de la ruptura que suscita Mallarmé, añade algo más, al trazar un mapa alternativo de la cuestión en torno a Whitman y una tradición de poesía americana que inicia con él (como lo supieron ver Martí, Borges y Paz). Esto significa que Bolaño, además de beber de la fuente de la anti-poesía, de autores como Nicanor Parra y Efraín Huerta, y de la poesía francesa, también se reivindica como cierto tipo de poeta americano que no solo inventa nuevos lenguajes sino que se instala en un plano de inmanencia vitalista, propio de Whitman, como lo señalara Deleuze. Es fundamental por lo tanto, aproximarse a Bolaño teniendo en cuenta las implicaciones poéticas de su escritura y no ver su prosa como algo posterior, aparte o desligado de su preocupación principal, como queda demostrado de principio a fin, desde sus primeros poemas, hasta sus últimas columnas, cuentos, novelas, discursos, entrevistas e incluso, en uno de sus últimos poemas, dedicado a Enrique Vila-Matas. Digamos, para terminar, que la poesía de/en Bolaño fue la experiencia del explorador incansable, del marinero, del buzo de las profundidades, del niño Hans Reiter en 2666, el que siempre tenía los ojos rojos de tanto ver el mundo, en su extrema inmanencia, como dijera Whitman:

Nunca hubo más comienzo que ahora,
Ni más juventud o vejez que ahora,
Y nunca habrá más perfección que ahora,
Ni más cielo ni infierno que ahora (1991, p. 123)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G., (2018). *Autorretrato en el estudio*. (Trad. A. Hidalgo). Buenos Aires.
- Agamben, G., (2010). *El final del poema*, Buenos Aires. (Trad. A. Hidalgo). Adriana Hidalgo.
- Aguilar, P.,(2018). Ningún Lugar Sagrado: Derrota, Violencia y Escritura en Roberto Bolaño. *Revista Iberoamericana* [En línea], 0.263; 533-544.
- Blanchot, M., (2007). *La parte del fuego*. Madrid, Arena libros.
- Bejarano, A., (2018). Bolaño y la poesía francesa: De los hijos de Limo a los hijos de Lima. *Poligramas*, [S.l.], (45), 191-198. Disponible en: <<http://revistas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/6312>>.
- Bejarano, A.,(2018). *Ficción e historia en Roberto Bolaño*. Bogotá: Ed. Caro y Cuervo.
- Bolaño, R.,(2000). *Tres*. Barcelona, acantilado.
- Bolaño, R.,(2004 a). *Entre paréntesis*, Barcelona. Anagrama.
- Bolaño, R.,(2007). *La universidad desconocida*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, R.,(2011). *Cuentos completos*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, R.,(2019). Poemas para EVM. En <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escribolano1.html>. Consultado el 30 de enero de 2019.
- Castillo, A.,(2005). Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura, En Moreno, F., Roberto Bolaño, una literatura infinita. Poitiers, CNRS, 2005.

- Corral, W.,(2011). *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid, Ed. Escalera, 2011.
- Deleuze, G.,(2019). “Whitman”. En <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2011/08/whitman.html>. Consultado el 19 de febrero de 2019.
- Espinosa, P.,(2015). Mito y vanguardia en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani* [Online], 7(1) ; 363-381. Web. Consultado el 6 de febrero de 2019.
- Friedrich, H.,(1959). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral.
- Godinez, G., (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch. Tesis doctoral de literatura, Universidad Canarias, <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/13024>
- Gómez, E.,(2017). *Intervención política y la imagen poética en “2666”*, Tesis de maestría en literatura. UST, Bogotá.
- González, S.,(2018). De escritores portátiles y bárbaros: Vila-Matas y Bolaño, *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. 6, (1), 153-166.
- Guerrero, M.,(2018). *Dios es una perra*, Bogotá, Cajón de sastre.
- Grzesiak, Z.,(2016). Roberto Bolaño, la declinación del Yo. *Estudios de literatura*, 7, 756-773.
- Guzmán, D.,(2016). *Detectives en la vanguardia*, Quito, Universidad Católica del Ecuador.
- Huerta, E.,(2013). *Transa poética*, México. Era.
- Kafka, F.,(2003). Contemplación. En *Obras completas I*. Madrid, Galaxia Gutenberg.
- Kraus, A.,(2018). sin título: operaciones de lo visual en 2666 de Roberto Bolaño. Leiden, Almenara.
- Martí, J.,(1991). Walt Whitman. En *Tres poetas norteamericanos*, Bogotá, Norma.
- Mercier, C.,(2017). El constructo textual sádico: Sade, Lamborghini y Bolaño. *UNIVERSUM*, 32(2), 133-148. Universidad de Talca.
- Paz, O.,(1974). *Los hijos del limo*, Barcelona. Seix Barral.
- Osorio, J.,(2013). *La Poesía De Roberto Bolaño: Tópicos y Ensueños*.

- Revista de Humanidades [en línea]*, Consultado el 6 de febrero de 2019. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227371006>>.
- Pacheco, C.,(2017). *La comarca oral revisitada*. Bogotá, Universidad Nacional, 2017
- Paz, O. (1974). *Los hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral.
- Paz, O. (2014). *El arco y la lira*, México, FCE, 2014.
- Ravetti, G. (2016). Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio. Sobre La parte de los críticos. En Ribeiro, Gustavo, *Toda a orfanda de do mundo. Escritos sobre Roberto Bolaño*, Belo Horizonte, Relicario Ed, 2016.
- Rivera-Soto, J.(2017). ¡Muerte a Voltaire! El crepúsculo de los ilustrados en La literatura nazi en América de Roberto Bolaño. En *Revista De Letras*, 57(1), 2017, 99–118.
- Rojas, J.(2016). Sacralización y desacralización de la literatura en la obra de Roberto Bolaño. *Poligramas [En línea]*, 42; 19-32. Consultado el 6 de febrero de 2019.
- Sánchez Ramos, N.(2018). Roberto Bolaño y Chile: la relación del todo y las partes. *La Colmena*, 97, 23-38. Disponible en: <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6993>>. Consultado el 06 de febrero de 2019
- Santiago, M.(2008) *Jeta de santo*, México, FCE.
- Solotorevsky, M.(sf) *Entre cuentos de Roberto Bolaño*. Hispamerica (s.f).
- Vilas-Matas, E.(2014). *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Seix Barral.
- Volpi, J.(2018) *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma.
- Whitman, W.(1991) *Canto a mí mismo*. En *Tres poetas norteamericanos*, Bogotá. Norma.

II PARTE

**LOS CRÍTICOS ACOMPAÑAN A
LOS LECTORES DE BOLAÑO**

CRITICS ACCOMPANYING THE READERS OF BOLAÑO'S WORK

**IDEOLOGÍAS SEXUALES EN LOS
DETECTIVES SALVAJES DE
ROBERTO BOLAÑO**

Sexual ideology in *The savage detectives* by Roberto Bolaño

Ainoa Íñigo

Resumen

Esta investigación se propone aplicar una serie de conceptos fundamentales de las teorías de género y del feminismo a la obra *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. El principal objetivo de este trabajo, es profundizar y explorar cierta terminología que ha sido adquirida y empleada por el sistema patriarcal. A través de su señalamiento se pretende abrir las puertas a un discurso alternativo. Por medio del análisis literario se puede deliberar sobre temas como la desigualdad, el sexismo, el patriarcado, la violencia contra la mujer y su invisibilidad, así como la masculinidad y la discriminación.

Palabras clave: Feminismo; Teorías de género; Masculinidades; Femenidades; Patriarcado.

Abstract

This research seeks to apply foundational gender and feminist concepts to the novel by Roberto Bolaño entitled, *The Savages Detectives*. The principal objective of this work is to deepen and more extensively explore certain terminology that has been acquired and employed through a patriarchal philosophical system. In addition, I intend to pinpoint and deconstruct such system as well as create an alternative discourse to it. Through reflective literary analysis, I deliberate topics such as inequality as well as concepts such as sexism, patriarchy, violence against women and their invisibility, and masculinity and discrimination.

Keywords: Feminism; Gender theories; Masculinity; Femininity; Patriarchy.

Feminismo y literatura

Celia Amorós, en su introducción al primer volumen de *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización*, señala que el objetivo del feminismo es, en primer lugar, “hacer ver” hechos que no son considerados significativos desde otras orientaciones de la atención para poder, consecuentemente, ejercer la militancia, es decir, actuar sobre dicha visión. Esta militancia consiste en tratar de “poner en evidencia sus sesgos no legítimos que obvian o distorsionan lo concerniente a la mitad de la especie con la pretensión, además- como ocurre en el discurso filosófico tradicional- de auto instituirse en expresión histórica de su autoconciencia” (2005b, p.17).

Beatriz Suárez Briones señala en su artículo “Feminismos: qué son y para qué sirven” cómo a partir de los años sesenta se consolidó este movimiento teórico como *hermenéutica de la sospecha*. Es decir, movimiento que instauró una actitud de duda y desconfianza “ante las prácticas culturales, los poderes y los saberes monológicos y oficiales, y las grandes totalizaciones (relatos maestros o metarrelatos) universales” (2000, p. 35). El feminismo, por lo tanto, señala y deconstruye aquellos preceptos que han sido instituidos desde los comienzos de la filosofía y que perpetúan la desigualdad entre hombres y mujeres.

El punto de partida o piedra angular de este sistema ideológico, que ha sido aceptado universalmente sin ser cuestionado, es la asimilación de las categorías sexo y género. De acuerdo a esta visión, los órganos genitales con los que nacemos van a determinar nuestro carácter, la forma en la que somos percibidos y una serie de roles que nos son asignados sin cuestionamiento alguno.

La sociedad y sus instituciones, han sido estructuradas a partir de esta ideología dicotómica que ha oprimido sistemáticamente a las mujeres. Kate Millet, en su obra titulada *Sexual Politics* (2016), utiliza el término política sexual para describir los mecanismos de poder institucionalizado que han subordinado al género femenino. A esta estructuración social basada en el dominio de los hombres se la ha denominado patriarcado. Adrienne Rich define, en su obra *Nacemos de mujer*, este concepto fundamental en los estudios de género:

El patriarcado consiste en el poder de los padres: un sistema familiar y social, ideológico y político en el que los hombres- a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley y el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo- deciden cuál es o no es el papel que las mujeres deben interpretar y en el que las

mujeres están en toda circunstancia sometidas al varón. Ello no implica necesariamente que ninguna mujer tenga poder o que, en una cultura dada, todas las mujeres carezcan de poder. (1996, p. 104).

Para Rich “se trata del único sistema que las civilizaciones conocidas nunca han llegado a poner en entredicho, y que es tan universal que parece ley de la naturaleza” (1996, p. 103). El feminismo, por lo tanto, se propone desmontar todas y cada una de sus falacias para poder, a través de su cuestionamiento e invalidación, conquistar paulatinamente la emancipación.

Para que esto se lleve a cabo será necesario, afirma Amorós en *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias*, que desde la teoría se creen y acuñen “nuevas categorías interpretativas en un ejercicio de dar nombre a aquellas cosas que se ha tendido a invisibilizar” (2005, p. 19). Este artículo se propone analizar *Los detectives salvajes* desde una perspectiva de género, es decir, pretende revisar cómo se construyen las identidades femeninas, masculinas y también, aquellas que escapan a esta división binarista, para relacionarlo, finalmente, con la poética del autor, es decir, con su concepción sobre la literatura. Para poder hacerlo, será necesario revisar y aplicar esas nuevas categorías instauradas por el feminismo al relato de Bolaño y a sus construcciones ficticias.

Roberto Bolaño publicó *Los detectives salvajes* en España en 1998, hacía ya veinte años que había dejado México para vivir en Europa. Esta novela es un homenaje y también una parodia de sus años de juventud en el D.F y del grupo literario que fundó con su amigo Mario Santiago Papasquiaro y otros jóvenes escritores. Su objetivo era crear un movimiento que subvirtiera la cultura oficial. Advocaban por la libertad creativa y existencial, querían hacer de su propia vida una obra de arte y tenían como modelos, entre otros, al decadentista Baudelaire y al simbolista Rimbaud.

El primer apartado de esta investigación, que se presenta a continuación, pretende poner en contraste los rasgos constitutivos de las identidades masculinas y femeninas de la novela. Esto permitirá, a través de la comparación, descubrir y señalar las relaciones dicotómicas y de poder que son espejo y reflejo del sistema patriarcal.

1. Masculinidades y feminidades confrontadas en *Los detectives salvajes*

En 1949 Simone de Beauvoir declaró, en *El segundo sexo*, que el concepto “mujer” es una categoría cultural y no biológica, tal y como se presupone en nuestros sistemas patriarcales:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino (1999, p. 207)

Por lo tanto, para esta filósofa lo que conceptualizamos como mujer es, en realidad, un constructo social creado por el sistema patriarcal con el fin de perpetuar un sistema ideológico que justifique la desigualdad. Esto significa, además y en consecuencia, que los atributos y valores que la sociedad asigna a los varones son también el resultado de una construcción cultural e ideológica y no de un determinismo biológico.

La teórica Celia Amorós (2005b), en *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*, ofrece un esquema basado en su investigación y análisis de la historia de la filosofía. En este esquema se oponen los valores asociados a lo masculino con aquellos que se les presuponen a las mujeres. En *Los detectives salvajes* se pueden observar algunas concepciones binaristas presentadas a continuación.

1.1 Cultura versus naturaleza

Amorós, en su obra *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (1985), pone de manifiesto cómo en el origen del pensamiento sexista, subyace la dicotomía hombre-cultura y mujer-naturaleza. Dicho pensamiento fue instaurado a través de la filosofía y se ha mantenido a lo largo de toda la historia de las ideas.

Esta concepción presupone que los varones son los auténticos “sujetos” autónomos que pueden conseguir realizarse en su humanidad en la esfera pública, mientras que las mujeres, debido a su papel reproductivo y a sus características biológicas, quedan limitadas a su conceptualización como naturaleza. Gabriela Hierro, en su obra *Ética y feminismo*, describe la condición femenina como un ‘ser para otro’: “puesto que se le impone la conciencia masculina, la cual le impide ‘ser para sí’, condición necesaria para alcanzar la categoría moral de persona” (1985, p. 9).

Si el hombre es cultura eso significa que lo intelectual, lo racional, son características intrínsecas de su personalidad. En *Los Detectives salvajes*, Belano y Lima son los líderes de un grupo de jóvenes poetas llamados los real visceralistas, ellos son la mente pensante de su grupo, los que toman las decisiones, los que expulsan y aceptan a nuevos miembros, los que subvencionan sus propias revistas a partir del dinero que les proporciona la venta de drogas. Cuando ambos deciden partir a Europa el movimiento desaparece con ellos:

Qué hicimos los real viscearlistas cuando se marcharon Ulises lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *contraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (...), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de solo tres palabras escritos en las paredes (...) (Bolaños, 1998, p. 214).

Bolaño ficcionaliza desde el humor al infrarrealismo, el grupo literario que lideró con Mario Santiago. Cuando ambos se marchan, el resto de los integrantes se dedican a hacer malabarismos con las palabras sin ningún sentido, es decir, una producción poética vacía de contenido. Uno de los personajes de la novela, Ernesto San Epifanio, afirma en una conversación: “No me hagas reír. Pero si en ese grupo solo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales” (1998, p. 56).

A pesar de esto, vemos en la novela que los líderes del grupo poético, los críticos literarios, los editores, los escritores más importantes, exceptuando a Cesárea, son todos hombres. Las poetas de *Los detectives salvajes* apenas hablan de poesía, no intervienen en las conversaciones más que para desencadenar una acción o una reacción masculina. En los cafés quienes dialogan sobre literatura son los hombres.

Por su parte, si los hombres son los portadores de la razón pensante, las poetas son caracterizadas por lo irracional, lo pasional, lo sensorial. Angélica Font, por ejemplo, a pesar de haber ganado un concurso literario, aparece como un personaje difuminado a través de la mirada de Juan Madero y se distingue por su sensibilidad. En la primera parte de la novela el narrador la escucha gemir de dolor cuando está en compañía de Pancho, otro de los poetas, y aunque la escena no es clara, se intuye que tal vez ella esté perdiendo su virginidad. Además, la joven escritora es la única que acompaña a Ernesto San Epifanio en su enfermedad. Su hermana María, por su parte, es pasional y sensual. Se acuesta con varios de los integrantes del grupo y es un personaje hedónico. En

sus encuentros sexuales con Juan Madero y con otros poetas es ella quien tiene el control. Moctezuma, afirma: “no existe en el DF una chava más apasionada que ésa” (1998, p. 72).

Laura Jáuregui, otra de las poetas del grupo, se presenta como un personaje vanidoso y superficial que desprecia el amor de Arturo Belano. Para ella el real visceralismo fue una invención de su enamorado para conquistarla. Xóchitl García es la única poeta madre en *Los detectives salvajes*. Su maternidad aparece como elemento configurador fundamental del personaje. En todas sus intervenciones se hace referencia a su embarazo, a su hijo, o a su condición de madre. Ninguna de las cuatro poetas tiene relevancia dentro del realismo visceral, su voz carece de poder de opinión y decisión a pesar de ser integrantes del grupo.

1.2 **Mente versus corporalidad**

La intelectualidad y creatividad de Lima y de Belano se hacen patentes a lo largo de la narración a través de las diferentes anécdotas y comentarios relatados por los múltiples narradores de esta novela polifónica. El mejor poema que Juan Madero escuchó en su vida era de Ulises. Lima amaba tanto la lectura que se metía en la ducha con sus libros y escribía en los márgenes de los mismos. Belano aparece configurado en la obra como un erudito y un novelista. Si bien es cierto que Bolaño describe levemente las características físicas de estos dos personajes, lo hace con una intencionalidad literaria y es para enfatizar su ser periférico, su marginalidad. Belano y Lima son retratados por otros personajes de la novela como fantasmas, drogadictos, flacos, zombis, mal vestidos, “huérfanos de vocación” o como hermosos y atractivos por algún personaje femenino de la narración:

Nunca los había visto tan hermosos. Sé que es cursi decirlo, pero nunca me parecieron tan hermosos, tan seductores. Aunque no hacían nada para seducir. Al contrario: estaban sucios, quién sabe cuánto hacía que no se daban una ducha, cuánto que no dormían, estaban ojerosos y necesitaban un afeitado (...), pero igual yo los hubiera besado a los dos, y no sé por qué no lo hice, me hubiera ido a la cama con los dos, a coger hasta perder el sentido (...) (1998, p. 189).

Estos breves rasgos son necesarios para afianzar su figura de poetas outsiders, seductores y decadentes. El resto de los personajes masculinos apenas son

descritos físicamente. Sus cuerpos, sus rostros, carecen de importancia, a excepción de Alberto, el chulo de Lupe, que es hipersexualizado obedeciendo, nuevamente, a una intencionalidad literaria. Como veremos, la única parte de su cuerpo que se describe es su pene y se magnifica. Sin embargo, la narración presta otro tipo de atención a los cuerpos de las mujeres.

Juan Madero es el narrador que más atención concede al físico de las mujeres del relato, representando a la mirada masculina, androcéntrica, que se posa sobre el cuerpo femenino. Así por ejemplo, en *Los Detectives Salvajes* (1998) se señala que María Font “es alta, morena, de pelo negro y muy lacio, nariz recta (absolutamente recta) y labios finos” (p. 34) y sobre Lupe destaca “que era muy delgada y tenía el pelo corto. Me pareció tan hermosa como María” (p. 44). También presta atención a la vestimenta de ésta última “Iba vestida con una minifalda y un suéter negro” (p. 94) o “llevaba una bata verde y fumaba sin parar” (p. 105). La primera vez que Madero se acuesta con ella se fija en la expresión de su cara: “sonreía como una araña” (p. 130).

Es Madero además quien presenta a Cesárea Tinajero y es su cuerpo lo primero que le llama la atención cuando la ve, por primera vez, lavando ropa:

Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al resregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrentó con naturalidad (...) Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio. (1998, p. 602)

Frente a la figura idealizada que Amadeo Salvatierra había proyectado sobre Cesárea: una joven generosa, de hermosas piernas y bonita, que bailaba muy bien y sabía escribir, Madero rompe el hechizo aludiendo a su gordura nada “poética”, como si su aspecto físico fuera algo imperdonable.

Por lo tanto, se observa en la novela cómo los personajes masculinos no se ven sometidos a comentarios ni juicios sobre su aspecto físico y si lo hacen es de una forma apenas imperceptible, a grandes rasgos, que obedecen a una intencionalidad literaria. Sin embargo, la mirada masculina y androcéntrica de la novela sí presta atención al cuerpo femenino, sobre el que comenta y juzga, como sucede en la sociedad patriarcal.

1.3 Libertad versus necesidad

Los personajes masculinos de *Los detectives salvajes* son libres, viajan por diferentes ciudades y países latinoamericanos, europeos, africanos y nada les ata. Dominan la esfera pública. Sin embargo y frente a esto, los personajes femeninos actúan muchas veces no por impulso personal sino por las circunstancias que las atenazan. Su movilidad es mucho más limitada y dependiente de aquello que las rodea.

La historia de Lupe ilustra con claridad esta idea. Ella tiene que desplazarse para huir, es decir, por necesidad. El viaje que emprende es para escapar de Alberto que la persigue para abusarla. No es libre, a diferencia de Ulises, Lima y Madero, que se suben al Impala con una finalidad poética: encontrar a la fundadora del realismo visceral. Frente a su libertad, ella se une a ellos y se mueve por necesidad.

Cesárea viaja, pero tampoco lo hace para explorar el mundo y lanzarse a la aventura, sino para ganarse humildemente la vida como maestra de escuela en espacios fronterizos y nada atractivos. Angélica, María, Laura Jáuregui y Xóchitl nunca dejan la ciudad de México y son mucho más susceptibles que los personajes masculinos de ataduras laborales, sentimentales o familiares. Otros personajes, como Edith Oster, enfermiza, con problemas psicológicos y de dependencia, viaja pero en función de sus amantes, de su familia o de su propia enfermedad. María Teresa, la culturista catalana, tampoco deja en ningún momento el pueblo en el que vive ni sus rutinas. Todas las mujeres tienen algún tipo de atadura o limitación a su libertad frente a los protagonistas de la novela que practican el libre albedrío de la forma más radical e incluso, se podría afirmar, que dicha libertad les permite continuar autoconstruyéndose, creciendo y evolucionado a lo largo de la ficción.

1.4 La ética de justicia frente a ética del cuidado

Tal y como señala Celia Amorós (1985), la sociedad patriarcal atribuye a las mujeres la responsabilidad de cuidar a los otros. En *Los detectives salvajes* se observa cómo es Xóchitl la encargada principal y única de su hijo Franz. Incluso cuando se separa de su pareja, Jacinto Requena, es ella quien se hace cargo con totalidad del pequeño. Por eso, al conseguir un segundo trabajo en una revista tiene que llevarse a su niño con ella: carece de dinero suficiente para contratar a alguien que lo cuide y el padre de su hijo no está allí para ayudarla.

Tiene, por lo tanto, muchas más dificultades para desarrollarse profesionalmente. Su empleo en el supermercado es lo que le proporciona el salario justo para subsistir y su actividad en el campo literario es más bien por amor al arte. Finalmente consigue, después de mucho esfuerzo, un trabajo como correctora en un periódico. A este fenómeno estudiado por el feminismo se le denomina *suelo pegajoso* y está asociado directamente con otro concepto relativo a la desigualdad de género llamado *techo de cristal*.

El término “techo de cristal” (glass ceiling) es descrito por Amelia Valcárcel (2008), en su obra *Feminismo en el mundo global*. Ella explica que en los años 80 se hizo patente la siguiente situación:

Las mujeres presentes en cualquier escala jerárquica, corporación, administración, industria o rama de actividad tendían a ocupar sistemáticamente y masivamente los tramos inferiores de la escala, disminuían en los tramos medios y prácticamente desaparecían en los superiores. A este fenómeno se le dio el nombre de “techo de cristal”; tan gráfica expresión remitía a una serie de mecanismos y sistemas de selección y cooptación que daban como resultado que, a formación homóloga, las mujeres nunca obtuvieran las metas que se corresponderían con sus disposiciones. (2008, p. 137)

Por lo tanto, esta expresión alude a la situación de desigualdad laboral que padecen las mujeres y que es consecuencia directa de los prejuicios sexistas de los sistemas patriarcales. Dichos sistemas, desconfían y ponen en entredicho las capacidades de aquellas personas que se identifican con el género femenino y restringen su acceso a puestos de mayor poder. Este término está en relación directa con el de “suelo pegajoso”. Debido a que a las mujeres se les ha asignado la responsabilidad directa de los cuidados en el ámbito familiar, se ven reducidas sus oportunidades de desarrollarse profesionalmente porque no tienen la misma cantidad de tiempo que los hombres para dedicarle al trabajo, están “pegadas” a un suelo que no las deja avanzar de forma igualitaria en la esfera pública. Ambos términos siguen estando vigentes en la actualidad y son señalados en los estudios de género.

Otro personaje que también representa la “ética de los cuidados” es Angélica. Cuando su amigo homosexual Ernesto San Epifanio se enferma, ella es la única de su grupo de amigos que acude a visitarlo, está pendiente de él y va a su entierro. Ninguno de sus compañeros real visceralistas ni de sus ex amantes se preocupan por él, ni lo acompañan.

Frente a esta ética de los cuidados y en oposición a la misma, señala Amorós (2005a), que a los varones les corresponde “la ética de la justicia”. Los personajes protagónicos masculinos de Bolaño (1998), tienen un carácter épico, defienden a la literatura por encima de todos. Su sistema ético coloca a la creación literaria en el centro de su existencia y son defensores de una particular justicia poética y también social. Belano se bate en duelo de espadas con un crítico literario porque pensaba que le iba a dar una mala reseña de su última novela. Ulises Lima responde al reto de Álamo, el director de un taller literario, recitando “el mejor poema que yo jamás había escuchado” (p. 16). Juan Madero describe el encuentro con esta frase de talento bélico: “Hay momentos para recitar poesías y hay momentos para boxear” (p. 16).

Belano además es fiel a sus ideales políticos. Regresa a su país en 1973, a los dieciséis o diecisiete años, tal y como expone Auxilio Lacouture, para formar parte de la revolución socialista y tiene que volver a México durante la caída de Allende porque lo metieron preso unos días: “Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse” (1995, p. 195). *Bolaño por sí mismo* recoge una serie de entrevistas hechas al escritor. En una de ellas Bolaño relata cómo fue apresado por la policía cuando Pinochet dio su golpe de estado, adquiriendo este episodio un tinte autobiográfico:

Me presenté como voluntario para luchar contra los fascistas. Estuve contra un muro con una pistola en la sien, luego vinieron la cárcel, el temor a la tortura. Aparecieron dos detectives, dos compañeros de colegio que me permitieron telefonar, y pude salir de allí. (Braithwaite, 2006, p. 81)

Belano, Lima y Madero se prefiguran, como veremos más adelante, como salvadores de una mujer. Los poetas viajan con Lupe y la ayudan a escapar de su vida de prostitución y de quienes la persiguen. Ulises y Arturo subsisten en condiciones miserables y ejercen todo tipo de oficios para alcanzar sus sueños o vivir de acuerdo a sus ideales: viven o sobreviven en barcos, cuevas, campings de verano, espacios en guerra dentro de África. Lavan platos, pescan, venden drogas, roban libros y siempre, pero siempre escriben y leen. La literatura forma parte integral de su existencia. Estos personajes, por lo tanto, sí son deudores de la ética de la justicia que se le asigna a los hombres en los sistemas patriarcales.

1.5 Hacer frente a ser

Amorós contrasta el “hacer” masculino con el “ser” femenino. Es una consecuencia lógica de este sistema de oposiciones binarias y de ideologías sexistas. Tal y como hemos visto, los varones son los personajes actantes por excelencia: escriben, viajan, se pelean, trabajan, crean movimientos literarios y los deshacen, son editores, críticos literarios, académicos, pintores, poetas. Las mujeres de la novela parecen sentir o ser más que actuar y sus pequeños logros personales, quedan ensombrecidos al lado de los protagonistas masculinos. Un personaje que ilustra esta afirmación es Angélica Font. Ella gana el premio de poesía Laura Damián a los dieciséis años, pero su faceta de poeta queda difuminada por las hazañas de los personajes masculinos. Es un personaje un tanto frágil y pasivo cuya historia parece servir más bien como telón de fondo.

A continuación, se explorarán algunas particularidades específicas de las identidades femeninas o las consecuencias de ser mujer en *Los detectives salvajes*. Se ahondará en las problemáticas, o en las contradicciones de las mujeres, para ver si se insertan o no en las teorías de género.

2. Identidades femeninas

2.1 Mexicanas al grito de guerra

Bolaño tenía quince años cuando se produjeron las revueltas sociales de 1968 en México. Vivió también el nacimiento de los primeros movimientos feministas en los años 70. Ana Lau Jaiven describe en su artículo *Una historia de irreverencias: el feminismo en México*, la formación de estos grupos y su desarrollo hasta la actualidad. En sus principios, dice la investigadora:

La mayoría de los grupos se nucleó en torno a la reflexión y análisis de la condición femenina: la maternidad, la doble jornada, la sexualidad, la domesticidad y sus relaciones de poder al interior de la familia. Al mismo tiempo que las feministas reclamaban su autonomía, cuestionaban el modelo de mujer imperante y la carencia del ejercicio ciudadano en el hogar. (2016, p. 32)

Buscaban, afirma esta estudiosa, crear mecanismos que terminaran con la desigualdad. En *Los detectives salvajes* se hace referencia a este fenómeno cuando Juan Madero explica las afiliaciones políticas de los componentes del grupo

literario y comenta que tres de las poetas: María Font, su hermana Angélica y Laura Jáuregui “pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra” (1998, p. 77). Es muy posible que las compañeras literarias de Bolaño se afiliaran a estos movimientos feministas emergentes y que, el autor escuchara sus ideas y reivindicaciones. Por otro lado, Bolaño emigró a España en 1977 y vivió la etapa de la transición política a la democracia, con todo lo que supuso para el país en términos de liberación de la mujer y de la introducción de ideas más progresistas que habían sido censuradas por la dictadura.

Por esta razón es entendible que varios de los personajes femeninos de *Los detectives salvajes*, sobre todo las poetas, quieran romper con los estereotipos de mujer de familia, monógama y sumisa. Todas ellas son independientes, no necesitan de ningún hombre para sobrevivir, disfrutan de la libertad sexual y la mayoría de ellas viven solas. Son personajes que reflejan el concepto de autonomía que reivindicaban y reivindican los movimientos feministas. Si bien es verdad que en la narración se perciben claramente rasgos de la sociedad patriarcal y su ideología, como hemos observado en el apartado anterior, también es cierto que el narrador de la novela hace un esfuerzo por crear personajes que no se ajusten a esos parámetros machistas. El posicionamiento de Bolaño es, por lo tanto, ambiguo. En ocasiones cae en las ideologías sexuales del patriarcado y en otras consigue escapar por rutas alternativas.

2.2 Violencia de género

En *Los detectives salvajes* se presentan y registran situaciones de violencia de género, a veces en tono anecdótico y otras en forma de crítica directa. Algunos personajes masculinos, por ejemplo, utilizan un lenguaje denigrante hacia las mujeres. Es el caso de Moctezuma. El joven comenta con sus amigos que las poetas han estado acudiendo a reuniones feministas y añade que al salir de una de ellas se las encontró discutiendo sobre sexo y sadomasoquismo: “Yo me acerqué a ellas. Qué tal, compañeras, les dije, y las muy putas estaban hablando del Marqués de Sade” (1998, p. 71). Este es un claro reflejo del rechazo que la sociedad machista expresa hacia aquellas mujeres que explora su sexualidad con libertad.

Otro ejemplo claro, esta vez expresado en tono de denuncia, es el miedo que siente uno de los personajes, Auxilio Lacouture, cuando el ejército tomó por asalto la universidad. La “madre de la poesía latinoamericana” relata cómo

tuvo que esconderse durante días en unos lavabos y cómo temió que la descubrieran, violaran y asesinaran.

Otro personaje que padece la violencia de género es Lupe, la prostituta que es perseguida por su chulo desde el DF hasta la zona fronteriza del norte de México. La única manera de liberarse de su esclavitud es huyendo de él, aún a riesgo de ser asesinada. El tema de la prostitución es muy debatido y analizado por diferentes movimientos feministas. Gayle Rubin (1986) propone un interesante acercamiento e interpretación a esta realidad, tal y como se expone en el siguiente apartado.

2.3 Prostitución y el intercambio de mujeres

Gayle Rubin (1986), en su ensayo *Tráfico de mujeres* revisa las teorías de Lévi-Strauss que estudian el parentesco y se detiene, en concreto, en el concepto “intercambio de mujeres” que ha regido las sociedades primitivas. La investigadora demuestra cómo dichas prácticas han condicionado la conceptualización del género femenino hasta la actualidad y, aunque no lo parezca, todavía siguen estando vigentes:

No es difícil, ciertamente, hallar ejemplos etnográficos e históricos del tráfico de mujeres. Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo ‘primitivo’, esas prácticas parecen simplemente volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades más ‘civilizadas’ (1986, p. 111)

En este sentido, la prostitución podría asimilarse y ser deudora de este tipo de intercambios en la actualidad. Las consecuencias de una sociedad organizada a partir de “vínculos entre los hombres por medio de las mujeres” serían las siguientes:

Si las mujeres son los regalos, los asociados en el intercambio son los hombres. Y es a los participantes, no a los regalos, que el intercambio recíproco confiere su casi mística fuerza de vinculación social. Las relaciones en un sistema de este tipo son tales que las mujeres no están en condiciones de recibir los beneficios de su propia circulación. En cuanto las relaciones especifican que los hombres intercambian mujeres, los beneficiarios del producto de tales intercambios, la organización social, son los hombres. (Rubin, 1986, p. 110).

Por lo tanto, afirma Rubin (1986), “si los hombres pueden dar a las mujeres, es que éstas no pueden darse ellas mismas” (p. 111). Esto significa que los hombres son depositarios de un conjunto de derechos diferentes de los que poseen las mujeres, y, sobre todo, que ellas carecen de pleno derecho sobre sí mismas. Por lo tanto, concluye la teórica, la opresión de la mujer, si se reinterpretan las teorías de Levi-Strauss no surgió tanto de su diferencia biológica sino como consecuencia de un sistema social que ha creado este tipo de intercambios. Queda así expuesta y explicada la subordinación y sumisión femenina y su opresión sexual.

En *Los detectives salvajes* se representa uno de estos tipos de intercambios de origen ancestral. La historia de Lupe no puede quedar desgajada de su condición de prostituta. Esta circunstancia la convierte en objeto de transacción despojándola así de su humanidad. Cuando la joven trata de escapar del mundo de las calles es perseguida por Alberto, su chulo, su ‘padrote’, porque la considera de su propiedad. Uno de los personajes que intenta protegerla, Quim Font, la lleva a un hotel y también tiene sexo con ella. Su profesión la persigue allá donde va. El arquitecto, además, señala cómo es la policía quien controla el negocio de la prostitución en la ciudad. Madero, al final de la novela, es tal vez el único hombre capaz de verla desde otra perspectiva ajena a la prostitución.

3. Identidades masculinas

3.1 Pactos entre varones

Para las teóricas del feminismo el sistema patriarcal se ha instituido a través de una serie de pactos entre varones que tienen como objetivo salvaguardar su poder. Celia Amorós (2005a), parafrasea la definición de patriarcado que ofrece Heidi Hartman en su obra *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias*. Dicha definición hace referencia a esta idea fundamental de la alianza entre los hombres. Lo entiende, por lo tanto: “como un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permite dominar a las mujeres” (Amorós, 2005a, pp. 113-114).

Estos pactos se han producido a lo largo de los tiempos a gran escala, configurando formas de organización social y sus jerarquías, y, por otro lado, tienen lugar de manera particular en los modos en que los hombres se relacionan

entre sí. En *Los detectives salvajes* hay un pacto implícito, no verbalizado, entre Madero, Lima y Belano, cuando rescatan a Lupe y la ayudan a escapar. Sin mediar palabra, ellos se hacen cargo de la situación y la protegen.

A ese pacto entre varones alude además Joaquín Font, cuando le pide a Juan Madero que no le cuente a su esposa que está viviendo con Lupe en un hotel. El narrador de *Los detectives salvajes* desobedece ese contrato implícito y acaba confesando telefónicamente lo que ha visto.

Pero éstos dos no son los únicos casos, la novela ilustra numerosos pactos entre varones. Al principio del relato, por ejemplo, Pancho le pide a Madero que lo acompañe a casa de las hermanas Font para que haga compañía a María mientras él trata de conquistar a Angélica. Los real visceralistas roban libros y se los entregan a sus líderes, Belano y Lima, para que los lean y se los cuenten después, según afirma San Epifanio. También acuden en grupo al taller literario de Álamo para boicotearlo. Se defienden entre ellos, y a golpes si hace falta, cuando están en peligro, como sucede en la escena de club cuando Piel Divina y Luis Rosado están bailando un bolero y varios tipos tratan de intimidarlos. Madero entra en el grupo después de un rito iniciático: darle la mano a Belano y cantar todos juntos, todos hombres, una ranchera: “La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer” (Bolaño, 1998, p. 17).

Belano y Lima son los dos personajes masculinos más interconectados. Sus aventuras más significativas, como el viaje al norte de México y a Europa, las corren juntos. Amadeo Salvatierra es quien mejor describe su relación casi simbiótica: “Pinches muchachos. Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos podía hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o la idea como si la hubiese iniciado él” (Bolaño, 1998, p. 142).

3.2 Virilidades varias

Pierre Bourdieu profundiza en su obra *Dominación masculina* (2000), sobre el concepto “virilidad” y sus consecuencias en la conformación de la personalidad masculina y en el sistema patriarcal:

La condición masculina en el sentido de *vir* supone un deber-ser, una *virtus*, que se impone a “eso es natural”, indiscutible. Semejante a la

nobleza, el honor (...) *gobierna* al hombre honorable, al margen de cualquier presión externa. *Dirige* (...) unas ideas y unas prácticas a la manera de una fuerza ('es más fuerte que él') pero sin obligarle mecánicamente (puede zafarse y no estar a la altura de la exigencia) (2000, p. 67).

Por lo tanto, la sociedad define y propaga de forma a veces soslayada y otra manifiesta una serie de valores que se consideran masculinos. Estos valores e idiosincrasias conforman las ideologías sexuales. En nombre de esa virilidad, expone Bourdieu, se han cometido ritos iniciáticos horrendos, como violaciones en grupo o los feminicidios que denuncia Bolaño en su novela *2666* (2009). Por otra parte, son solo los hombres los que pueden confirmar el estatus de virilidad de otro hombre, no las mujeres.

En *Los detectives salvajes* se refleja de forma crítica uno de los síntomas de este sistema de masculinidades: la homofobia. Martha Zapata Galindo (2011), en su ensayo *Más allá del machismo: La construcción de las masculinidades*, expone cómo los sistemas patriarcales:

(...) muestran continuidad entre el sexo anatómico, la identidad de género, la práctica sexual y el deseo, y son reconocidas socialmente como legítimas. La heterosexualidad forzada construye oposición entre "lo femenino" y "lo masculino" como atributos de lo biológico y legitima el deseo basado en esta oposición. De esta manera son excluidas las identidades de género que no nacen de esa relación binaria. (2001, p. 227).

En la novela hay varias escenas que dan cuenta de la homofobia mexicana. Por ejemplo, Luis Sebastián Rosado relata cómo fue insultado por varios hombres en un bar porque bailaba un bolero con Piel Divina, un poeta real visceralista. Piel Divina y sus amigos se enfrentaron a los que les increpaban, defendiendo así el derecho a la libre orientación sexual. Otro personaje de la obra, Lisandro Morales, el director de una revista, representa la voz de aquellos que rechazan la homosexualidad cuando presenta una actitud de sospecha y de repulsa hacia la orientación sexual de uno de sus empleados: "(...) podía serlo y sin embargo: ¿qué clase de maricón?, ¿un maricón platónico y lírico que se contentaba, digamos, en el plano puramente literario, o tenía su media naranja o medio limón entre los poetas que publicaba la revista?" (1998, p. 206).

La masculinidad de los personajes protagónicos de Bolaño se manifiesta en su valentía, su carácter épico, su capacidad de resistir ante la adversidad, sus

relaciones sentimentales con diferentes mujeres, su fuerza de voluntad. Son capaces de sobrevivir situaciones difíciles, se mueven por todos los espacios de la esfera pública y transitan los márgenes. Son capaces de hacer cualquier cosa por la poesía.

Una manifestación extrema de la virilidad es aquella que presta atención a los órganos genitales masculinos y los hipersexualiza. Esto es lo que sucede con Alberto. Lupe mitifica el tamaño de su pene, lo hiperboliza y lo asocia a su hombría. Explica a María y a Madero cómo se mide constantemente su miembro con un cuchillo para comprobar que no se le ha empequeñecido.

En esa conversación se retrata además una escena brutal en la que Alberto casi ahoga a una mujer cuando estaban practicando sexo oral en público y la fuerza a seguir a pesar de que la estaba sofocando. Ella soportó la humillación por miedo a ser asesinada por el perpetrador de la agresión o sus amigos. A pesar de ser un depredador, un agresor sexual y un sádico, Lupe asocia estas características con su masculinidad. “Es muy hombre-dijo Lupe con la mirada perdida más allá de los ventanales. Y me comprende mejor que nadie” (1998, p. 51).

4. Sexualidades periféricas y la poética de Bolaño

En *Los detectives salvajes* hay tres personajes homosexuales y uno bisexual. Luis Sebastián Rosado, Ernesto San Epifanio y el poeta cubano, cuyo nombre nunca llegamos a escuchar -aunque parece estar hablando de Reinaldo Arenas-, sienten declarada atracción por los hombres y Piel Divina mantiene relaciones con personas de los dos sexos. Llama la atención que no haya, por otra parte, ninguna lesbiana en la ficción, a pesar de su aparente apertura sexual.

Bolaño señala y denuncia, a través de la narración y el final fatídico del poeta cubano, la represión y vigilancia sistemática que el gobierno ejercía sobre los homosexuales y cómo muchos de ellos se veían obligados a emigrar a otras tierras para poder vivir su sexualidad en libertad.

Por otra parte, Ernesto San Epifanio establece una simetría interesante entre los géneros literarios y las orientaciones sexuales. Según el poeta, las novelas son heterosexuales, los poemas son homosexuales y los cuentos bisexuales. En un afán de imitar paródicamente el canon literario y criticar su normativa represiva y obsesivamente clasificatoria, realiza la siguiente matización: “Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones,

maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas” (1998, p. 83).

La novela parece querer atacar a los organismos literarios que etiquetan y deciden cómo está conformado el canon y qué es la literatura. Bolaño, en sus novelas, desafiaba este concepto unívoco a través del hibridismo genérico. Conseguida hacerlo mezclando varias formas de escritura y estilos con el fin de disolver estas clasificaciones limitantes. *Los detectives salvajes*, por ejemplo, tiene rasgos de la novela detectivesca, pero también hay digresiones sobre la literatura que podrían asociarse al ensayo o crítica y se leen poemas dentro de la obra misma. El diario de García Madero, escrito en primera persona, nos guía a través de la ficción, y se mezcla en la segunda parte de la novela, con los testimonios y voces de múltiples personajes que van relatando de forma fragmentada las vidas de Belano y Lima. Estos personajes reflexionan, en un ejercicio metaliterario, sobre la escritura y la lectura. Por lo tanto, el hibridismo genérico que Bolaño pone en práctica en sus novelas responde a ese deseo de romper con el canon.

Ciertamente, parece existir una relación entre el hibridismo genérico y las representaciones de los géneros sexuales en la novela. En ambos casos se percibe una intención rupturista y de subversión, de cuestionamiento y de búsqueda de nuevas rutas.

Por otra parte, y nuevamente, vuelve a llamar la atención que en ese nuevo canon creado e improvisado por Ernesto San Epifanio, no se lee ni se encuentra a ninguna poetisa. Solo ofrece nombres de hombres. Este fenómeno ha sido señalado por el feminismo. Así, Susana Suárez Briones señala lo siguiente en *Feminismos, cuerpos, escrituras*:

La crítica literaria feminista puso en evidencia que un canon masculino genera la marginación de textos ginocentrados. Para romper este circuito cerrado las feministas han venido peleando en dos frentes distintos: por un lado, el de la reescritura de la historia literaria, para que incluya la escritura de mujeres; y, por otro, en el desarrollo de lecturas y contextos de recepción empáticos con las experiencias, intereses y rasgos formales de esos textos (2000, p. 42)

Hubiera sido interesante que la novela desafiara también la masculinidad imperante del canon literario, pero no lo hace. Judith Butler (2007), en su obra

Género en disputa explica que tanto el género como el sexo son construcciones sociales y examina formas de subversión a la heteronormatividad.

La obra de Bolaño parece estar en concordancia con este deseo de subvertir. El hecho de que algunos personajes femeninos de la novela sean fuertes e independientes refuerza esta idea. Así por ejemplo, Cesárea Tinajero, que es la fundadora del movimiento real visceralista, y por lo tanto un modelo a seguir, es una mujer independiente que se aleja de la ciudad de México y de sus compañeros literarios para comenzar una vida como maestra en espacios bastante hostiles y pobres. Ella sobrevive a todas las vicisitudes y además, pierde la vida por Ulises Lima al tratar de salvarlo de una bala. Auxilio Lacouture, por su parte, no se rompe cuando la policía entra en la universidad durante los acontecimientos del 68'. Ella es el epítome de la resistencia.

Sin embargo, tal y como hemos visto en esta investigación, dicha subversión logra su consecución solo de forma parcial no pudiendo escapar totalmente a la mirada androcentrista.

Conclusiones

Se ha dicho de Roberto Bolaño que es un escritor poliédrico, es decir, que su escritura está compuesta por diferentes caras, es compleja y susceptible de distintas lecturas e interpretaciones. Tal vez por esta razón, al aplicar las teorías feministas y de género a la narrativa de *Los detectives salvajes* se descubre que el posicionamiento de la novela no es unívoco: por una parte, parece desafiar preceptos que el sistema patriarcal ha impuesto y ponerlos en tela de juicio, y por la otra, reitera ideologías sexuales que están presentes en nuestra sociedad.

En la novela se observa cómo las representaciones de la masculinidad y feminidad reflejan en ocasiones las dicotomías sexistas que denuncian las feministas. Esto se manifiesta, por ejemplo, en las oposiciones hombre-cultura, mujer-naturaleza presentes en la narración. Los hombres son racionales: escriben, leen, discuten de poesía, organizan revistas literarias. Las mujeres por otra parte, parecen dejar llevarse más por sus impulsos carnales, como María Font, o son frívolas como Laura Jáuregui, o son frágiles y sensibles como Angélica. La mirada del narrador se fija en los cuerpos femeninos mucho más que en los masculinos, los observa y juzga de una forma naturalizada tal y como sucede en la sociedad patriarcal. Los hombres se mueven y actúan desde la libertad mientras que los personajes femeninos lo hacen por necesidad. Los

protagonistas masculinos parecen defender una ética de la justicia mientras que algunas de las mujeres de la novela, se encargan de los cuidados. Los hombres se dedican a hacer y las mujeres a ser.

Por otra parte, la novela alude a los movimientos feministas que surgieron en México en los años 70'. Bolaño fue testigo del nacimiento de estos grupos que luchaban en contra de la desigualdad. Tal vez por eso, se aprecia en su narrativa un esfuerzo por romper con las ideas sexistas de su tiempo. Esto se manifiesta en algunas de las características de sus personajes femeninos: muchas de las mujeres de la novela son autónomas, no dependen de los hombres y disfrutan y practican su libertad sexual.

En la novela, además, se refleja la misoginia y la violencia de género en algunos comentarios de los personajes masculinos y en sus actos. Los protagonistas de la narración presentan rasgos viriles tales como la valentía, su carácter épico, su capacidad de resistencia frente a la adversidad y su amor incondicional por la literatura.

Por otra parte, la novela tiene personajes que se escapan de la heterosexualidad normativa. Sus historias son testimonio de la discriminación en contra de los homosexuales y de su lucha.

Tal vez la creación literaria sea una forma de posicionarse frente a todas estas circunstancias sociales, de denunciar, de hablar entre líneas. Es por eso que cuando la “madre de la literatura latinoamericana”, Auxilio Lacouture, se enfrenta al miedo de ser violada por los militares que entraron en la universidad en el año 68', decide ponerse a recordar los versos de sus poetas favoritos y a escribirlos. Porque para Bolaño, y eso lo expresa de forma manifiesta en la novela, la escritura es una forma de resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, C.(1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Antrophos Editorial del Hombre.
- _____.(2005 a) *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- _____.(2005 b) “Teoría feminista y movimientos feministas”. En *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. 1. (pp. 14-89) Madrid: Minerva Ediciones.
- _____.(2008) *Mujeres e imaginarios de la globalización. Reflexiones para una agenda teórica global del feminismo*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Beauvoir, S. (1999). *Segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bolaño, R.(1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____.(2009) 2666. Nueva York: Vintage Español, 2009.
- Bourdieu, P.(2000). *Dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Butler, J.(2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Hierro, G.(1985). *Ética y feminismo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jaiven, A.(2016). Una historia de las irreverencias: el feminismo en México. En *Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes*. Ciudad de México: Editorial Ítaca.
- Millet, K.(2016). *Sexual Politics*. New York: Columbia University Press.
- Rubin, G.(1986). *Tráfico de mujeres: notas sobre la economía política*

- del sexo. <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/El%20trafico%20de%20mujeres2.pdf>
- Rich, A.(1996). *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Suárez Briones, B.(2000) *Feminismos: qué son y para qué sirven*. En *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Madrid: La página ediciones.
- Valcárcel, A.(2008). *Feminismos en el mundo global*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Zapata Galindo, M.(2001) *Más allá del machismo. La construcción de masculinidades*. En *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*. El Salvador: Ediciones Böll.

**LA ESCRITURA DESARRAIGADA
DE LOS DETECTIVES SALVAJES, DE
ROBERTO BOLAÑO**



The uprooted writing in *The savage detectives* by Roberto Bolaño

Jorge Mario Sánchez Noguera

Resumen

La hipótesis de este artículo es que la estructura y la escritura de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, se relacionan directamente con una característica fundamental de los personajes principales y de muchos de los secundarios: su profundo desarraigo tanto mental como físico. El desarraigo es la experiencia vital que articula la novela. Sin embargo, Bolaño no se limita a hablar sobre el desarraigo, a contar las experiencias de un grupo de individuos que por una u otra razón abandonaron su hogar o perdieron la estabilidad. Él busca, ante todo, crear la experiencia del desarraigo mediante la escritura, con lo cual, a su vez, busca que el lector experimente esta condición.

Palabras clave: Roberto Bolaño; Desarraigo; Literatura latinoamericana; *Los detectives salvajes*; Rizoma.

Abstract

The hypothesis of this article is that the structure and writing of Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* are directly related with a fundamental feature of its main, and most of its secondary, characters: their profound mental and physical uprootedness. Uprootedness is the vital experience that articulates the novel. However, Bolaño does not simply talk about uprootedness and narrates the experiences of a group of people that, for some reason, abandoned their homes or lost their stability. He intends, primarily, to create the uprootedness experience through its writing, wherewith, at the same time, he intends that the reader experiences this condition.

Keywords: Roberto Bolaño; Uprootedness; Latin-American literatura; *The Savage Detectives*; Rhizome.

Introducción

Los *detectives salvajes* (1998), del escritor chileno Roberto Bolaño, consta de tres partes. La primera –*Mexicanos perdidos en México* (1975)– está construida como un diario escrito hacia finales de 1975 por uno de los personajes, Juan García Madero, quien nos cuenta sus vivencias en México D.F. y su incursión en el movimiento poético “realismo visceral”, liderado por Ulises Lima y Arturo Belano. Esta parte termina con una huida y una búsqueda: Lima, Belano, García Madero y Lupe parten en un carro Impala hacia el norte de México para huir del proxeneta de Lupe, pero también para buscar a la misteriosa y prácticamente desconocida poeta Cesárea Tinajero, quien desapareció en la década de 1920.

Al pasar a la segunda parte de la novela –*Los detectives salvajes* (1976-1996)– el relato de García Madero ha quedado inconcluso y él, que era hasta el momento el protagonista, ha desaparecido. En esta parte el cambio de narrador se vuelve una constante: en total tenemos cincuenta y tres narradores, algunos de los cuales hablan más de una vez. Además, estamos ante una proliferación de personajes e historias, muchas de las cuales hacen referencia a algunos temas recurrentes, entre los que se cuentan la vida de Cesárea Tinajero antes de desaparecer en el desierto mexicano, la creación, auge y decadencia del “realismo visceral”, y las vidas errantes de Ulises Lima y Arturo Belano. Es de notar que en la mayoría de casos estos temas recurrentes son abordados solo de forma tangencial por los relatos. Los tres personajes principales de este apartado, Tinajero, Belano y Lima, quienes nunca ejercen como narradores, suelen ser personajes secundarios en las distintas historias, que tienen lugar en México, Estados Unidos, Israel, Centroamérica, Europa y África durante las décadas de 1970, 1980 y 1990.

Al llegar a la tercera parte – *Los desiertos de Sonora* (1976)– se vuelve a dar un salto espacial y temporal. El narrador es nuevamente García Madero, quien consigna en su diario el viaje al norte de México a bordo del Impala en compañía de Lupe, Belano y Lima, durante las primeras semanas de 1976. Se continúa así el relato iniciado en la primera parte, que había quedado inconcluso.

Además de estas características de la estructura, la escritura de la novela abunda en recursos que la están constantemente alejando de una historia central o que incluso cuestionan esta centralidad, que amplían el campo narrativo o borran los límites temáticos que ella misma va dibujando, que la dispersan y multiplican los relatos que se cuentan, y que inducen a la duda constante sobre

aquello que se narra. Como si para los narradores el mundo que habitasen fuese extraño o simplemente no fueran capaces de fijarlo en un relato.

Cabe entonces preguntar: ¿por qué esta estructura? ¿Por qué ese corte abrupto en mitad del diario de García Madero, del cual brota un torrente de voces? ¿Por qué la abundancia de narradores y relatos que muchas veces no tienen una relación directa entre sí? ¿Por qué la indeterminación, la inconclusión y la presencia permanente de lo conjetural? Mi hipótesis interpretativa es que la estructura y la escritura de la novela, se relacionan directamente con una característica fundamental de los personajes principales y de muchos de los secundarios: su profundo desarraigo tanto mental como físico. El desarraigo es la experiencia vital que articula *Los detectives salvajes*. Sin embargo, Bolaño no se limita a *hablar sobre* el desarraigo, a contar las experiencias de un grupo de individuos que por una u otra razón abandonaron su hogar o perdieron la estabilidad. Él busca, ante todo, *crear* la experiencia del desarraigo mediante la escritura, hacerla parte constitutiva de los personajes, las situaciones y los universos ficcionales, con lo cual, a su vez, busca que el lector experimente esta condición. De ahí, pues, la utilización de múltiples narradores y relatos en *Los detectives salvajes*, los quiebres abruptos y los saltos entre historias y perspectivas, así como el recurso al collage, las conexiones no lineales, la proliferación de subrelatos, la digresión, la fragmentación, la elipsis, la indeterminación y las historias abiertas e inconclusas. A continuación realizo un análisis detallado de todos estos recursos, una exploración que tendrá en cuenta tanto la forma como son construidos los personajes, las historias, los universos ficcionales y las voces narrativas, como la respuesta del lector.

El desarraigo en los personajes de *Los detectives salvajes*

Para precisar el concepto de desarraigo que voy a emplear a lo largo de este artículo, debo comenzar esbozando el concepto opuesto: el arraigo. El vocablo “arraigar” según la RAE (2017), proviene del latín *radicāre* (“echar raíces”), y entre las acepciones del término se cuentan, por un lado, aquellas relacionadas con acciones voluntarias de un sujeto: “Echar o criar raíces”; “Establecerse de manera permanente en un lugar, vinculándose a personas y cosas”; “Establecer, fijar firmemente algo”. Por otro, aquellas que indican que algo le ocurre a un sujeto independientemente de su voluntad o que son resultado de la acción de un agente externo: “Dicho de un afecto, de una virtud, de un vicio, de un uso o de una costumbre: Hacerse muy firme”; “Fijar y afirmar a alguien en

una virtud, vicio, costumbre, posesión, etc.” (“Arraigar”). Des-arraigar implica entonces tanto acciones voluntarias del sujeto –extirpar vicios o costumbres, abandonar un lugar y desvincularse de personas y cosas–, como acciones que algo o alguien opera en él, con o sin su consentimiento: le arrancan una costumbre, le arrebatan algo que consideraba fijo o estable. Además, a partir de las acepciones del término “arraigar”, vemos que el arraigo se relaciona con las ideas de firmeza, estabilidad, permanencia, vínculo y fijación. El des-arraigo supone entonces lo débil, inestable, efímero, roto, móvil y cambiante.

A partir de esta breve definición es posible observar que el desarraigo se relaciona con un movimiento y con una transformación por parte de un sujeto (individual o colectivo), lo cual implica que hay dos atributos centrales relacionados con esta experiencia: el espacial y el temporal. Además, el movimiento o la transformación pueden ser físicos o mentales: por ejemplo, se abandona un lugar o se abandona una costumbre. Propongo, entonces, que en la experiencia del desarraigo se pueden manifestar una o varias de las siguientes situaciones:

- a. *El sujeto⁷² abandona un lugar en el cual se había asentado.* En esta experiencia predomina el atributo *espacial* del desarraigo. Es un desplazamiento que hace que el sujeto deje atrás indefinidamente, por la razón que sea, el lugar que consideraba su hogar. Lo hace por voluntad propia o porque alguien o algo lo obliga. El lugar abandonado puede ser una casa, un pueblo, una ciudad, un país, un continente, etc. En este sentido el concepto de desarraigo engloba conceptos como viaje, exilio, migración o diáspora, pero no se limita a lo definido por ellos⁷³.

72 En todos los casos siguientes el sujeto puede ser individual o colectivo.

73 Es necesario diferenciar algunas de estas experiencias relacionadas con el desarraigo. En cuanto a exilio, migración y diáspora, los tres conceptos pertenecen, según Mireya Fernández (2008), “a un mismo campo semántico que podemos bautizar como desplazamiento humano” (p. 309), pero poseen las siguientes peculiaridades: migración se refiere al “cambio de lugar de residencia permanente por parte de una persona o grupo a un nuevo espacio, resultado de condiciones económicas intolerantes” (p. 309); exilio se refiere al “abandono del espacio geográfico conocido”, pero en este caso los motivos son ante todo políticos (p. 309). Tanto el exilio como la migración “pueden ser forzados o voluntarios, dependiendo de cuán adversas sean las condiciones en el lugar de origen” (Fernández, 2008, pp. 309-10). Por su parte, tanto Fernández (2008) como Abril Trigo (2012) entienden la diáspora como el asentamiento de un grupo de personas en un lugar nuevo desde el cual se experimenta un vínculo colectivo con el lugar de origen, lo cual puede llevar a la idealización de este y a una resistencia del grupo a ser asimilado por la sociedad anfitriona (Fernández, 2008; Trigo, 2001). Sin embargo, Abril Trigo va más allá en esta delimitación de los distintos conceptos al plantear una diferencia fundamental entre el “emigrante moderno internacional” y el “migrante transnacional”. Mientras aquel lograba “una fusión afectiva, una síntesis cultural” entre los dos mundos (el *allá-entonces* y el *aquí-ahora*) “luego de un doloroso trabajo de duelo por la pérdida y de desprendimiento de parte de sí mismo”, lo que lo convertiría en “inmigrante”; el “migrante transnacional”, propio de nuestro mundo globalizado, “se siente siempre en tránsito, entre dos mundos”, habita “un territorio ajeno en el cual deambula, sin llegar a pertenecer”, lo cual produce en él “una identidad esquizo, escindida, conflictiva” (Trigo, 2012, pp. 22-23).

- b. *El sujeto abandona o pierde rasgos (físicos, caracterológicos) o hábitos con los cuales se identificaba y a partir de los cuales era identificado.* Acá el atributo predominante es el *temporal*. Esta experiencia de abandono o pérdida supone un cambio o trastorno en la identidad del sujeto, esto es, en la relación de continuidad entre su pasado y su presente, y en la forma como es visto y definido por los otros y por él mismo. Este cambio puede ser producto de un trauma, una enfermedad o un duelo por la pérdida de alguien, de una decisión voluntaria del sujeto, de transformaciones radicales en su entorno socioeconómico o político, etc. Y también puede ser producido por el desplazamiento físico, por el abandono de un lugar, ya que, como afirma Jane Prince (2000), “todos los aspectos de la identidad tienen implicaciones relacionadas con el lugar (*place-related*), y el apego a un lugar funciona como soporte de aspectos identitarios ... Por ende, la migración representa una ruptura con la identidad pasada (en relación con el lugar) y la posibilidad de nuevas identidades relacionadas con el lugar” (p. 36, traducción mía). Este caso se relaciona con la experiencia vista en el punto anterior, y en él adquiere importancia nuevamente el atributo *espacial*.
- c. *El sujeto abandona o pierde objetos o personas con los cuales había desarrollado un vínculo estrecho.* Tanto el aspecto *espacial* como el *temporal* pueden estar presentes en esta situación. Por supuesto, abandonar un lugar puede implicar la pérdida de contacto cercano o íntimo con personas u objetos, pero esto también ocurre sin necesidad del desplazamiento. Una ruptura sentimental, por ejemplo, es una forma de desarraigo, al igual que la muerte de un ser querido.
- d. *El sujeto abandona o pierde estados o situaciones que le permitían una cierta estabilidad.* Acá predomina nuevamente el atributo *temporal*. La sensación de estabilidad del sujeto podía provenir de su buena salud (física o mental), y por lo tanto enfermar supone la pérdida de esta estabilidad; o se relacionaba con la tranquilidad que producen las rutinas, la seguridad, el dinero, todo lo cual se perdería al dejar un empleo; o con una cierta posición social, lo cual se podría perder al ser encarcelado o entrar en la clandestinidad. De cualquier forma, la pérdida de estabilidad implica una situación de confusión, miedo, sorpresa, incertidumbre, incompreensión, incapacidad de prever el futuro, etc., pero también puede ser el estímulo para la aventura y las nuevas experiencias.
- e. *El sujeto pierde o renuncia a ideologías, ideales, creencias, valores, concepciones de la realidad, estructuras de pensamiento.* En esta situación predomina el aspecto *temporal*. Esta pérdida o renuncia puede estar re-

lacionada, por ejemplo, con el desencanto político o el fracaso de un proyecto de vida, con la desesperanza y la pérdida de la fe, con la opresión, la marginación y la clandestinidad. También puede ser vista como una forma de adaptación mental a las nuevas situaciones que el sujeto enfrenta y que han puesto en duda lo que daba por sentado. Hay un aspecto *espacial* en esta forma de desarraigo, ya que puede ser generada por el contacto con múltiples objetos, experiencias, ideas o personas que amplían la visión del mundo del sujeto o la desgarran, la ponen en duda, la transforman o la destruyen.

- f. *El sujeto se desorienta, pierde el norte, se descentra.* Estas experiencias tienen un obvio componente *espacial*, a pesar de que pueden producirse sin necesidad de que el sujeto abandone el lugar en el que se encuentra. El trastorno mental o los estados alterados de conciencia, al igual que recorrer un lugar desconocido o el simple extravío, estimulan estas experiencias. Es una sensación semejante a la padecida por el narrador de *Sensini*, uno de los cuentos de Bolaño: “mi cuerpo experimentaba algo similar al *jet-lag*, una sensación de estar y no estar, de distancia con lo que me rodeaba, de indefinida fragilidad” (2006c, p. 13). En el caso del desarraigo mental, la desorientación puede generar que lo cotidiano y lo usual para el sujeto dejen de ser reconocidos como tales, lo cual da paso a la angustia, la enajenación o el extrañamiento. El desarraigo es, pues, la des-familiarización. De cualquier forma, es de esperar que la desorientación esté presente de una u otra forma en cada una de las formas de desarraigo descritas hasta el momento.

Los aspectos espaciales y temporales de las formas de desarraigo anteriores, están profundamente relacionados. Abandonar el lugar en que nos habíamos establecido o perder algo de suma importancia (una persona, un objeto, una creencia), genera un cambio o transformación en el sujeto, lo cual relaciona también el concepto de desarraigo con la idea de devenir –esto es, la situación en la que no se es todavía algo o no se ha alcanzado todavía algo–, con el proceso o flujo que se opone a la estabilidad o solidez. Rosi Braidotti (2005), a partir de Deleuze, postula que el “devenir” (*becoming*) es la característica de los “sujetos nómadas encarnados” que “se caracterizan por su movilidad, su mutabilidad y su naturaleza transitoria”, en oposición a una “interioridad profunda” o un modelo trascendental del sujeto (2005, p. 93). En el devenir, entendido como proceso, predomina “el cambio y el movimiento sobre la estabilidad” (Braidotti, 2013, pp. 343-344, traducción mía). Aquel que pierde sus raíces se convierte en un sujeto flotante hasta que encuentre un nuevo lugar,

objeto, persona o idea al cual aferrarse. Por ello, el desarraigo puede extenderse por un tiempo relativamente corto (hasta que ocurra un nuevo asentamiento) o extenderse indefinidamente (no se logra el arraigo o la solidez en mucho tiempo).

Podemos observar diversas manifestaciones del desarraigo, al esbozar el recorrido vital de muchos de los personajes de *Los detectives salvajes*, pero sobre todo en sus cuatro protagonistas, García Madero, Belano, Lima y Tinajero. Al inicio de la novela, Juan García Madero es un estudiante de Derecho de diecisiete años que vive con sus tíos y quiere ser poeta, pero luego de conocer a Lima, Belano y los demás miembros del “realismo visceral”, inicia un aprendizaje que trastoca por completo su vida. Se ve envuelto en una serie de situaciones que lo van arrojando por caminos que nunca había transitado o imaginado, entre las que se cuentan sus encuentros sexuales con varias mujeres,⁷⁴ sus decepciones amorosas, sus conversaciones con personajes extravagantes o al borde del delirio, sus vagabundeos por el D.F. en los que conoce a otros poetas y roba y lee libros. Completamente absorbido por la vida bohemia y errante, García Madero abandona la casa de sus tíos y deja de asistir a clases, y poco tiempo después, emprende la huida hacia el norte del país junto con Lima, Belano y Lupe. “Supe que siempre había querido marcharme” (Bolaño, 2006b, p. 136), escribe justo antes de partir. Luego, en la tercera parte, su desarraigo se intensifica, ya que, tras la muerte de Cesárea Tinajero y la huida de Lima y Belano, empieza a vagar sin rumbo por el desierto y los pueblos del norte de México en compañía de Lupe, hasta prácticamente desaparecer.

Por su parte, Ulises Lima y Arturo Belano son, al iniciar la novela, dos poetas bohemios y rebeldes que han fundado en México D.F., el movimiento poético de vanguardia “realismo visceral” (inspirado en el movimiento del mismo nombre de la poeta Cesárea Tinajero) y que, entre otras cosas, no dudan en cometer actos ilegales, se enfrentan al establecimiento literario mexicano y buscan hacer una revolución poética y política en el México de la década del setenta. Lima es mexicano, Belano es un chileno que se tuvo que exiliar en México luego del golpe de Estado de Pinochet. En 1976 los dos deambulan por los pueblos del norte del país en busca de la desaparecida Cesárea Tinajero. Desgraciadamente, al poco tiempo de encontrarla ella muere en un tiroteo, lo que obliga a Lima y Belano a huir. Tal vez por esta razón (en la novela nunca queda claro), los dos abandonan México y empiezan a recorrer, cada uno

74 De hecho, tal como lo postula Alexis Candia Cáceres, (2013) el “realismo visceral” se caracteriza por el erotismo anárquico al que se abocan sus miembros, por su propensión a romper tabúes sexuales (p. 40).

por su cuenta y con algunos breves reencuentros, Francia, Israel y España⁷⁵. Ambos pasan una vida de penurias económicas, se enferman física y mentalmente, cambian constantemente de trabajo y tienen múltiples relaciones sentimentales, en general efímeras. Luego de sus travesías sin rumbo fijo, de una breve temporada en Austria –en donde roba para sobrevivir– y de recorrer Centroamérica, Ulises regresa a México e intenta resucitar el “realismo visceral”. Según testigos, parece a punto de perder la razón. Belano, por su parte, enferma gravemente y se radica un tiempo en España. Luego, parte al África y recorre varios países del continente hasta llegar a Liberia, donde desaparece en medio de una cruenta guerra civil.

En cuanto a Cesárea Tinajero, en la década de 1920 vive en el D.F. y frecuenta a los poetas estridentistas. Sin embargo, rápidamente rompe con ellos y funda su propio movimiento poético, el “realismo visceral” original. A finales de la década del veinte, se marcha sorpresivamente al desierto del norte de México, dejando atrás el cosmopolitismo del D.F., los ímpetus revolucionarios y modernizadores de los estridentistas, y a todos sus amigos y conocidos. Durante su estadía en el desierto, salta de un oficio a otro: ejerce como maestra de escuela en varias poblaciones, trabaja en una fábrica de conservas en Santa Teresa, vende hierbas medicinales en un puesto ambulante, se hace lavandera de ropa... Muchas veces permanece desempleada y generalmente vive en la pobreza, nunca vuelve a publicar poesía o a editar revistas literarias. Su estadía en el desierto sonoreño la hace vivir la soledad extrema, la sumerge en arrebatos místicos y proféticos que quienes la conocen no alcanzan a comprender, y la pone en contacto con el horror. En 1976 Cesárea es asesinada al intentar salvar las vidas de unos jóvenes que acaba de conocer: Lima, Belano, García Madero y Lupe.

Ahora bien, Bolaño no se limita a la simple representación de diversas situaciones de desarraigo en los personajes y las historias de la novela. Para dar cuenta de la condición de desarraigo, que implica incertidumbre, inestabilidad y movimiento, la propia escritura de la novela se desarraiga. Lo hace por medio de la multiplicación de narradores y narratarios, pero también recurriendo a otros procedimientos narrativos: proliferación de relatos, digresión, fragmentación, elipsis, indeterminación y apertura. Gracias a estos recursos, la escritura se hace incierta, móvil y laberíntica, y por lo tanto, la realidad

75 Según Macarena Areco, en la segunda parte de la novela Lima y Belano configuran un estadio de diseminación, ya que “parecen recorrer todas las ciudades del mundo sin encontrar un espacio de arraigo, en una trayectoria globalizada, tan expandida como sin rumbo, desterritorializada” (p. 221).

construida por la acumulación de las voces narrativas resulta ambigua. Como lo planteó Andrés Amorós al estudiar los experimentos formales de las novelas contemporáneas (escritas a partir del siglo XX), “[u]na realidad oscura, contradictoria, exige ser expresada también de una forma oscura, desconcertante ... [El lector] no recibe ya un mensaje claramente expresado, sino que es invitado a penetrar en un laberinto sugestivo” (1981, p. 52). En efecto, este carácter desgarrado (desarraigado) de la escritura de *Los detectives salvajes*, incentiva la participación del lector ya que lo induce a llenar los espacios vacíos, a completar las historias inconclusas, a organizar de forma coherente los relatos dispersos. A continuación analizo cada uno de estos recursos de la escritura desarraigada de *Los detectives salvajes* y su efecto en el lector.

La estructura rizoma

En la segunda parte de la novela hay decenas de narradores, cada uno de los cuales cuenta una historia particular en la que él (o ella) se encuentra involucrado como personaje (narrador homodiegético). En general, la voz de cada uno de los narradores tiene características especiales que la diferencian de las voces de los demás. Entre estas características se cuentan el uso de muletillas, modismos, inflexiones, expresiones en otros idiomas, groserías, etc., así como el uso especial que cada uno le da a la puntuación. Estas características, además, nos indican la procedencia geográfica del narrador, su clase social, su estado mental, etc. También es de recalcar que el tono cambia de narrador en narrador: alterna entre lo humorístico, melancólico, surrealista, agresivo, arrogante, injurioso, etc.

Hay narradores que replican directamente lo dicho por otros y que incluso los contradicen, como si hubieran tenido acceso a sus testimonios. Por ejemplo, en el primer capítulo de la segunda parte la narración de Alberto Moore, que sigue a la de Luis Sebastián Rosado, empieza con esta aclaración: “Lo que dice Luisito es verdad hasta cierto punto” (2006b, p. 158), y a continuación pasa a refutar algunas de las cosas dichas por Rosado. Sin embargo, otros narradores parecen ignorar por completo la existencia de los demás narradores (nunca los mencionan) y de los relatos que los preceden. No se preocupan por continuar un relato anterior. En este sentido, muchos de los subcapítulos de la segunda parte pueden considerarse cuentos autónomos (por ejemplo, aquellos relatos que tienen inicio, nudo y desenlace, y que empiezan y terminan en el espacio dado al narrador) o crónicas periodísticas ficticias, pero también hay

conferencias, entrevistas, anécdotas, monólogos y testimonios, lo que implica que dentro de la misma novela encontramos hibridez genérica y proliferación de técnicas narrativas. Un ejemplo de cuento autónomo podría ser el relato de Mary Watson, una inglesa que narra su viaje en furgoneta por Francia y España, y a quien no conocíamos antes de que ejerciera como narradora. El relato inicia con ella partiendo de Inglaterra con su amigo Hugh, y finaliza con ellos dos regresando a Inglaterra. En el viaje conoce a varias personas que la impactan profundamente, entre ellas a Arturo Belano, de quien se hace amante. Luego de finalizado este relato, Watson no vuelve a aparecer en la novela, ni como narradora ni como personaje. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con los relatos de Auxilio Lacouture, Heimito Künst, Andrés Ramírez, Edith Oster y Xosé Lendoiro. A pesar de que estos relatos comparten algunos personajes (sobre todo Lima y Belano), en realidad se enfocan en lo que le ocurre a cada narrador específico, y en eso radica su independencia. Otras narraciones están mucho más conectadas entre sí y dependen una de otra para completar una historia (por ejemplo, el duelo entre Belano e Iñaki Echavarne es abordado por las tres narraciones del capítulo 22). Hay otros subcapítulos que pueden ser considerados únicos, en el sentido de que su técnica o género literario se repite muy pocas veces o no se vuelve a repetir a lo largo de la novela *Los detectives salvajes*. Por ejemplo, uno de los relatos de Felipe Müller (pp. 423-426) es un cuento de ciencia ficción; ningún otro subcapítulo emplea este género. El subcapítulo en el que Iñaki Echavarne actúa como narrador (p. 484) es presentado como una conferencia en la que reflexiona sobre la crítica literaria o artística. Lo mismo ocurre con el subcapítulo de Pere Ordóñez (p. 485).

En suma, lo que tenemos en toda la novela es una suerte de collage, una conjunción de materiales diversos que se contradicen, se reflejan, se complementan o se ignoran entre sí. Esta proliferación de historias y narradores y este recurso al collage permiten, además, que se creen en *Los detectives salvajes* conexiones que no son lineales o estrictamente cronológicas. Estas conexiones pueden ser narrativas (un suceso contado en uno de los relatos concluye en un relato posterior o muy posterior) o temáticas (hay repeticiones o resonancias entre ideas distantes). En el primer caso los ejemplos más evidentes son las vidas de Lima y Belano: solo es posible reconstruir cronológica y causalmente su trasegar cuando tomamos todas las menciones a ellos dispersas a lo largo de los distintos relatos, menciones en muchos casos tangenciales o secundarias. Este aspecto de la novela nos muestra que en ella, se intensificaría esa estructura “de fuga” de la que habla Roland Barthes cuando afirma que en el relato “las unidades

de una secuencia⁷⁶, aunque forman un todo a nivel de esta secuencia misma, pueden ser separadas unas de otras por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias: ... la estructura del nivel funcional tiene forma de ‘fuga’” (1970, pp. 38-39). En cuanto al segundo caso de conexión (resonancias temáticas), un ejemplo claro es el capítulo 18, ya que los tres relatos que lo componen tratan sobre el azar. El primero, de Joaquín Font, cierra con esta frase: “Supe entonces ... que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos” (Bolaño, 2006b, p. 383). El siguiente relato, es narrado por un exiliado chileno en España, Andrés Ramírez, quien gracias a los números que aparecen en su cabeza en sus largas caminatas por las calles de Barcelona gana los premios gordos de tres quinielas seguidas y se hace rico (2006b, pp. 383-396). Y el último relato de este capítulo, el de Abel Romero, incluye esta reflexión: “el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal” (2006b, p. 397).

Tenemos, pues, una multiplicación de perspectivas, relatos, géneros y técnicas narrativas, un tejido que al avanzar la novela va borrando sus propios límites (temáticos, narrativos, genéricos) y que permite observar ciertos fenómenos y experiencias desde diversos puntos de vista. Debido a que el desarraigo implica la pérdida de la estabilidad, del suelo firme y único sobre el cual asentarnos, de un centro que lo regule todo, la estructura de la novela que busca contar y producir el desarraigo se hace múltiple, los puntos de apoyo se diversifican, la escritura se hace móvil e inquieta. El propio Bolaño ve “en esta novela una lectura ... del *Huckleberry Finn* de Mark Twain: el Mississippi de *Los detectives salvajes* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela” (2006a, p. 327). Así, la segunda parte de *Los detectives salvajes* es como un río caudaloso e imparable de temas, relatos y voces narrativas.

Postulo que estas características estructurales de *Los detectives salvajes*, permiten caracterizar su escritura como *escritura rizomática*, en el sentido de que es cercana a la imagen del “rizoma” propuesta por Giles Deleuze y Felix Guattari en *Mil mesetas* (2010). Según ellos, el libro rizoma⁷⁷ se aparta de la lógica binaria, que es la realidad espiritual del “libro-raíz”. El libro-raíz es el “libro clásico como bella interioridad orgánica, significante y subjetiva”, aquel que sigue la

76 Barthes define “secuencia” del siguiente modo: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente” (1970, p. 25).

77 Es necesario aclarar que la imagen de rizoma propuesta por los dos autores es una imagen extrema, ideal, y que ningún libro mínimamente legible puede ser completamente rizomático, aunque hay libros que se acercan o tienden al rizoma, como *Mil mesetas* o *Los detectives salvajes*.

ley dicotómica de “lo Uno que deviene Dos”, del “pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado”, un pensamiento que no entiende la multiplicidad y que se aferra siempre a “una fuerte unidad principal, la del pivote que soporta las raíces secundarias” (2010, p. 11). Por el contrario, hay un tipo de escritura que tiende al rizoma, esto es, que se abre y ramifica sin necesidad de aferrarse a un pivote central o raíz (de ahí su carácter des-arraigado).

Entre los rasgos del rizoma propuestos por Deleuze y Guattari (2010), tenemos que en él cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro, lo que hace que en el rizoma encontremos siempre líneas y direcciones cambiantes en vez de puntos o posiciones fijas, característicos del árbol y la raíz. Por ello un rizoma puede ser roto e interrumpido en cualquier lugar, ya que siempre está recomenzando, resurgiendo a partir de otras líneas. El rizoma, además, no tiene principio ni fin, es un sistema sin centro, sin jerarquías y sin una memoria que lo organice todo, constituido solamente por una circulación de estados. El rizoma es un mapa abierto, con múltiples entradas y salidas, “conectable en todas sus dimensiones” y “susceptible de recibir constantemente modificaciones”. La “escritura nómada y rizomática” es, pues, la que sigue las líneas de fuga, la que “abandona los estratos, las segmentaridades, la sedentaridad”, la que se hace río (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 28-29).

La tendencia al rizoma de la escritura de *Los detectives salvajes* se observa en que, como vimos, la novela permite conexiones narrativas y temáticas entre puntos distantes de la obra y, por lo tanto, permite lecturas no lineales. Un relato puede continuar un tema o historia específica de las muchas que habían sido abordadas por algún relato anterior. Constantemente encontramos, líneas narrativas que son interrumpidas y que se ramifican en otras líneas que pueden conducir a los personajes y al lector por caminos insospechados. Además, en la novela, la multiplicidad es también expansión y crecimiento: los relatos se extienden más allá de algún tema central, dejan atrás una y otra vez el supuesto centro de la obra (Lima, Belano y Tinajero). La dificultad de encontrar un tema central en la novela o un relato que articule todos los demás subrelatos, permite pensar que el centro de la novela está oculto o es inexistente. La estructura de la novela no permite el asentamiento en un solo punto (temático, genérico, narrativo, ideológico, moral), sino el flujo y el movimiento permanente, el cambio constante de dirección⁷⁸. Los cambios de narradores

78 Como afirma Patricia Espinosa, estas características son comunes a toda la obra de Bolaño, en la cual “predominan el desmontaje y la hibridación de los géneros y de la realidad, apostando por la detonación de la trama, el cruce permanente de líneas narrativas que van tejiendo una red que elimina los centros, instala acertijos como

implican rupturas y reinicios, exploración de posibilidades que no habían sido tenidas en cuenta hasta el momento. La proliferación de relatos de la segunda parte crea el efecto de que la novela está siempre recomenzando, de que no hay un inicio específico sino múltiples inicios. Lo mismo ocurre con los finales: muchas historias tienen un final específico que no es el final real de la novela (García Madero y Lupe vagando por el desierto). Por lo tanto, hay un desborde permanente de historias y temas. Además, la diversidad de géneros y técnicas narrativas de la novela permiten al lector entrar por cualquier parte (por ejemplo, leer un relato independiente, como el de Mary Watson). Sin ser explícito en ello, Bolaño da a su lector la posibilidad de intentar distintas formas de lectura, distintos comienzos y recorridos a lo largo de la obra.

Ramificaciones en el texto: proliferación de relatos y digresión

Es de notar que, tanto en la segunda parte como en la primera y la tercera, la *proliferación de relatos* ocurre no solamente de forma “horizontal” (se le da la palabra a un nuevo narrador que está en el mismo nivel narrativo del narrador anterior), sino también de forma “vertical”: en muchos relatos (incluyendo el diario de García Madero) hay inclusión constante de relatos metadieгéticos, narraciones dentro de narraciones⁷⁹. Un solo narrador puede contar varias historias que transcurren en momentos distintos, puede cederles la voz a otros narradores que son personajes de su propio relato o puede parafrasearlos en estilo indirecto, hasta crear toda una jerarquía entre relatos. Un ejemplo de tantos: Amadeo Salvatierra le refiere a su entrevistador el relato que List Arzubide le había hecho a él sobre la muerte del coronel Diego Carvajal (Bolaño, 2006b, pp. 375-378). Otro caso común de relato metadieгético se da cuando uno de los narradores describe un elemento visual (fotografía, pintura, película, etc.). García Madero, por ejemplo, recurre a este tipo de trasvases. En la primera parte de la novela tenemos la descripción que hace del cuadro que está pintando María Font (p. 38), de las fotos pornográficas que le muestra Ernesto San Epifanio (p. 57-58) y del mural en la recepción de los baños públicos El Amanuense Azteca:

trampas articuladoras y fragmenta la noción de totalidad” (2013, p. 128). Por su parte, Fernando Saucedo subraya la dificultad que han tenido tanto lectores como críticos para “señalar con una precisión indudable el núcleo narrativo que genera la multiplicidad” de *Los detectives salvajes* (2015, p. 84).

79 Para Genette, el nivel metadieгético es un segundo grado de ficción, implica una narración intradieгética, esto es, una narración dentro de otra narración. El relato segundo puede consistir de un relato oral, un texto ficticio (literario o no), un sueño, un recuerdo o incluso la descripción de un elemento no verbal (por ejemplo un cuadro o una fotografía) (1989, p. 286).

El artista anónimo había pintado a un indio pensativo escribiendo en una hoja o en un pergamino. Aquél, sin duda, era el Amanuense Azteca. Detrás del amanuense se extendían unas termas en cuyas albercas, dispuestas de tres en fondo, se bañaban indios y conquistadores, mexicanos del tiempo de la colonia, el cura Hidalgo y Morelos, el emperador Maximiliano y la emperatriz Carlota, Benito Juárez rodeado de amigos y enemigos, el presidente Madero, Carranza, Zapata, Obregón, soldados de distintos uniformes o desuniformados, campesinos, obreros del DF y actores de cine: Cantinflas, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís, Aceves Mejía, María Félix, Tin-Tan, Resortes, Calambres, Irma Serrano y otros que no reconocí pues estaban en las albercas más lejanas y esos sí que eran verdaderamente chiquititos. (Bolaño, 2006b, p. 119)

Esta descripción del mural ejemplifica también otra característica común en muchos narradores de la novela: son, en palabras de Siddhartha Deb, “narradores obsesivos” (2007, p. 100). Su “ansia de narrar” (Solotorevsky, 2012, p. 9), hace que se alejen constantemente del tema central que ellos mismos habían planteado para enfocarse en algún detalle o evento que podía parecer irrelevante y desplegarlo en el relato. Sus narraciones, toman muchas veces caminos insospechados y están llenos de paréntesis e incisos que pueden ser reflexiones o relatos independientes. Esto es, son narradores que recurren a la *digresión*, una técnica que, junto con la proliferación de subrelatos, subraya el carácter rizomático de la escritura de la novela.

La crítica bolañiana ha señalado que la digresión es una característica fundamental de *Los detectives salvajes*, ya que no consiste simplemente en la interrupción momentánea de una línea narrativa central, sino, sobre todo, “marca el devenir de la misma ficción” (Oliver, 2014, p. 297). El recurso constante a la digresión hace que no sea posible delimitar un relato central, que de hecho se atente contra la existencia de un centro o núcleo en la novela, o por lo menos que este se vuelva inaccesible (Oliver, 2014, p. 295; Solotorevsky, 2012, p. 9; Ríos Baeza, 2013, p. 113-116). La digresión genera, además, una ampliación del espacio narrativo, un despliegue hacia nuevas zonas que escapan de los límites del texto (Oliver, 2014, p. 297, Solotorevsky, 2012, p. 9). De esta forma, la digresión “no sólo desestabiliza la narración, sino que además hace del vagabundeo y la errancia un modelo de escritura encaminado a cuestionar tanto la progresión como la cohesión del relato” (Oliver, 2014, p. 297). Esta técnica narrativa hace que el lector asuma el rol del “compilador desconocido”, aquel que, “establece conexiones transitorias entre las líneas narrativas que la digresión tiende a separar” (Oliver, 2014, p. 300). Las continuas bifurcaciones

(por relatos metadieéticos, por reflexiones que vienen o no al caso, etc.), incentivan en el lector la búsqueda de cohesión y coherencia, pero debido a la proliferación imparable las conexiones que logra son siempre transitorias. Esto es, cada arraigo alcanzado en su lectura de la novela resulta ser efímero, lo cual lo mantiene en vilo.

Recordemos que la imagen que Bolaño usa para describir el flujo de voces de *Los detectives salvajes* es el río, el Mississippi de *Huckleberry Finn* (Bolaños, 2006a, p. 327). La digresión y la proliferación de relatos intensifican este flujo narrativo que desborda su propio cauce: un relato crea su propio límite (un tema, un argumento), pero cuando de este relato surge uno nuevo o hace parte de un entramado de relatos, el límite se ve trasgredido. Y el relato en sí, como sugiere Michel de Certeau, es movimiento y desborde: “Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa”, ya que este “es *topológico*, relativo a las deformaciones de figuras, y no *tópico*, que define lugares” (...). El relato es una forma “múltiple, insidiosa, movediza”, es el delincuente que “sólo existe al desplazarse” y que privilegia el “*recorrido* sobre el *estado*”, es una “movilidad contestataria” (De-Certeau, 1996, p. 141-142). Bolaño plantea algo similar; para él las historias o relatos siempre están en el tiempo y no fuera de él, y por lo tanto los cambios y las metamorfosis son inherentes a ellos (Campos, 2017, párr. 11). Entonces, la proliferación de relatos en *Los detectives salvajes*, intensificaría este carácter móvil, cambiante y delincuente, este continuo desarraigo.

Vacíos en el texto: fragmentación, elipsis e indeterminación

La *fragmentación* es otro de los recursos con los que la escritura se desarraiga. La fragmentación implica cortes abruptos en las secuencias narrativas y en los relatos, y estos se pueden dar, como vimos, por medio de la digresión y la inclusión de subrelatos, pero también de otras formas. La más evidente es la que se da en el paso entre la primera y la segunda parte de la novela. De igual forma, se producen rupturas o saltos importantes entre los distintos subcapítulos de la segunda parte, cuando se opera el cambio de narrador. Tanto las historias como los discursos de los narradores de los subcapítulos están separados entre sí espacial y temporalmente, el tono de los discursos varía al pasar de un narrador a otro, y los relatos pueden abordar situaciones y temas diversos⁸⁰.

80 Macarena Areco plantea que esta fragmentación en la narrativa de *Los detectives salvajes* puede llamarse “testimonio posmoderno”, ya que “prolifera una multiplicidad de voces” y se “privilegia la pequeña historia sobre la Historia con mayúscula”. Además, estos testimonios “suelen presentarse como fragmentos, sin que alcancen a formar un relato completo” (Areco, 2009, p. 221).

Tomemos como ejemplo uno de los capítulos de la segunda parte, el 19. En el caso de los discursos, la primera narración (Amadeo Salvatierra) tuvo lugar en México D.F. en enero de 1976; la segunda (Edith Oster) también tuvo lugar en México D.F., pero en mayo de 1990; la tercera (Felipe Müller) tuvo lugar en Barcelona en octubre de 1991. Hay variaciones en el tono de los discursos: el de Amadeo tiende a la oralidad y al flujo de la conciencia, mientras que el de Edith es más sobrio y neutro, y las oraciones son en general mucho más cortas. En el caso de las historias, Amadeo nos cuenta sucesos que ocurrieron en 1975 en el D.F. Edith, por su parte, cuenta una buena parte de su vida, desde su juventud en el D.F. en la década de 1970, pasando por su vida en Europa en la década de 1980, hasta llegar a su estadía en Estados Unidos y posterior regreso a México a finales de esa década. Y Müller cuenta un relato de ciencia ficción cuya historia no sabemos cuándo ni dónde transcurre, lo que le da un carácter atemporal. Además, las historias que se cuentan en los tres relatos tienen muy poca relación entre sí (a pesar de que comparten un personaje, Belano), lo cual fragmenta aún más el capítulo.

Bolaño ya había intentado la fragmentación narrativa en la primera novela que escribió, *Amberes*⁸¹, pero en este caso la fragmentación es tan extrema que resulta ciertamente difícil entender cuál es la historia que se cuenta, quiénes son los personajes, en qué momento ocurrieron los distintos eventos que se narran y de quién o quiénes son las voces que proliferan a lo largo del texto. En *Amberes* (2002), la fragmentación se da tanto en los saltos entre un capítulo y otro como entre las oraciones de un mismo capítulo. Es de resaltar que, tal como él mismo lo indica en la introducción, Bolaño escribió esta novela en un momento de su vida en que el desarraigo era casi insoportable: “En aquellos años, si mal no recuerdo, vivía a la intemperie y sin permiso de residencia tal como otros viven en un castillo ... [M]e sentía a una distancia equidistante de todos los países del mundo” (9-11). El propio narrador de *Amberes* llega a admitir: “No puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso” (29). La fragmentación es entonces un signo inequívoco del desarraigo, y una escritura puede intensificar su desarraigo de este modo hasta llegar a la ininteligibilidad. En *Los detectives salvajes* (así como en otras novelas escritas con posterioridad a *Amberes*), Bolaño da forma a una escritura cuya fragmentación permite aún la inteligibilidad, lo cual es necesario para involucrar al lector y hacerlo cómplice de las historias que se cuentan. La inteligibilidad funciona entonces como una suerte de arraigo que induce

81 A pesar de que fue publicada en 2002, *Amberes* fue escrita originalmente en 1980.

al lector a que experimente con mayor intensidad los desarraigos que se van dando a lo largo de la novela gracias a los recursos de la escritura.

Otro de estos recursos, muy común en *Los detectives salvajes*, es la *elipsis*, entendida de forma amplia como la presencia (evidente o no), de agujeros u omisiones en las historias⁸². Las elipsis más relevantes se dan justamente cuando lo que no se cuenta es crucial para la historia narrada, para el devenir de los acontecimientos. Estas pueden darse por decisión deliberada del narrador (sea explícita o no), porque este desconoce qué fue lo que ocurrió o posee información incompleta, o porque a pesar de que fue testigo de un suceso por alguna razón no puede dar cuenta fehaciente de él. El primer tipo de elipsis (por decisión deliberada del narrador), es muy común en el relato de Edith Oster (Bolaño, 2006b, pp. 401-423), sobre todo en sus constantes alusiones a sus problemas de salud. A pesar de que ella dice una y otra vez que está enferma, que ha visitado médicos, que ha tenido crisis de salud, nunca cuenta específicamente qué enfermedad padece. Ahora bien, la decisión de no contar algo también puede hacerse explícita en el discurso. Un caso se da en el diario de García Madero, en la escueta entrada del 23 de diciembre: “Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí” (Bolaño, 2006b, p. 117).

El segundo y tercer caso de elipsis (omisión por desconocimiento o por algún problema en la percepción o el recuerdo del suceso), se dan cuando el narrador no fue testigo del suceso, cuando olvida alguna parte o la totalidad de este, o cuando es un testigo imperfecto debido a que, por ejemplo, no alcanza a ver u oír algo crucial. Un caso claro se da en el relato de Jacobo Urenda, el cual es muy importante para el entramado general de la novela ya que en él se nos cuenta el destino final de Arturo Belano. Y justamente lo que este narrador testigo no logra oír o escuchar de forma fragmentada, es la conversación que Belano sostiene con el fotógrafo López Lobo y cuya consecuencia directa, es que Belano decida acompañarlo al día siguiente a una zona muy insegura de Liberia en la que los dos podrían ser asesinados. A lo largo de toda esta secuencia, que se extiende varias páginas, Urenda admite una y otra vez su incapacidad para reconstruir fielmente la conversación (con frases como “dijeron

82 Genette llama “elipsis” únicamente a aquellas omisiones temporales que son explícitas o no en el discurso (por ejemplo, entre un evento en un relato y el siguiente pasan diez años, y el narrador indica “pasaron diez años” o no lo hace) (1989, pp. 161-163). Usa el término “paralipsis” para referirse a esos momentos del relato en que se da “menos información de la que en principio es necesaria”, pero en este caso la omisión no puede ser ignorada ni por el héroe ni por el narrador (1989, pp. 249-251). En este artículo llamo “elipsis” a estos dos casos, pero también a aquellos momentos en que el narrador no sabe lo que ocurrió y generalmente hace explícita su ignorancia.

cosas incomprensibles” (Bolaño, 2006b, pp. 544-547), e incluso las libertades que se toma en la interpretación de lo que pudiera haber sido dicho. Es evidente entonces que el uso de narradores homodiegéticos, que en relación con los protagonistas de la novela (Lima, Belano y Tinajero) poseen focalización externa, incentiva la proliferación de omisiones, de agujeros en el discurso que se multiplican cuando se habla sobre dichos protagonistas.

Otro recurso que se relaciona con la elipsis es la *indeterminación*. Esta se refiere a la incapacidad del narrador para precisar algo (un suceso, un objeto, un personaje, etc.) y está subrayada por marcas en el discurso, como la conjunción “o”, adverbios como “tal vez” o “quizá”, conjugaciones del verbo “parecer” (“parece”, “parecía”, “pareciera”), entre otras. Las razones de esta indeterminación en el discurso pueden ser diversas: mala memoria del narrador, información incompleta, problemas auditivos y visuales (lo que también puede generar elipsis), estados alterados de conciencia o trastornos mentales pasajeros, indefinición o rareza del objeto observado, etc. La indeterminación hace que el mundo de la novela resulte ser, por momentos, sumamente ambiguo. Un relato en el que las indeterminaciones son constantes es el de Auxilio Lacouture: “un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo ni cuándo. Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes ... Definitivamente, yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque)” (Bolaño, 2006b, p. 190). En suma, la indeterminación, al igual que las digresiones y las elipsis, son rasgos esenciales de algunas de las voces narrativas que ponen sobre el tapete las dudas de estos narradores sobre lo que ocurre a su alrededor y en su interior o sobre la fiabilidad de su memoria, lo cual subraya una y otra vez la imposibilidad de contar fehacientemente aquello que “en verdad” pasó⁸³.

Como afirma Wolfgang Iser en su análisis de la respuesta del lector a un texto literario, la inclusión de vacíos en el texto (como los generados por la elipsis, la indeterminación y la fragmentación) “abre un espacio de juego” que impele al lector a establecer conexiones, a llenar esos vacíos:

83 La crítica también ha subrayado la importancia de la indeterminación en la novela de Bolaño. La escritura hace que la realidad de la novela se torne por momentos vaga e incierta, imprecisa y conjetural, y esto se relaciona directamente con las dudas de los personajes respecto a lo que ocurre o con el carácter impreciso de su identidad (Saucedo, 2015, p. 98; Sinno 89, 2011, p. 89; Solotorevsky, 2012, p. 213). La indeterminación puede hacer que el lector se pierda y se desoriente (Saucedo, 2015, p. 99), y por ende lo desarraiga al negarle una y otra vez las certezas sobre las historias a las que se enfrenta, lo cual incentiva en él la actividad organizadora e interpretativa.

[L]a interrupción del flujo de enunciados o la aparición de vacíos en la organización del texto hace que las conexiones se produzcan en forma mucho más matizada o incluso heterogénea. Por esta razón el texto se expande en múltiples posibilidades, posibilidades que aumentan con las conexiones no formuladas de la secuencia de frases o con los vacíos en el entrelazamiento de los correlatos intencionales. Cada lectura deviene así una actualización individualizada del texto, en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido. (2010, p. 315)

Así, una escritura especialmente múltiple, fragmentada, elíptica y digresiva como la de *Los detectives salvajes*, permite múltiples posibilidades de lectura y múltiples sentidos al inducir al lector a buscar conexiones y darle coherencia al texto fracturado. La escritura desarraigada tiene la posibilidad de desarraigar al lector, de abrirlo a la multiplicidad y el descentramiento (rasgos fundamentales del desarraigo).

Para Iser (1980) el vacío (*blank*) en un texto es una ruptura en la conectividad, una suspensión en la buena continuación del texto, una vacante en el sistema general del texto que indica que “los diferentes segmentos del texto *tienen* que ser conectados, aun si el texto mismo no lo dice. [Los vacíos] son las juntas no visibles del texto” (1980, pp. 182-183, 186). El vacío también aparece cuando hay una yuxtaposición abrupta de segmentos que rompe el orden esperado del texto, cuando los distintos segmentos de perspectiva del texto aparecen inconexos o incluso en conflicto entre sí. Lo que ocurre, por ejemplo, cuando en *Los detectives salvajes* se da el salto de una voz narrativa a otra. Los vacíos en el texto, al obstaculizar la coherencia textual, potencian y movilizan la imaginación (o construcción de imágenes), “incrementando de esta forma la actividad constitutiva del lector, quien no puede sino suministrar los vínculos faltantes que aglutinarán el esquema (*schemata*) en una forma (*gestalt*) integrada. A mayor el número de vacíos, mayor será el número de imágenes diferentes construidas por el lector” (Iser, 1980, pp. 186-94). Esto es, una novela como la de Bolaño, fracturada, discontinua y elíptica, genera una actividad intensa en el lector, un movimiento que consiste en una reconstrucción imparable de imágenes. Y este movimiento, es acentuado por los cambios constantes de narrador y de focalización y la proliferación de relatos y personajes: “Un medio común de intensificar la actividad imaginativa del lector es cortar abruptamente a nuevos personajes o incluso a nuevas líneas narrativas, de tal forma que el lector se ve forzado a tratar de encontrar conexiones entre la historia hasta ese momento familiar y las nuevas situaciones imprevistas” (Iser,

1980, p. 192). El desarraigo en la escritura descentra y desorienta al lector: “La fragmentación de los patrones narrativos familiares conduce a cambios tan intensos en los puntos de vista que el lector no puede establecer algún foco central, no puede encontrar la orientación que esperaba” (p. 207). Cuando el lector se enfrenta con una novela fragmentada y llena de vacíos, su punto de vista “oscila incesantemente entre la multiplicidad de las elecciones posibles, y su actualización del significado cambia constantemente de dirección” (p. 210). Como afirma Neige Sinno (2011), el efecto de la escritura de Bolaño es “[p]erder al lector, despistarlo” (p. 83). De esta forma, *Los detectives salvajes* no se limita a hablarle a su lector sobre el desarraigo de sus personajes; por medio de la inclusión de vacíos, de los cambios en la perspectiva al saltar de un relato a otro, de las omisiones de sucesos cruciales y de la indeterminación. Le permite al lector experimentar la desorientación y un movimiento constante, producido por su tendencia a encontrar la coherencia textual y llenar imaginativamente dichos vacíos, proceso que nunca logrará completar del todo. Esto es, le permite al lector experimentar algunas facetas de ese desarraigo presente en los personajes y la escritura.

Obra abierta

En la novela encontramos también una *apertura* en relación con las historias: varias quedan inconclusas durante buena parte de la novela; otras nunca se cierran. El primer caso se relaciona, como vimos, con la fragmentación, con los cortes abruptos que se dan en ciertos relatos cuando hay un cambio de narrador. El ejemplo más evidente es el del diario de García Madero: en la segunda parte ningún narrador finaliza el relato de la huida de Belano, Lima, García Madero y Lupe hacia el norte de México, y solo al llegar a la tercera parte, tras 420 páginas, encontramos su continuación.

En cuanto al segundo caso, aquellas historias que nunca se cierran, hay dos ejemplos cruciales: el destino final de Arturo Belano en África y el de García Madero y Lupe en el desierto mexicano. En cuanto a Arturo Belano, el último narrador (en orden cronológico) que nos habla de él es Jacobo Urenda. Y la última vez que Urenda ve a Belano es en Liberia, en plena guerra civil entre mandingos y krahn, cuando este decide internarse junto con el fotógrafo López Lobo y unos soldados mandingos en una zona atestada de soldados krahn. Durante las dos semanas que siguen Urenda trata de averiguar el paradero de Belano, pero sus pesquisas resultan inútiles. En cuanto a García

Madero y Lupe, tras el asesinato del proxeneta Alberto, del policía corrupto y de Cesárea Tinajero, los cuatro amigos se separan: Lima y Belano toman el carro de Alberto, y García Madero y Lupe el Impala en el que habían llegado a Sonora. García Madero y Lupe empiezan a vagar por los pueblos del desierto, sin un destino aparente. Poco después finaliza el diario de García Madero (y con este, la novela) y nunca sabemos qué fue de ellos. La última entrada del diario es de febrero de 1976. Y aunque muchos narradores de la segunda parte eran miembros del “realismo visceral” o conocieron a sus miembros, ninguno alude a García Madero. Solo hacia el final de la segunda parte un narrador lo menciona, Ernesto García Grajales, “el único estudioso de los real visceralistas que existe en México” (Bolaño, 2006b, p. 550), quien da su testimonio en 1996, veinte años después de la desaparición de aquel. García Grajales responde a una solicitud implícita de su entrevistador: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será” (Bolaño, 2006b, p. 551).

Tanto Ignacio Echevarría (2007) como Chris Andrews (2014) y Neige Sinno (2011), han afirmado que la de Bolaño es una “poética de la inconclusión”. Para Andrews (2014), estamos ante una poética de la continuidad y la fragmentación en la que las historias fluyen y se suceden unas tras otras sin un final definitivo, lo que le dificulta al lector hacer predicciones a largo plazo. Para Sinno (2011), la poética de la inconclusión refleja la lucha de Bolaño “contra las aseveraciones definitivas” y es “una apuesta al movimiento perpetuo” (p. 87). Sus novelas están destinadas “a un lector a quien no le importa tanto la conclusión, el final, el resultado, sino el deseo, el viaje, la experiencia de vértigo que puede proporcionar el enfrentamiento de lo inacabable” (p. 87). Si vemos este fenómeno desde la postura de Umberto Eco, *Los detectives salvajes*, en su relación con el lector, es una “obra abierta”. En el caso específico de las obras literarias, Eco (1992) plantea como pertenecientes a las obras abiertas: ciertas obras literarias modernas, como las de Kafka, que usan el símbolo “como comunicación de lo indefinido” y por lo tanto están abiertas “a reacciones y comprensiones siempre nuevas”; la obra de James Joyce, que permite múltiples entradas y múltiples caminos; los dramas de Bertolt Brecht, en las cuales se invita al espectador a sacar sus propias conclusiones críticas a partir de lo visto; entre otras (Eco, 1992, p. 80-83). Para Eco, este tipo de obras son producto y reflejo de un mundo “en movimiento” en el que ya no existe “un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes ..., una sociedad imperial y teocrática” (1992, p. 77-78); esto es, un mundo que se ha desgarrado y desarraigado.

De forma más precisa, en *Lector in Fabula*, Eco (1999) plantea un contraste entre las fábulas “abiertas” y las fábulas “cerradas”. En las fábulas cerradas se le da la oportunidad al lector de que elabore, a lo largo de la lectura, distintas previsiones o anticipaciones sobre lo que va a ocurrir con la historia; sin embargo, al final “lo que ha acontecido ha acontecido y lo que no ha acontecido ya carece de importancia”, y por lo tanto esta fábula “no permite (al final) alternativa alguna, y elimina el vértigo de las posibilidades” (p. 170). Por su parte, la fábula abierta, al igual que los textos propuestos por Deleuze y Guattari (2010), tiende a ser más rizomática que arbórea. Permite que el lector plantee diversas previsiones, cada una de las cuales podría darle coherencia a toda la historia, aunque también podría ocurrir que ninguna de estas predicciones produjera una historia coherente. Un texto abierto, además, no afirma nada definitivo sobre el estado final de la fábula, ya que prevé un lector que esté dispuesto a cooperar en la construcción de sus propias fábulas a partir de los materiales que le brinda. En este caso, recordemos que el destino final de Belano, por un lado, y de García Madero y Lupe, por otro, es incierto, lo que induce al lector a postular posibles resoluciones (por ejemplo, que García Madero y Lupe fueron asesinados en algún pueblo del desierto).

A manera de conclusión

En *Los detectives salvajes*, la experiencia del desarraigo está presente en la mayoría de historias y es un rasgo crucial de los personajes centrales. En sus vidas es posible percibir diversas facetas del desarraigo, un abanico de experiencias a partir de las cuales se crea una imagen compleja, en constante elaboración, de este fenómeno. Pero el desarraigo no solo es evidente en los temas e historias de la novela: también guía su escritura. Está presente en su fluidez y su dispersión, en la forma como abandona los espacios narrativos que ella misma había establecido: en muchos casos, las historias que se cuentan se interrumpen y dan paso a otras historias, la digresión hace que el texto se ramifique en varias direcciones, en historias o reflexiones que parecen no llevar a nada o cuya importancia es siempre relativa, y los personajes que parecían centrales desaparecen de la diégesis. Esta dispersión hace que la escritura se descentre y que, incluso, genere conexiones narrativas entre puntos distantes al interior de la novela, conexiones rizomáticas que permiten diversas posibilidades de lectura.

El desarraigo también está presente en la fragmentación del texto, en los cortes o saltos entre historias, voces narrativas, focalizaciones y perspectivas, en

los juegos con la cronología y en los saltos entre los distintos lugares en donde transcurren las historias. Y lo encontramos, igualmente, en la tendencia a la apertura de historias y en las expectativas que se crean y que pueden no ser resueltas durante decenas o cientos de páginas. Mientras una historia se mantiene abierta, el lector permanece en vilo, y solo encontrará una solución a este estado (es decir, un nuevo arraigo provisional) cuando la historia abierta continúe por fin o se dé su conclusión. Sin embargo, en muchos casos esto nunca ocurre: las historias permanecen abiertas al finalizar la novela, aun si esa inconclusión se relaciona con el destino de algunos personajes principales (Belano, García Madero). Por lo tanto, es el lector el llamado a completar estas historias y a especular sobre el destino de los personajes, y la consecuencia de esto es que la novela permite tantas lecturas como lectores pueda llegar a tener, abre un espacio de juego y de posibilidades potencialmente infinitas.

El lector que configura la novela es, pues, un lector múltiple, una figura ideal en la que habitan diversas constelaciones de sentido e innumerables posibilidades narrativas. Esta es, precisamente, una de las características fundamentales de la escritura que tiende al desarraigo: exige un lector activo, dispuesto a completar, imaginar y especular conforme avanza la lectura, e incluso después de que esta haya concluido. Un lector dispuesto a llenar los vacíos causados por la fragmentación, los cambios de narrador y focalización, la elipsis y la indeterminación, un lector llamado a armar el rompecabezas, a imaginar las piezas faltantes, a buscar la coherencia, a cerrar las historias que permanecen abiertas. Esta figura creada por la novela es, pues, un lector siempre en movimiento, que elabora múltiples hipótesis al avanzar la lectura sin poder aferrarse de forma definitiva a ninguna de ellas, y que puede llegar a experimentar la desorientación. De esta forma, la escritura que tiende al desarraigo de *Los detectives salvajes* produce, a su vez, desarraigo en el lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, A.(1981) *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Andrews, C.(2014) *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*. New York: Columbia University Press.
- Areco, M.(2009) Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de *Los detectives salvajes*. *Anales de literatura chilena* 10.11; 213-225.
- RAE.(2017). "Arraigar". *Real Academia Española*. Web. 21 abr. 2017. <http://dle.rae.es/?id=3eqEdmG>.
- Barthes, R.(1970) Introducción al análisis estructural de los relatos. En Barthes (eds.) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bolaño, R.(2002). *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____, (2006 a) *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- _____, (2006 b) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____, (2006 c) *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, R.(2005) *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- _____, (2013) Nomadic Ethics. *Deleuze Studies* 7.3 : 342-359.
- Campos, J.(2009) *Entrevista com Roberto Bolaño*. Recuperado el 30 abr. <http://sibila.com.br/critica/entrevista-com-roberto-bolano/2093>.
- Candia Cáceres, A.(2013). Las mil formas de Venus en *Los detectives*

- salvajes: 'anarquía erótica' en los desiertos de Sonora. Revista Chilena de Literatura* 83, 35-60.
- Certau, M.(1996) *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deb, S.(2007) The Wandering Years. Roberto Bolaño's Nomadic Fiction. *Harper's Magazine* 314(1883), 99-106.
- Deleuze, G. y Guattari, F.(2010) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Echeverría, I.(2007) "Nota preliminar". *El secreto del mal*. Roberto Bolaño. Barcelona: Anagrama.
- Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992
- Eco, U.(1999) *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Espinosa, P. (2013) Política, estética y horror en la obra de Roberto Bolaño. *Archivo Bolaño 1977-2003*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Fernández M., M.(2008) Diáspora: la complejidad de un término. *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura* 14(2), 305-326.
- Genette, G.(1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Iser, W.(2010) El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica. *Textos de teorías y críticas literarias*. N. Araujo y T. Delgado (Comp.). Barcelona: Anthropos.
- _____,(1980) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Oliver, M.(2014) Hacia una estética de la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. *BHS* 91(3), 295-306.
- Prince, J.(2000) The New Pioneers: The Psychological Status of Migrants. *Transatlantic Studies*. Eds. Will Kaufman & Heidi Slettedahl Macpherson. New York: University of America Press.
- Ríos Baeza, F. (2013) *Roberto Bolaño: una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Saucedo Lastra, F.(2015) *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y*

territorio. Madrid: Iberoamericana.

Sinno, N.(2011) *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*. México: Aldus.

Solotarevsky, M.(2012) *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Rockville: Hispamérica.

Trigo, A.(2012) Sobre las diversas maneras del migrar. *Liminales. Escritos sobre psicología y sociedad* 1(1), 13-30.

UN ESPEJO OPACO,
CRÍTICA LITERARIA EN 2666

A dull mirror, literary critical in 2666

Pierre Herrera

Resumen:

A través de su obra, el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) presenta a personajes que en su mayoría tienen una relación muy estrecha con la literatura; y ya que la crítica literaria actualmente ocupa un espacio trascendental en el actual funcionar de la institución literaria, Bolaño asume una postura respecto a ésta y respecto a las personas que la realizan. Esta postura sobre la crítica literaria llega con un protagonismo significativo hasta su obra póstuma más importante, *2666* (2004); en la primera parte de la novela, “La parte de los críticos”, Bolaño esboza las claves sobre cómo entendía particularmente el oficio de la crítica y de los críticos en relación con el oficio del escritor, dentro y fuera de sus textos. Para establecer un diálogo teórico con la postura crítica de Roberto Bolaño, en este trabajo se retoman las contribuciones teóricas de Roland Barthes, Harold Bloom, Ricardo Piglia y Tzvetan Todorov.

Palabras clave: Crítica literaria; Crítico literario; Roberto Bolaño; *2666*.

Abstract:

Through his work, the Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003) presents characters who, mostly, have a very close relationship with literature; and because the transcendental function of the literary criticism in the literary institution, Roberto Bolaño takes a stand on this and respects of peoples who perform it. This stance on literary criticism arrives with a significant role to his most important posthumous work, *2666* (2004); in the first part of the novel, “La parte de los críticos”, Bolaño outlines the clues of how he understands especially the craft of criticism and critics in relation to the writer’s office, in their texts and outside of them. In this paper the theoretical contributions of Roland Barthes, Harold Bloom, Ricardo Piglia and Tzvetan Todorov are brought here to establish a theoretical dialogue with the critical stance of Roberto Bolaño.

Keywords: Literary criticism; Literary critic; Roberto Bolaño; *2666*.

La postura de Roberto Bolaño, (1953-2003) respecto a la crítica literaria tiene una relevancia especial para su obra, debido a la cercanía que tiene ésta con uno de sus temas centrales y más desarrollados: la literatura como el eje articulador de la vida de sus personajes y como fin en sí mismo. En la obra de Bolaño, la *recreación* de la vida en la escritura es una de las vetas internas que más aportan a su totalidad: se escribe la vida y se vive la literatura; estos dos movimientos se llevan a cabo de forma simultánea, no como una sustitución sino como un desdoblamiento.

Los críticos, como personajes en la obra de Bolaño, son fundamentales para la particular manera en la que él representa la institución literaria al interior de sus textos; el oficio de crítico se da de forma paralela a la del escritor y el editor. El actual crítico es una pieza clave en el funcionamiento de la institución literaria tal como se plantea en sus textos. Tzvetan Todorov (2005), sostiene que:

la crítica no es un apéndice de la literatura sino su doble necesario (el texto nunca puede *decir* toda su verdad) [...] el interés de la crítica consiste, de alguna manera, en profundizar este comportamiento, y poner en evidencia lo que no es más que una práctica inconsciente (p. 9)

Desde *La literatura nazi en América* (1996) hasta su póstuma 2666 (2004), el crítico y la crítica es un tópico muy recurrente dentro de la obra completa de Roberto Bolaño. Su constancia es tal que, aún cuando no siempre son presentados los críticos en primer plano, como sí ocurre en *Nocturno de Chile* (2000), están presentes detrás de la narración principal como en *Estrella distante* (1996) o como en *Los detectives salvajes* (1998). De especial atención es la primera parte o primera novela de su obra 2666, llamada precisamente “La parte de los críticos”, ya que al estar en el límite de sus obras publicadas en vida y las obras póstumas, este texto viene a ser su última toma de posición referente a la crítica literaria.

1. Crítica y vida literaria

Lo que se conoce actualmente como crítica literaria es una concepción relativamente reciente en comparación a la historia de la literatura; los textos literarios han estado desde hace mucho tiempo ahí, lo que ha cambiado significativamente durante las últimas décadas es la manera en la que se perciben, leen e interpretan. Las diferentes lecturas que se van haciendo de las mismas obras se van acumulando y generan a su vez formas diversas de recibir un

texto; escribe Bolaño (1999) que “[...] cada cambio se apoya en el cambio precedente, como sucesión y a la vez como crítica” (p. 91): textos sobre textos que a su vez engendran más textos, en una cadena infinita de interrelaciones, en donde todo es previo al acto crítico y todo es criticable en algún momento futuro. Es por eso que la literatura desde su interior va exigiendo nuevas maneras de ser percibida. Cuando cambia la manera como se concibe la crítica literaria cambia la manera de entender la literatura, y viceversa.

La crítica es esencial para el continuo replanteamiento de los valores literarios, ya que sin un posicionamiento crítico ante las obras precedentes, el escritor no podría proponer nuevas formas de pensar la literatura. El escritor ante todo debe plantearse como un crítico en su tiempo y su realidad, aun cuando *sólo* se trate de literatura; debe replantear su relación con la otredad porque es en el diálogo que su obra cobra sentido. El escritor no debe perder de vista que la creación estética es “un ejemplo particularmente realizado de una clase de relación humana: aquella en la que una de las dos personas envuelve completamente a la otra, y por eso mismo la culmina y la dota de sentido” (Todorov, 2005, p. 85).

Uno de los trabajos de la crítica literaria como escribe Roland Barthes (1971, p. 58) es dar un sentido particular a una obra, es establecer una particular forma de leer un texto. Esta actividad parte de la subjetividad del crítico, de sus lecturas previas, de sus valores y de la circunstancia específica al momento de acercarse a la obra; por lo tanto, el sentido que nazca de esa determinada lectura será relativo: no es, ni será una verdad absoluta.

La crítica literaria se puede entender de dos maneras diferentes, pero emparentadas, al interior de la obra de Bolaño: por una parte la crítica es mirada, postura ante el mundo, es el propio acto de la lectura; por otra parte, es oficio, es un trabajo constante por el que alguien recibe un pago. Con esta distinción es posible diferenciar la crítica literaria que llevan a cabo todos los personajes escritores, de los personajes que además son críticos literarios, ya sea reseñista o catedráticos.

La obra de los críticos en las novelas *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *2666*, tiene como intención primaria imponer su particular lectura de las obras y los autores que les atañe; la obra del artista Carlos Wieder en el primer caso, una gran cantidad de autores y obras que conforman la literatura chilena en el segundo, y la obra completa del escritor alemán Benno von Archimboldi, en el tercero.

La obra de los críticos tiende a la fijación de las obras y de los autores. A Piero Morini, el crítico italiano de Archimboldi su delicada salud, “no le había impedido empezar un libro sobre Archimboldi, un libro que podía ser el gran libro archimboldiano, el pez guía que iba a nadar durante mucho tiempo al lado del gran tiburón negro que era la obra del alemán” (Bolaño, 2004, p. 25) En otras palabras, la obra de Morini seguiría a la del autor alemán no como su igual sino como su acompañante necesario, su guía en su recorrido por el tiempo y las diversas lecturas que se irían haciendo de él, su Virgilio particular: una compañía que lo guiará a través del tiempo en su viaje al imposterable olvido de ambos textos, o en su descenso por el Infierno. La crítica es el oscuro hermano gemelo de la literatura.

La metáfora empleada en la cita anterior, refuerza la posición de Bolaño en *Los detectives salvajes*. En boca del crítico Iñaki Echaverne (guiño a su albacea literario Ignacio Echevarría quien fue el encargado de editar 2666), Bolaño dice:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. (1998, p. 484)

La similitud de posición respecto a la crítica es constante en diferentes libros; a pesar de los seis años que separan a *Los detectives salvajes* de 2666, existe una cohesión en la propuesta de Bolaño. Actualmente, en una época donde existen una gran cantidad de elementos que orbitan alrededor de los textos, desde la propia figura del autor, como productor y como marca —el propio Roberto Bolaño es un claro ejemplo de cómo la figura de un autor puede tener un efecto tan significativo en la lectura y apreciación de sus textos—El acompañamiento de un discurso que desdoble los textos, como es la crítica literaria, es fundamental para que las ideas expuestas en los textos literarios realmente se

discutan y no sólo se vendan. Escribe Richard Viquerira (2011), que la crítica “nunca debe estar un paso atrás de la creación, ni siquiera como su acompañante, sino vislumbrar un futuro más lejano para ella y obligarla a llegar. La crítica empuja los cauces del arte, no debe siquiera convalidarlos” (p. 31).

Para Roberto Bolaño las críticas, mas no la *crítica* como un posicionamiento, tienen un límite de validez menos amplio que el tiempo que una obra suscita textos críticos sobre ella, esto debido a que “una obra es ‘eterna’, no porque imponga un sentido a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único [...] la obra propone, el hombre dispone” (Barthes, 1971, p. 53); la obra avanza por el tiempo y las críticas va a su lado en ese recorrido.

Toda crítica tiene una vigencia, un ocaso y un final; este hecho no demerita la obra de los críticos, al contrario. Al hacerlo evidente, como se propone en los textos de Roberto Bolaño, se vigoriza la voz de los críticos, porque ellos deben, como los autores de obras literarias, reconocerse individuos que forman y son formados por el lenguaje y la literatura, tomar una posición ante la realidad que los urge y desde ahí hacer sus propuestas. Deben reconocer que ninguna obra está cerrada a nuevas formas de ser leídas e interpretadas y, deben ser conscientes del rasgo pasajero de sus críticas y reseñas.

Sobre este discurso crítico, en la obra bolañiana, se cruzan constantemente las esferas de la vida y la literatura; escribe Patricia Espinosa (2006) que, “las narraciones de Bolaño resultan una metaficción tendiente a evidenciar el remontaje del realismo. Es estar en un *real textualizado*, lo cual permite la disolución de los contornos entre ambas zonas” (p. 127). Realidad y ficción, dos polos que refiriéndose a la vida y obra de Bolaño tienden a trazar puentes que unen las dos partes.

Ese efecto de realismo textualizado, del que habla Espinosa (2006), tiene una correspondencia directa con lo que Barthes (2011), define como intertexto: “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito, no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida” (p. 50). Este precisamente podría ser el *leitmotiv* en la obra de Roberto Bolaño, la literatura como un oficio más, “como forma de vida, existencia, riegos y fin en sí misma” (Dés, 2003, p. 170). La literatura como el discurso que puede articular todos los demás discursos y otorgarles un sentido que sus protagonistas no terminan por comprender.

2. Leer como un tipo de desaparición

El crítico es un individuo en el mundo que, parte de sus experiencias y conocimientos para formular verdades sobre obras literarias. El sujeto que critica se ve en la necesidad de tomar una posición ante su realidad. Esta necesidad de ubicación dentro de un marco cultural determinado, es vital para poder referirse a cualquier objeto con un enfoque crítico; sería imposible hacerlo si se careciera de referentes con los cuales comparar un objeto. La crítica hace evidente que es necesaria la mirada del otro para conformar una identidad.

Harold Bloom (2003) sostiene: “Yo sólo puedo *conocer* un texto, cualquier texto, porque conozco su lectura: la lectura de otra persona, mi propia lectura, una lectura mixta” (p. 8); o más específicamente, porque conozco la circunstancia de esa singular lectura. Lo que lleva a sostener que la crítica literaria nace en la lectura: en ese momento de encuentro donde el lector se descifra en las palabras del otro, donde se lee a sí mismo.

Ricardo Piglia (2001) se pronuncia respecto a esta relación tan estrecha entre los críticos y los textos que leen y comentan:

En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del Quijote? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta (p. 13)

El crítico cree que comenta y hace más legible al texto del otro; lo que en realidad está alumbrando es a su ser en el proceso de crear un nuevo discurso: huésped del texto que lo genera. A través de su posicionamiento con respecto al discurso del otro, el crítico descubre su propia voz dentro de la literatura y así *de-vela* su propio deseo de ingresar al terreno de lo literario. Lo vela: lo cubre con su discurso, lo hace opaco para sí y para los otros; y al mismo tiempo lo devela: lo descubre en su ocultamiento, cuando lo suspende y lo mantiene distante para seguir *apasionado* con ese objeto.

¿Qué hubieran hecho los cuatro críticos de haber encontrado a Archimboldi en todo caso, si *su* Archimboldi es el que nació de sus particulares lecturas? ¿Le habrían llevado la muerte como los detectives salvajes que encontraron a Cesárea Tinajero? ¿Habrían hecho la lectura definitiva de la obra archimboldiana?

Uno de los casos más significativos entre los personajes de Bolaño y su relación con la lectura es la del crítico francés Jean-Claude Pelletier; al comenzar 2666 la primera referencia que se hace de Pelletier, lejos de describirlo física o psicológicamente, es una historia de sus lecturas del autor que lo apasiona:

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era *D'Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía [...] pero esa ignorancia o ese vacío esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela.

A partir de ese día (o de las altas horas nocturnas que en que dio finalizada aquella lectura inaugural) se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras del autor. (Bolaño, 2004, p. 15)

Esa búsqueda delirante para leer al alemán, se convertirá en un estudio profundo que durara décadas y lo llevara a convertirse en uno de los críticos más reconocidos de la obra archimboldiana.

De la lectura nace la pasión, pasión que comparten, no sólo en términos de entusiasmo intelectual, sino también sexual, los compañeros archimboldianos de Pelletier, y que, a la postre, es la razón por la que deciden ir a buscar a Archimboldi en el último lugar que se le vio antes de que desapareciera totalmente: Santa Teresa (ciudad espejo de Ciudad Juárez, Chihuahua) ciudad fronteriza del norte de México y sur de EUA.

En “La parte de los críticos” de 2666, como en el mundo bolañiano en general, una obra no puede seguir adelante sin sus lectores. “En cuanto iniciamos la lectura, e incluso antes, comenzamos a hablar con nosotros mismos, y más tarde con otros, sobre esos libros” (Bayard, 2008, p. 63); es decir, la pasión desborda el texto, el deseo de literatura busca otras formas más allá del texto para llevarse a cabo, busca otras formas para expresarse: los textos críticos, las reseñas, la invitación a la lectura que no es más que una invitación para compartir el goce.

En 2666 tras el impulso generado por los críticos sobre la obra de Archimboldi, hay un incremento en las lecturas del alemán en los países europeos de donde son originarios los principales críticos de su obra, mas al enterarse los especialistas que la obra del autor alemán no sería candidato al Nobel, ellos:

redoblaron sus esfuerzos, [...] lo que produjo un alud de trabajos sobre la obra de Archimboldi e incluso sobre la persona de Archimboldi [...], que a su vez produjo un número mayor de lectores, la mayoría hechizados no por la obra del alemán sino por la vida o la no-vida de tan singular escritor, lo que a su vez se tradujo en un movimiento boca a boca que hizo crecer considerablemente las ventas en Alemania [...], lo que a su vez dio un nuevo empujón a las traducciones y a la reedición de las antiguas traducciones (Bolaño, 2004, pp. 57-58)

Este nuevo caudal de lectura ocasionó un número creciente de lectores especializados, interesados en la obra archimboldiana, lo que significó el florecimiento de nuevas generaciones de críticos sobre su obra:

chicos y chicas recién salidos de la universidad, chicos y chicas con un doctorado todavía caliente bajo el brazo y que pretendían [...] imponer su particular lectura de Archimboldi, como misioneros dispuestos a imponer la fe en Dios aunque para ello fuera menester pactar con el diablo. (Bolaño, 2004, p.100)

La finalidad de los críticos, como queda especificado en las anteriores citas es fijar una lectura unívoca, concretizar la pluralidad de significados en una sola lectura que ordene y de razón al texto, es decir, plantear una forma de leer la obra. Pero en este mismo afán está la tribulación que afecta a los críticos: saber su labor irrealizable debido a que la fragmentación, y no la imagen unívoca, es la piedra angular en la formación del sujeto posmoderno como asegura Frederic Jameson (1991). Este autor, quien sustenta precisamente que esta dinámica cultural “puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación” (Jameson, 1991, p. 37).

Al ser la lectura el primer paso para la crítica, y para la pasión, los críticos se deben atener a la subjetividad que ella suscita para *conocer* al texto, aun cuando ésta siempre se encuentre antecedida por un acercamiento previo del crítico al texto: su conocimiento y valoración de la obra antes de leerla, de su autor, lo que se ha dicho de esa obra, su materialidad, portada, título, el género literario, etc. Para Liz Norton, la crítica inglesa de 2666, “la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento o con los enigmas o con las construcciones y laberintos verbales, como creían Morini, Espinoza y Pelletier” (Bolaño, 2004, p. 22); posición muy parecida a la que plantea Barthes en *El placer del texto* (2011).

Esto deja dos posiciones diferentes, pero operando al mismo tiempo, por parte de los críticos de Archimboldi, la del placer de la lectura de Liz Norton y la logocrática de los otros tres críticos.

3. La angustia de los críticos

Una constante en las obras de Roberto Bolaño es presentar al crítico, antes que como una categoría de la institución literaria con una labor específica, como un individuo que se enfrenta al mundo de diferentes formas. Pero principalmente mediante el lenguaje: un lenguaje único que va creando con sus lecturas y sus propios escritos, posicionándose gracias a su capacidad crítica en una cultura que lo absorbe en todo momento y principalmente, gracias a los discursos de otros. Llámense estos libros, pinturas, u otros productos culturales.

Los libros de los que habla un crítico son parte de su ser por la relación tan estrecha que se genera entre el objeto y sujeto durante la crítica; esta correspondencia tan estrecha se expone en un pasaje de 2666, cuando Pelletier le regala un libro de Archimboldi a una prostituta con la que se acuesta en Santa Teresa:

A ella, al principio, le sorprendió el regalo y después la emocionó, pues estaba acostumbrada a que sus clientes le regalaran ropa o zapatos o lencería. La verdad es que se puso muy feliz con el libro, más aún cuando Pelletier le explicó quién era Archimboldi y el papel que el escritor alemán tenía en su vida.

—Es como si me regalaras algo tuyo —dijo Vanessa.

Esta afirmación dejó a Pelletier un tanto confuso, pues por una parte efectivamente era así, Archimboldi era ya algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a durar, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo, hasta que la lectura se agotara o hasta que se agotara (pero esto él no lo creía) la escritura archimboldiana, la capacidad de suscitar emociones y revelaciones de la obra archimboldiana (Bolaño, 2004, p. 113).

Esta pertenencia de la que habla se debe al proceso de fijación de lectura, proceso que ocasiona que la misma obra del alemán haya sido tomada y resinificada en el discurso del crítico francés. La lectura de la obra de Archimboldi ha

tenido en el crítico el efecto de deslumbrarlo, ya sea por su estilo, su temática u otro aspecto, y llevaron a Pelletier a decidir convertirse en un lector especializado en la obra de ese autor en particular. La lectura de Archimboldi, más allá del bien o el mal, le cambió la vida a sus críticos; que son, antes que todo, seres con necesidades y deseos que se relacionan en el mundo y con otras personas.

Es de notar, que lo que más se narra en “La parte de los críticos” no sea la obra como tal de Archimboldi sino las vidas privadas de los críticos. Antes que críticos, parece decir Roberto Bolaño en esta obra, antes que las personas puedan ser definidas por sus profesiones, deben ser consideradas como seres humanos.

Este aspecto es uno de los que más presenta Bolaño en sus obras: sus personajes, tan apegados a la literatura o al oficio literario, nunca están exentos de sufrir aun cuando aparentemente sus vidas sean exitosas. En 2666 se dice que los cuatro críticos tenían “vidas aparentemente ordenadas, o que vistas del exterior así lo parecían, aunque cada uno, como todo hijo de vecino, arrastraba su cruz, una cruz curiosa, fantasmal” (p. 60). También el crítico Farewell de *Nocturno de Chile* así lo expresa: “de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras” (p. 64).

Los críticos de Bolaño nunca llegan a consolarse del todo con el mundo literario y las acciones que hacen dentro de éste, porque reconocen su carácter efímero, insatisfactorio, temporal. Por más que se quiera aprehender en una sola lectura un libro éste, termina por escapar y buscar a otros lectores que la lean de diferente manera para que siga en movimiento la literatura.

Para Roberto Bolaño la obra se olvida de sus críticos y sigue adelante en su recorrido, por lo que ellos también siguen adelante con sus vidas. En algún punto de 2666 se dice que los cuatro críticos “se olvidaron de Archimboldi, cuyo prestigio crecía a espaldas suyas” (Bolaño, 2004, p. 110); es decir, crecía independientemente, porque sus lecturas no son las únicas que se hacían del escritor alemán.

Las lecturas se siguen unas a otras, como los textos van surgiendo uno después de otro, engendrándose entre ellos, infinitamente. Escribe Bolaño al respecto: “Uno nunca termina de leer, aunque los libros se acaben, de la misma manera que uno nunca termina de vivir, aunque la muerte sea un hecho cierto” (Bolaño, 2001, p. 194). La vida llena de literatura es sólo eso: una vida más como otras; con sus problemas, sus angustias, sus alegrías propias, proyectos, caídas, decepciones, etc.

Actualmente la obra de Roberto Bolaño tiene un número considerable de lectores y críticos; el escritor Carlos Franz escribió en 2013 en *La Nación* que Bolaño es un escritor de moda, del que se hacen adaptaciones teatrales, documentales, tesis académicas y próximamente películas; y sin embargo, y he aquí lo verdaderamente interesante del artículo, Carlos Franz se pregunta: “¿qué ofrece Bolaño a quienes no sean como su protagonistas: poetas, críticos, editores, periodistas culturales, ‘letraheridos’ en general?” (§3). María Antonieta Flores (2006) comenta sobre la obra de Bolaño que: “[su] especificidad del mundo literario podría alejar al lector medio, pero no es así, pues la historia trasciende el mismo hecho” (p. 95), la desborda; ya que si bien esas relaciones son parte del mundo, esas relaciones, que sólo llegaría a entender completamente un lector que esté inmerso y comprenda las tesituras culturales del ámbito literario-académico. Además conoce los referentes y términos a los que se recurren en los textos, no se quedan únicamente en los referentes, en ellas se relatan relaciones humanas y se esbozan personificaciones del ser únicas, mayormente marginales.

Generalmente, los personajes de Bolaño son seres abrumados por el medio que no llegan a comprender totalmente lo que pasa a su alrededor o lo hacen de manera parcial, y saben, he ahí el centro de su melancolía, que la vida, por muy llena de literatura que pueda estar, debe vivirse: sufrirse y disfrutarse; y que las palabras, “incluso cuando las consideramos mágicas, tan sólo se refieren a otras palabras” (Bloom, 2003, p. 29). Sólo hay personas que escriben que refieren a otras personas en situaciones semejantes, libros que hablan de otros libros hasta el fin; acaso, un intertexto infinito del que no se puede escapar y que no se llega a comprender. Un personaje en *Los detectives salvajes* así lo percibe: “La vida hay que vivirla, en eso consiste todo, simplemente. [...] La literatura no vale nada” (Bolaño, 1998, p. 301).

Si al final de “La parte de los críticos” la crítica misma no reconforta a los críticos, si ellos se quedan en un estado de melancolía diciendo que no entienden nada de lo que pasa en Santa Teresa, porque esa realidad los supera, porque los obliga a callar porque saben que ante ésta les es imposible emitir una interpretación, darle una lectura definitiva; si ellos se dan cuenta que hay vida más allá de los libros pero no la entienden. Entonces, la angustia de los críticos en 2666 no es que no hayan encontrado a Archimboldi en su viaje a Santa Teresa, sino haber descubierto que su realidad se define por el aislamiento epistemológico de las personas, la soledad a la que los cuatro están destinados: llena de pasiones, a veces compartida entre ellos mismos, pero mundana y finita como sus críticas.

Desde esa paradoja final se puede pensar la última postura asumida sobre crítica literaria de Roberto Bolaño: la crítica literaria es un tipo de creación de carácter muy personal, privado, donde quien la realiza expone su vida, sus deseos y una imagen de sí de una manera soterrada. La crítica es un planteamiento en el mundo a través del lenguaje que, al mismo tiempo, implica la idea de que por más que se hable a través de la literatura, el ser que busca expresarse y escribir permanece, y permanecerá, yermo ante un mundo que se le presenta como un vacío inexplicable, porque “en el centro del texto / está la lepra” (Bolaño, 2007, p. 164); es decir, la enfermedad que carcome al ser desde su interior, el ser que no encuentra consuelo en nada y por lo tanto, lo distancia de la otredad, aun cuando ésta se encuentre en todas partes. La crítica literaria: un discurso que orbita sobre el propio deseo y la nada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R.(1971) *Crítica y verdad*. 1966. Trad. José Bianco México: Siglo XXI. Impreso.
- _____,(2011) *El placer del texto y Lección inaugural*. 1982. (Trad. N. Rosa & O. Terán). México: Siglo XXI. Impreso.
- Bayard, P.(2008) *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. 2007.(Trad. A. Galvany). Barcelona: Anagrama. Impreso.
- Bloom, H.(2003) La desintegración de la forma en *Deconstrucción y crítica*. (Trad. M. Sánchez Ventura). 11-46. México: Siglo XXI. Impreso.
- Bolaño, R.(1996 a) *La literatura nazi en América*: Barcelona: Seix Barral. Impreso.
- _____,(1996 b) *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- _____, (1998) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____, (1999) *Amuleto*. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____, (2000) *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____, (2001) *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____, (2004) 2666. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- _____, (2007) *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama. Impreso.

- Dés, M. (2003) “Monsieur Pain” en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Cecilia Manzoni. 169-170. Bs As: Corregidor. Impreso.
- Espinosa H., P.(2006) Roberto Bolaño: Un territorio por armar. En *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. (Ed. C. Manzoni).(pp. 125-132) Bs As: Corregidor. Impreso.
- Flores. M.(2006) Notas sobre *Los detectives salvajes* en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. (Ed. C. Manzoni).(pp. 91-96). Bs As: Corregidor. Impreso.
- Franz, C.(2013) Bolaño está de moda, pero no lo entienden” en *La Nación (Digital)*, Fecha de consulta 7 de mayo de 2014. «http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1335784». Digital.
- Jameson, F.(1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (Trad. J. L. Pardo). Barcelona: Paidós. Impreso.
- Piglia, R.(2001) *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama. Impreso.
- Todorov, T.(2005) *Crítica de la crítica*. 1984. (Trad. J. Sánchez Lecuna). Barcelona: Paidós. Impreso.
- Viqueira, R.(2011) Viral. Arte escénico e hiperteatralidad. *Revista Tierra Adentro* 167(168), 30-32. Impreso.

CODA

LA COMPAÑÍA DE BOLAÑO

BOLAÑO'S COMPANY

SACRALIZACIÓN Y DESACRALIZACIÓN
DE LA LITERATURA EN LA OBRA DE
ROBERTO BOLAÑO⁸⁴



Literature sacralization and demystification in Roberto Bolaño's work

Juan Sebastián Rojas

84 Publicado en *Poligramas*, No. 42 de Junio de 2016.

Resumen

Algunas obras de Roberto Bolaño se fundan en la mezcla entre literatura erudita y paraliteratura. Este encuentro entre aquellos dos géneros, revela una manera particular de abordar la literatura menor. Consideramos las expresiones de lo menor como espacios de experimentación y comentario sobre la literatura. Gran conocedor de la paraliteratura, el autor se apropia de sus códigos para enseguida transgredirlos y agregarles elementos de comentario sobre la literatura, que encuentran en la paraliteratura un territorio de expansión perfectamente libre. Porque esta mezcla instauro un juego entre lo conocido, figurado por los códigos de la paraliteratura, y lo desconocido, que reside del lado del comentario sobre la literatura. Este escritor se ocupa así, tanto de las fallas y ausencias de la historia literaria, de lo que esta no reconoce o ignora, como de lo que rechaza. Este trabajo, está consagrado al estudio de este autor abierto a una nueva forma de literatura menor.

Palabras clave: Paraliteratura; Literatura erudita; Roberto Bolaño; Sagrado; Chivo expiatorio.

Abstract

Some works of Roberto Bolaño are founded on the mixture between scholar literature and paraliterature. This reunion between those two genres reveal a particular way to approach the minor literature. We consider the expressions of the minor as spaces of experimentation and of commentary about literature. Well-known paraliterature experts, the author takes over its codes to immediately transgress them and add into them elements of commentary about the literature, that he found in the paraliterature a territory of expansion perfectly free. Because this mixture is a set up game between the well-known, figured by the codes of the paraliterature, and the unknown, that reside in the side of the commentary about the literature. Thus, this writer deal with gaps and absences of literary history, of which this one doesn't recognize or ignore, as much as it rejects. This work is dedicated to the study of this author opening to a new way of Minor Literature.

Keywords: Paraliterature; Scholar literature; Roberto Bolaño; Sacred; Spacegoat.

El siglo XX, heredero del concepto moderno de “literatura” elaborado en la época romántica, es aquel de la crítica literaria, pero también aquel en el que los escritores han escrito más sobre literatura. Sin embargo, esta última atraviesa una crisis profunda, al punto en que ciertos críticos postmodernos⁸⁵, en los años 70, decretan su fin irremediable. Evidentemente, cualquier juicio y apreciación son solo relativos. No obstante, no nos ocuparemos en decir si conviene confirmar el fin de la literatura. Lo que no implica que persista la paradoja siguiente: es en el momento en que se considera la literatura en decadencia, que se encuentra en el apogeo de sus comentarios. Por este hecho, esta literatura no puede ser cuestionada. Las reflexiones sobre la literatura no provienen solamente de autores de literatura francesa o inglesa, sino también de autores de otras literaturas como la chilena o la brasileña. No cabe duda de que en el siglo XX la novela, por su naturaleza misma, que permite la reagrupación de todos los géneros, como el del ensayo, ha sido considerablemente enriquecida por todas esas reflexiones. Pero según nuestro parecer, lo que es más interesante en esta situación paradójica de la literatura, es el hecho que jamás ha sido tan estrecha y profundamente ligada a las literaturas marginales, llamadas paraliteraturas⁸⁶, como por ejemplo las novelas policíacas. ¿Esta relación es la prueba de la muerte de la literatura? Puesto que mezclándose a las paraliteraturas, ella pierde su grandeza... ¿O, al contrario, esta última experimenta una nueva juventud gracias a esta relación?

Es justamente esta mezcla particular, radical, podríamos decir, de la literatura erudita con las paraliteraturas que explica que su presente sea tan rico de nuevos lectores y escritores, que están a la búsqueda de estéticas no conformes

85 Nuestra traducción de *Six romanciers des années 1980-1990*, Maryse Fauvel (2007, p.8). “Los años 80 marcan no solamente la deconstrucción de la literatura, sino también el estallido del campo literario: no se trata más de la, sino de las literaturas en lengua francesa, en una época postindustrial en una cultura post-moderna, es decir según Lyotard incrédula “de los metarelatos”. El escritor no es más una figura que hablaría como un Camus o un Sartre en nombre de lo universal al pueblo francés. La literatura estalla en literaturas, y el público es atomizado.”

86 Nuestra traducción de *Paralittératures*, Daniel Fondanèche, (2005, p.692) “[Las paraliteraturas son] literaturas “bajas” término que recubre el Trivialliteratur alemán, de las literaturas populares, por consiguiente, buena para la canalla. Este género de argumento es todavía frecuentemente utilizado en los medios letrados bajo la forma de juicio de valor, cuando no de razón. La trama dramática es lineal, el vocabulario limitado, el estilo es estándar cuando no es familiar, los valores morales comunes. Ofrecen poco espacio a la reflexión (¿metafísica?). Se admite pese a todo que, a veces, algunas novelas de las paraliteraturas -fuera del género fantástico que tiene sus letras de nobleza- merecen un poco de atención, sin alcanzar sin embargo la perfección. Sin embargo, incluso las bellas letras no están exentas de debilidades: los lugares comunes, las longitudes, las digresiones sin interés, los personajes sin peso, los valores ordinarios, la banalidad de la trama dramática, incoherencias. Pero hay lo que es sacralizado por los misterios de la historia y lo que no es lo es todavía. ¿No es por eso que todo es bueno en las paraliteraturas? No, lejos, [...] ¿Habría entonces que elogiarlas? Elogiarlas, no, hacerlas conocer, sí, apostando por la inteligencia para distinguir entre lo que ha sido llevado a buen término de lo que no. Entre los dos, está la literatura que no es ni buena, ni mala y que no tiene más valor que el que se le atribuye.”

con los cánones y las reglas del arte literario más en vigor, borrando las distinciones que existen entre una literatura mayor y una menor. Esta nueva literatura erudita está impregnada de una especie de “carácter no oficial”, indestructible, categórico, de modo que ningún dogmatismo literario, ninguna autoridad pueden armonizar con ella. Es decididamente hostil a todo juicio de valor negativo hacia las paraliteraturas.

Tomaremos como ejemplo la obra de Roberto Bolaño, novelista inspirado por la mezcla entre comentario sobre la literatura y paraliteratura. Nos interesaremos en cómo Roberto Bolaño como representante de la postmodernidad, desacraliza la literatura para proceder a su sacralización carnavalesca, lo que implica reconocer el estatus sagrado del escritor y supone reactivar, la violencia de lo sagrado a través la figura sacrificial del chivo expiatorio.

Estudiaremos entonces, en una primera instancia, la profanación de la literatura que se ejerce en la obra de Bolaño, y veremos en seguida que se expresa particularmente a través de la puesta en escena de un carnaval literario. Pero mostraremos, para terminar, que el doble juego de la profanación le permite realizar el retrato del escritor en tanto que chivo expiatorio, en el que mantiene el estatus de figura sagrada y sacrificial.

Profanación de la literatura

Santuario profanado

La literatura que va a cuestionar Bolaño, es la literatura académica que ejerce una forma de santificación, designando a los autores que merecen conformar el panteón de la literatura mundial. Va entonces a violentarla, a profanarla.

El escritor chileno describe en *Los detectives salvajes* (1998), a personajes letrados que abandonan sus torres de marfil para convertirse en criminales. Pasan de un ambiente “sabio” a un ambiente “popular”, a cielo abierto, donde la muerte no cesa de rondar. Esa transferencia es la ocasión para el escritor de confundir las fronteras entre aquellos dos universos, y por lo tanto de la literatura y de la paraliteratura, la academia y la calle. Pone en escena a eruditos detectives, obsesionados por la musa de la literatura, que llegan hasta autoanalizarse y se califican ellos mismos de personajes de novela policiaca. Se siente obligado de revisar sus concepciones sobre la literatura, en particular, sobre lo que, como la novela policiaca, fue rechazado al margen de su universo erudito.

En la obra de Bolaño, la literatura es un objeto de búsqueda para los personajes que atraviesan el mundo. El encuentro entre literatura erudita y paraliteratura se realiza a través del juego. Un banal juego de enigmas se transforma por ejemplo en el objeto principal de la intriga. Como un Jano, aquel principio lúdico arbórea dos rostros muy diferentes que se complementan sin embargo: el uno exalta la riqueza de la paraliteratura, del “paganismo literario”, el otro de la historia literaria. Todo lo que es sacralizado en literatura, puesto que el juego es la característica primera del movimiento literario que buscan los poetas detectives.

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la mezcla entre literatura y paraliteratura se opone a la cultura oficial, al academismo, defendido a veces con fanatismo y que desde hace apenas unos años comienza a estudiar las paraliteraturas. En toda su diversidad son representadas estas formas y manifestaciones: batallas épicas en torno a una poetisa imposible de encontrar en la ciudad y cuyo testimonio puede cambiar la historia de la literatura; técnicas narrativas propias a los folletines que otorgan una dinámica particular a la construcción de un discurso sobre la literatura, sin caer en la vulgarización; detectives y criminales perdidos en bibliotecas míticas o intelectuales célebres que dialogan con pillos en parques peligrosos como Octavio Paz en la capital de México; literatura paródica, basta y variada que se burla de los discursos apocalípticos sobre ella misma... Todas estas formas poseen una unidad de estilo y constituyen las partes y parcelas de una nueva literatura, inspirada particularmente en la mezcla de erudición y de cultura popular de obras como aquellas de François Rabelais o de Miguel de Cervantes.

La estructura sinusoidal de los relatos en las paraliteraturas, como ha sido identificada por Umberto Eco en su ensayo *De Superman al Super Hombre* (1999), es primeramente la principal característica de la nueva literatura erudita. Esta disposición se encuentra al origen de una estética que valoriza el aspecto lúdico de las paraliteraturas. Este aspecto lúdico permite poner en duda la construcción de todo comentario pretendidamente científico sobre la literatura.

Los detectives salvajes de Roberto Bolaño puede ser leída como un balance de la literatura latinoamericana después del boom de los años 60 y 70 (boom que tiene lugar en los tiempos de la crisis del fin de la literatura). ¿Cómo hacer entrar la historia literaria en el universo de la ficción cuando compete más bien a los “científicos”? Con una buena dosis de novelesca. La primera palabra del título de la novela es muy significativo, “Los detectives”. La figura del

detective se encuentra desde la literatura de masa (como en los polares) hasta en las ficciones eruditas convertidas en *bestsellers* como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980). No hay necesidad de describir a un detective, ya está inscrito en el imaginario colectivo.

Los héroes urbanos de Roberto Bolaño desmontan la figura positivista del detective propuesta por la paraliteratura. En vez de la búsqueda modernista del sentido en ciudades caóticas como México, el autor evita de manera lúdica toda posibilidad de sentido. Los detectives de su novela asumen su búsqueda como un juego. La última palabra de la novela es uno: un enigma que los personajes no logran resolver.

En contra de esta búsqueda de sentido, hay una arquitectura del azar. El azar objetivo de André Breton, aquella creencia en el encuentro entre el deseo humano y las fuerzas misteriosas que favorecen su realización, es parodiado. Uno de los héroes de Bolaño lo aplica para encontrar números de calles que le van a permitir ganarse la lotería.

La empresa de desmontaje de ciertos elementos de las novelas policiacas a través del juego, pasa también por diferentes formas y géneros del vocabulario familiar y grosero urbano (injurias, blasfemias, palabrotas) y una gran variedad de pasajes cómicos. Todas esas expresiones organizadas con el modo cómico y lúdico son repartidas en universos pluri-vocálicos, multi-geográficos y multi-temporales.

En el estado de las confusiones de las voces, del espacio y del tiempo, el aspecto conflictual de la percepción del mundo, de la vida humana y de la literatura es de una gran envergadura. Encontramos, en ese caos, paralelamente a las concepciones reaccionarias de la literatura de parte de ciertos eruditos y movimientos literarios, como los surrealistas parodiados por Bolaño, expresiones burlonas, que ridiculizan y blasfeman toda institución o grupo de personas pretendiéndose serias. Para oponerse a los discursos serios, están los discursos cómicos e injuriosos; para oponerse a los héroes que encarnan figuras eruditas célebres, están sus versiones paródicas.

Los elementos paródicos presentes en el desarrollo de las intrigas de *Los detectives salvajes*, son el triunfo de una especie de emancipación provisoria contra la verdad dominante y del orden existente, de abolición provisoria de todas las relaciones jerárquicas, privilegios y reglas. Es la naturaleza auténtica de la literatura, aquella del porvenir, de las alternancias y de los renacimientos. Esta se opone a toda perpetración, a todo acabado y término. Siempre está en fuga;

mira hacia un futuro inacabado. La literatura está marcada, particularmente, por la lógica original de las cosas “al revés”. Por las formas más diversas de las parodias y de los abatimientos. Por la profanación.

Efecto paradoxal de la profanación

Ahora, el efecto paradoxal de la profanación en la obra de Bolaño es que, pese a su intención, acaba al servicio de la valorización del sistema dominante. La profanación no saca la literatura del orden existente, no crea una alternativa. Al contrario, no hace más que consagrar, perpetuar el orden en vigor, lo fortifica: salva las instituciones en crisis desde la postmodernidad. El nexos con las paraliteraturas pasa a ser puramente formal, cada intriga de las novelas está al servicio de la valorización del sistema dominante: aquel de la literatura erudita.

Una característica específica de la obra de Roberto Bolaño es que sus intrigas principales están ligadas a una reflexión sobre la poesía, y que está concebida bajo su forma más ideal es extranjera a la ciudad. En efecto, la poetisa tan buscada por los detectives salvajes es encontrada en el espacio rural, en el desierto de Sonora. En *Los detectives salvajes*, encontramos constantemente en la base de la novela una concepción determinada y concreta de la literatura, en la cual la poesía ocupa el primer lugar, mientras que el último lugar está ocupado por formas prosaicas propias a las paraliteraturas, como la biografía.

Es justamente a partir de aquel subgénero⁸⁷ que la intriga de la novela de Bolaño se desarrolla. Los detectives de la novela son una especie de biógrafos en busca de una poetisa excepcional. La resolución de la intriga consiste en su descubrimiento, que representa el destronamiento del poeta Octavio Paz

87 Nuestra traducción de *Paralittératures* (p.20), “Me parece que se podrían distinguir algunas categorías basándose en la idea de que existe una suerte de tronco común, un zócalo, reuniendo diversas paraliteraturas. Estas diferentes bases permiten, a mi parecer, orientar la reflexión dándole un punto de partida que no se basa solamente en una fecha, un estilo, una temática, sino en un cimiento más largo. Ciertamente, este punto de vista es sin duda discutible, como todos los enfoques de hecho, pero tengo el sentimiento de que si no se desea caer en una visión demasiado especializada (el riesgo del puntillismo no está lejos) de una de las paraliteraturas, hay que tener una visión lo más distanciada posible. Estos zócalos podrían presentarse así: EL zócalo especulativo con: la novela policíaca (y todas sus subcategorías), la novela de ciencia ficción (con todas sus subdivisiones), la novela fantástica (bajo todas sus formas), la utopía y la distopía; el zócalo de la aventura con: la novela de espionaje y la novela de western; el zócalo psicológico con: la novela sentimental y su corrupción, la novela rosa; entre las dos, la novela erótica que tiene su propia forma pervertida, la novela “X”; el zócalo icónico con: la historieta y la foto-novela (incluyendo también la “cine novela”); el zócalo documental con: la novela histórica, la ucronía y la novela rural.”

en el reino de la literatura latinoamericana. Bajan un rey para poner otro. La intriga es como un viaje vertical de la paraliteratura a la cumbre más elevada de la literatura: la poesía. Un viaje del espacio urbano al espacio rural, de diferentes ciudades del mundo al África salvaje, donde uno de los héroes principales parece reproducir el gesto del poeta Arthur Rimbaud diciendo adiós a la literatura.

El rol de la profanación es entonces confirmar lo sagrado. La estrategia de Bolaño consiste en confirmar la existencia de lo que profana. Reafirmar lo sagrado de la literatura por la violencia de la blasfemia. Bolaño crea un círculo vicioso para mantener la sacralización. Un círculo que tiene la apariencia de una fiesta de carnaval. Es lo que veremos en nuestra segunda parte.

Carnaval literario

Cómo proceder con una perversión

En esta fiesta, los aspectos serios y cómicos de la literatura, del mundo y el hombre son, de acuerdo a toda apariencia, igualmente valorizados, igualmente admitidos. Y los discursos místicos de la literatura también. ¿Cuáles son las características específicas de los discursos místicos en la novela y, ante todo, cuál es la naturaleza, es decir, cuál es su *modus operandi*?

No se trata naturalmente de discursos a tomar en serio. El principio cómico que pervierte toda afirmación proclamándose única sobre la literatura los libera totalmente de todo dogmatismo, están en pocas palabras enteramente desprovistos de algún carácter mágico o encantador. Mejor todavía, algunos pasajes de *Los detectives salvajes* son una verdadera parodia del misticismo, como es el caso cuando los poetas son presentados como santos o diablos, para en seguida ser tratados como pobres diablos.

La novela de Bolaño pervierte la figura del poeta-profeta refiriéndose a la mitología bíblica, principalmente la del Nuevo Testamento. Bolaño hace un paralelo entre el desierto de Sonora y aquel donde Jesús se encuentra con el diablo Jesucristo es un chivo expiatorio que inspira al autor para desacralizar la mística. A partir de esta figura crea poetas malditos, antihéroes.

La puesta en escena del antihéroe carnavalesco

En otras novelas de Bolaño como *Estrella distante* (2002), la figura del antihéroe protagonista representa un híbrido entre Jesús, el “pastor” y el anticristo. Sería interesante analizar el tema de la maldición, presente a lo largo de los *Detectives salvajes*. La maldición es un estado de desgracia ineluctable, susceptible de ser compartido con alguien más, o incluso con una institución. En la novela de Bolaño, un editor impactado por la mirada de zombi demoniaco de Arturo Belano, duda en publicar una antología de poemas del movimiento de este. Finalmente decide hacerlo y algunos meses más tarde su casa editorial cae en bancarrota, como si estuviera maldita. La maldición en la obra de Bolaño tiene como propósito anunciar el carnaval último. Aquel que anuncia un nacimiento. Muy seguido, sus antihéroes tienen como función preparar el terreno para abrir la brecha a una nueva poesía, de la misma manera que lo hicieron ciertos escritores románticos como Victor Hugo, Chateaubriand o como el poeta no romántico Mallarmé.

En *Los detectives salvajes*, la ciudad aparece a menudo como un espacio extraño donde tienen lugar los duelos entre poetas sacralizados pero malditos y vagabundos. El “*chronotope*” del relato de Roberto Bolaño, es decir, la solidaridad entre el lugar y el momento, encuentra a menudo su lugar en las organizaciones de la vida familiar, social e incluso nacional. Entre cada peripecia de los personajes, estos últimos deben tener encuentros que no son reglamentados: el tiempo y el lugar no están establecidos según el rango del sujeto encontrado. Los vagabundos criminales conspiran en las casas de sus familias; los poetas sacralizados se pasean por las calles más peligrosas; y la sacralización de la literatura no tiene lugar en las instituciones académicas, sino en cavernas a veces poseídas por el demonio. Se trata entonces de un intercambio particular entre lo sagrado y lo profano.

La práctica de una literatura de pésimo género (vulgar y baja literatura)

Es preciso decir que un nuevo tipo de intercambio contrae nuevas formas de lenguaje. Bolaño se inscribe en la práctica de una literatura de pésimo género: en esta se emplean expresiones de la calle o de los comerciales televisivos; se utilizan latinismos para crear un ambiente “retro”, propio de la paraliteratura. No hay ninguna necesidad de crear un lenguaje pulcro, las palabras y expresiones impertinentes irrumpen en los relatos.

Lo que nos interesa especialmente, es el aspecto ambivalente de la grosería. Pese a que rebajan y mortifican, valorizan al mismo tiempo ciertos aspectos de la literatura. Gracias a esta ambivalencia, la grosería y los insultos contribuyen a crear una atmósfera de libertad y de tonalidad cómica. Encontramos a menudo en *Los detectives salvajes*, un personaje de novela de aventuras y otro de novela policiaca que se insultan para defender sus ideas. Y vagabundos que sacralizan la literatura como los peregrinos su religión.

Roberto Bolaño representa a intelectuales latinoamericanos llevando una vida precaria en los bajos fondos de las ciudades, con los *dealers* y los sicarios, y que tienen ellos mismos rasgos criminales. La desaparición de esta frágil frontera social pertenece a la estética del rebajamiento, característica del realismo grotesco, según Mikhaïl Bakhtine en *La obra de François Rabelais* (1965): “El rebajamiento, es decir la transferencia de todo lo que es elevado, espiritual, ideal y abstracto al plano material y corporal, aquel de la tierra y del cuerpo en su insoluble unidad”⁸⁸

De este modo con Bolaño, la risa reencuentra una forma de lo sagrado poniendo a su vez la mística en el corazón de la literatura. ¿Qué es la mística? Es también una forma de violencia, la practicaban los místicos como San Juan de la Cruz: “Nada, nada, nada y aún en la montaña nada”. Aquel místico no llegó a negar la Trinidad, como los místicos negativos. Para estos, Dios es la nada absoluta que viene de “néans”, cuya etimología latina quiere decir “no persona”. Lo que buscan los místicos negativos es la nada absoluta. En la obra de Bolaño, el abandono a la literatura, es como el abandono a Dios. El último sacrilegio de los poetas malditos de Bolaño es ir en busca de la literatura imposible, como el dios de los místicos. Todo arrebató místico, todo éxtasis es violencia, como lo es todo goce. El retrato de los poetas malditos es lo que veremos en esta tercera y última parte.

Retrato del escritor como chivo expiatorio

Figura del poeta maldito

Bajo un modo paródico aparece la violencia de la mística. Otra forma de profanación del dogma y según los místicos negativos, la más auténtica de lo sagrado. Su propósito es destruir las falsas iglesias, los falsos templos. Detrás

88 Nuestra traducción.

del aspecto novelesco del antihéroe letrado de Bolaño se encuentra la representación del vanguardista que debe sacrificarse para que la literatura exista. La vanguardia es un término militar que recuerda a Rimbaud. Según él, los escritores deben delante de la Historia, una reflexión que la postmodernidad critica. Lyotard en *La condición postmoderna* la criticó. Sin embargo, en la obra de Bolaño, autor de una antología poética con el título “rimbaldiano” *Reinventar el amor* (1976), prevalece aquella idea de Rimbaud en la que la figura sacrificial del artista tiene un rol crucial.

Bolaño se inscribe en la tradición “baudelaيرية” de los poetas malditos. Entre los fenómenos de sacralización, se haya el poeta maldito que el poeta Antonin Artaud llama el “suicidio de la sociedad”, el “chivo expiatorio”. A través de este mito romántico, el autor chileno reactiva la figura antigua sacrificial. En efecto, esta búsqueda de una literatura nueva pasa por formas y figuras antiguas.

El carnaval de los poetas malditos se parece a las peregrinaciones antiguas, como aquella narrada en la primera novela carnavalesca: *El asno de oro*, de Apuleo. En este último, un hombre es transformado por una maldición en asno y es conducido por una diosa en una peregrinación con el fin de recuperar su forma humana. Bolaño, autor de una antología de poemas con el título como un verso del vanguardista Rimbaud *Reinventar el amor*, pone sus detectives salvajes a peregrinar por el mundo en nombre de un nuevo amor, una literatura nueva.

Reactivación de las formas y figuras antiguas

En *Los detectives salvajes*, Juan García Madero, el único detective salvaje de la novela que conoce un final feliz, desiste de la empresa vanguardista y dedica su vida al amor y a la familia. Esto puede hacer pensar en la noción del destino presentado en el mito de Aquiles, el héroe de la *Iliada*, que, antes de partir a Troya, debe decidir entre tener una vida corta, intensa y gloriosa o una vida corta y pasible. Entre el personal novelesco que representa a los hombres de letras, únicamente Juan García Madero escoge la segunda opción e irónicamente, no figura en el libro de historia del movimiento visceral realista, pese a formar parte de él. No figura en la historia literaria y por consecuencia salva su vida.

Juan García Madero decide no participar en ese carnaval literario lleno de misticismo violento. De hecho, el carnaval es una transposición aparentemente

profana, lúdica de lo sacrificial, teorizado por René Girard. El carnaval se termina con el sacrificio del chivo expiatorio. No hay nada más serio que el carnaval. Es una violencia hecha al orden establecido. Reactiva lo sagrado a través de personajes de carnaval, y así, pone en duda las reglas sociales y religiosas. Pero, eso no quita que Bolaño preserve la figura sagrada y sacrificial del escritor. De ahí el retrato del artista en tanto que chivo expiatorio.

La palabra “detectives salvajes” en la novela de Bolaño, puede hacer referencia a personas a la vez especialistas y salvajes, a antihéroes fuera de la ley y particularmente a distancia de los paradigmas literarios. De hecho, los detectives fundan un movimiento, el realismo *viscerealista*, que tiene por principal característica refutar la historia literaria oficial y su figura de proa, Octavio Paz. Como buenos Robin Hood de la literatura, proyectan secuestrarlo. La novela puede ser vista como un ritual de sacrificio de los antihéroes poéticos. Este aspecto de la literatura, que como un dios mexicano que reclama cuerpos a sus adoradores a cambio de sus vidas, domina la novela de Roberto Bolaño, cuya narración acaba al mismo tiempo que los poetas vagabundos desaparecen, lejos de la ciudad, algunos en el violento desierto de Sonora donde tienen lugar las masacres de su novela póstuma *2666* (2004). Y en la cual, el protagonista escritor, gigante como Gargantua de la novela carnavalesca epónima de Rabelais, da punto final a su larga andanza.

Todos los recursos paródicos, todos los rebajamientos en la obra de Roberto Bolaño son herederos del carácter mítico y sagrado de la literatura. Podemos afirmar para concluir que, a punta de deconstrucción profana y carnavalesca, se reactiva la dimensión sagrada de la literatura y sacrificial del escritor, lo más cerca de la violencia colectiva en su relación con la sociedad. El poeta maldito en la obra de Bolaño existe para revelar la violencia fundamental de la sociedad. Como dice Artaud, él es un chivo expiatorio que lleva a costas todas las violencias de la sociedad para liberarla.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- ARTAUD, A.(2004) *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, M.(1975/1987) *Esthétique et théorie du roman* (Trad. por D. Olivier) Paris, Gallimard, 1987 [1975].
- _____,(1965/1970) *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, (Trad. A. Robel), Gallimard, 1970, [1965].
- BOLAÑO, R. (1998) *Los Detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- _____, (1993/2006) *Los perros románticos: poemas 1980-1998*, Barcelona, Acantilado.
- _____, (2002/2009) *Una novelita lumpen*, Barcelona, Anagrama.
- _____, (2004) *2666*, Barcelona, Anagrama.
- Cervantes, M.(2010) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Plutón, [1615].
- Eco, U.(1976) *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani.
- _____, (1980/2000) *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- Fauvel, M.(2007) Birmingham, Alabama, Summa Publications.
- Fondaneche, D. (2005) *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
- Girard, R.(1982/2009) *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche ».
- Liotard, J.-F. (1985) *La Condition post-moderne. Rapports sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique » 1985.
- Rabelais, F.(1955) *Œuvres complètes*, édition revue et complétée par Lucien Scheler, Paris, Gallimard.

POSFACIO

Postface

En tiempos de globalización, nuevas tecnologías y cambios; cuando las fronteras se hacen cada vez menos específicas y existe un marcado intercambio cultural y lingüístico que se ve representado en las expresiones de la lengua misma y de la cultura. La literatura como expresión de la lengua y de la cultura no es ajena a estas evoluciones naturales, y consecuentemente, en el campo de la academia y los grupos disciplinares se ha empezado a repensar qué enseñar y cómo enseñarlo. Esto esboza la necesidad de realizar nuevas apuestas que satisfagan lo costumbrista y lo tradicional, que permita la transmisión de la esencia de lo canónico y que, a la vez, permitan crear nuevos espacios para repensar y recrear lo que ya está escrito. Este camino se ha empezado a andar, de a poco, por parte de uno de los nuevos personajes del mundo contemporáneo; la investigación.

Articular la literatura y la academia no es algo del todo nuevo. No obstante, sí que lo es el contexto contemporáneo. Es así, que, en la Facultad de Educación de la Universidad Santiago de Cali, a partir del interés de literatos-docentes y docentes-investigadores, se emprendió un esfuerzo por evaluar las posibilidades existentes para abordar la literatura desde más de una dimensión. Por un lado, está el no perder la esencia de lo que el arte literario representa, la estética que posee, las ventanas del pensamiento que esta abre. Por otro lado, está el evaluar las posibilidades que la literatura misma ofrece para ser didactizada y enseñarla, el inquirir sobre las posibilidades que existen para que esta sea impregnada en aquellos que apenas inician el camino, o que por las razones que sea, el destino se los ha impedido y no han podido conocerla. Más importante, se ha enfatizado en descubrir aquello que la literatura produce en los que se acercan a ella, más allá del hedonismo, utilizando la investigación como medio que empodera al literato-docente-investigador para asumir nuevos retos y acortar la brecha entre la sociedad, la educación, la cultura y la literatura.

Dos caminos no se pueden recorrer a la vez. Es así que, en aras de avanzar por la senda, se dio un primer paso. La apuesta inicial fue para propender la generación de nuevas dinámicas desde la academia. Se emprendió un estudio de lo existente en la enseñanza de la literatura y lengua castellana, se realizó una evaluación de la apuesta curricular elaborada bajo los preceptos tradicionales de la enseñanza de la literatura, y se hizo una propuesta que osara plantear retos nuevos para el literato-docente. Posibilidades para que el neófito pudiese acompañar el camino del más experimentado, e insumos para que el literato-docente-investigador tuviese materia prima para el análisis, para la investigación misma, y ¿por qué no? Para producir la literatura misma. Este esfuerzo se ha escalado por un periodo de dos semestres académicos, en los que paulatinamente se ha abonado el terreno, y cuyos frutos se están cultivando de momento. Seguramente, habrá interesantes nuevas al respecto, entre ellas este libro, el cual hace parte del esfuerzo articulado entre los ya mencionados, literatos-docentes-investigadores.

Siendo este libro el resultado inicial de la convocatoria académica, es una expresión de lo *no común*, que permite articular las experiencias de varias visiones y cosmovisiones en torno a un sujeto: Roberto Bolaño. Se persigue el objetivo de observar lo particular desde la pluralidad, de compartir las experiencias, los contextos, las apreciaciones, los caminos recorridos, los aprendizajes y los desaprendizajes; todo en aras de empezar a llenar la brecha que existe entre el público para el que la literatura (o Roberto Bolaño) es desconocida, la manera en la que la literatura puede abordarse didácticamente, y cómo se liga todo ello, a procesos de investigación cuyos resultados se reviertan en conocimiento y beneficio para todos aquellos que se interesan en la triada de Literatura, Enseñanza e Investigación.

Julio César Augusto Arenas Reyes

Coordinador de CIPESA

(Centro de Investigaciones Pedagógicas Santiaguinas)

Universidad Santiago de Cali

ACERCA DE LOS AUTORES

About the authors

Anna Kraus

Doctora en filología española de la Universidad de Lund, Suecia, 2016. Magíster en Estudios individuales de humanidades y ciencias sociales con la tesina “La huella ibseniana en el teatro de Miguel de Unamuno”, en la Universidad de Varsovia, Polonia, 2003. Ha enseñado cursos sobre Texto literario español del siglo XX, Textos sobre la sociedad latinoamericana del siglo XX, Textos españoles y latinoamericanos, en la Universidad de Lund; actualmente realiza en esta universidad los cursos Cine actual latinoamericano y Post-Anthropocentric Bodies in Contemporary Latin American Literature, para doctorandos. Ha realizado, entre otras, las conferencias “El cuerpo híbrido en la obra de Roberto Bolaño”, durante el II Encuentro Nacional de Investigación-Creación sobre el Cuerpo: “El Giro Corporal”, Bogotá, en 2018 y “Testamento geométrico. El Ready-made infeliz como clave interpretativa de 2666”, en El congreso literario “Estrella Distante”, Santiago de Chile-Valparaíso-Viña del Mar, Chile, 2013. Tiene traducciones al polaco desde el francés, el inglés, el sueco, el español. Ha traducido al polaco *Monsieur Pain* (2007) y *Nocturno de Chile* (2006) de Bolaño, *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas (2007), *El detalle. Tres novelas breves* de José Carlos Somoza (2007). Es autora del libro *sin título. operaciones de lo visual en 2666* de Roberto Bolaño, editado en Leiden por Almenar en 2018.

Correo electrónico: anna.kraus@rom.lu.se

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8185-8364>

Felipe Adrián Ríos Baeza

Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universitat Autònoma de Barcelona, España, con la tesis “La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño”. Especializado en literatura y teoría literaria

contemporáneas, se ha desempeñado como docente, ha publicado artículos y capítulos de libros, y ha participado en numerosos congresos internacionales y nacionales en esas líneas de investigación. En su tesis de licenciatura articuló una biografía comparatista de la vida y obra de Julio Cortázar, y en su tesina de maestría trabajó desde el postestructuralismo los pormenores del oficio de escribir en la obra de Enrique Vila-Matas. Es editor de los libros Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción (Eón, 2012); Juan Villoro: Rondas al vigía (Eón, 2011); Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular (Eón, 2010) y, junto con el Dr. Alejandro Palma Castro, del volumen Con/ versiones en la literatura hispanoamericana (BUAP, 2009). Ha sido profesor profesor-investigador y Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Desde el 2015 es profesor de Universidad Anáhuac Campus Querétaro; es profesor-investigador de tiempo completo de la Escuela de Humanidades (licenciatura y posgrado). Colabora como docente con la Escuela de Comunicación, la Escuela de Psicología y Vicerrectoría de Formación Integral. Realiza la gestión académica para la apertura de la Maestría en Humanidades, el Doctorado en Humanidades y el Centro de Habilidades Universitarias para la Comunicación en Español.

Correo electrónico: felipe.rios@anahuac.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

Alberto Bejarano

Doctor en Filosofía y estética de la Universidad París 8 con una tesis sobre Roberto Bolaño. (2014). Master en Filosofía y estética de la Universidad París 8. (2004). Master en Estudios latinoamericanos en la Universidad París 3. (2004). Docente-investigador del Instituto Caro y Cuervo en la Maestría de Literatura. Director de la Línea de investigación en literatura comparada del Instituto Caro y Cuervo en la Maestría de Literatura. Ha publicado diversos ensayos, artículos y los libros Antología y estudio crítico de la Revista Espiral de Bogotá (1944-1955) en Medellín (2018) y Ficción e historia en Roberto Bolaño, editado por Instituto Caro y Cuervo, Bogotá (2018). Finalista en el concurso de Novela corta “Oscar Wilde” 2014 en España con su novela “A tientas”.

Correo electrónico: alberto.bejarano@caroycuervo.gov.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6958-3043>

Ainoa Íñigo

Profesora asociada en Borough of Manhattan Community College, The City University of New York. Licenciada en Periodismo por la Universidad de Salamanca y doctora en Literatura española y latinoamericana por el Graduate Center de Nueva York. Es autora de *El universo literario de Roberto Bolaño*, un libro publicado por la editorial Verbum en el 2015. Es autora del artículo “2666 de Roberto Bolaño: una perspectiva de género”, publicado en octubre del 2018 por *La Colmena*, la revista de la Universidad Autónoma del Estado México. Es colaboradora de la revista cultural *ViceVersa* en Nueva York.

Correo electrónico: ainigo@bmcc.cuny.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0594-8349>

Jorge Mario Sánchez Noguera

Doctor en Literatura por la Universidad de los Andes y Magíster en Literatura por la Universidad Javeriana de Bogotá. En sus tesis de maestría y doctorado abordó el desarraigo en la obra de Roberto Bolaño. Ha publicado ensayos, artículos académicos y crítica literaria en revistas nacionales e internacionales, así como en libros recopilatorios. Ha presentado ponencias sobre literatura latinoamericana y mundial en Chile, Estados Unidos, México y Colombia. Fue docente de literatura latinoamericana y norteamericana en la Universidad El Bosque de Bogotá, y de lectura y escritura de textos académicos en la Universidad de los Andes de Bogotá. En la actualidad dicta clases de pregrado y posgrado en la Universidad Santiago de Cali.

Correo electrónico: jorge.sanchez02@usc.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9931-7256>

Pierre Herrera

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, con una tesis sobre la crítica y críticos de la obra de Roberto Bolaño; maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con una tesis sobre la obra autoficcional de Sergio Pitlor. Ha obtenido los premios universitarios de ensayo por la BUAP y por la UNAM, con textos sobre Augusto Monterroso y Salvador Elizondo,

respectivamente. Ha publicado los libros *El otro Ocaranza* (2014), *Dafen: diente falsos* (2017), entre otros. Sus más reciente artículo crítico fue publicado en la revista *Pasavento* y se titula: “Ficción como amistad: cruces de Vila-Matas y Pitol” (2018). Actualmente cursa un doctorado enfocado en Teoría Literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa (México) con un estudio sobre la obra de Mario Levrero.

Correo electrónico: g.pierre.herrera@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3782-6784>

Juan Sebastián Rojas

Docente de la universidad Santiago de Cali. Cursó estudios literarios en la universidad Paris Nanterre, hasta obtener el título de doctor en Literatura Comparada en abril del 2016. Es director de *Pluralis*, revista sobre la diáspora colombiana. *Diana o ¡Que viva el reguetón!* es su segunda novela, después de *El inmortal* (Madrid, Editorial Verbum, 2016). También es autor del libro de poesía y relatos *En busca de nada* (Bogotá, Editorial Oveja Negra y Editorial USC, 2018). Su novela *Fóllale, Manco* fue finalista del Premio Iberoamericano Verbum de Novela 2018 y publicada (Madrid y Cali, Editorial Verbum y Ediciones El Silencio, 2018).

Correo electrónico: juan.rojas10@usc.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3548-6464>

Álvaro Bautista-Cabrera

Doctor en Letras Hispánicas de la Université Michel de Montaigne (France, 2009), para lo cual escribió una tesis sobre el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes. Se desempeña como Profesor Titular de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle (Colombia). Ha publicado ensayos sobre el Quijote, Estanislao Zuleta, Raúl Gómez Jattín, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti y Roberto Bolaño, al igual que sobre estética barroca. Ha escrito el libro *Introducción a la pragmática de la ficción literaria*, donde desde la filosofía del lenguaje analiza la ficción del Quijote. Ha realizado conferencias sobre la lectura, la ficción y la metaficción, el ethos en el Quijote. Actualmente prepara el libro *Ficción y desficcionalización literaria*. Es director de la Revista *Poligramas* de

la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Ha escrito los libros de poemas *Seis confusiones para bailar un mapalé* (Bordeaux, Fr., edición privada y limitada, 2009), *Tal vez tres minutos de silencio* (Cali, Col., Universidad del Valle, 2010), *El delito de Alexandro* (Cali, Col., Universidad del Valle, 2018) y el libro de cuentos infantiles *Cuentos para leer bajo la luna* (Cali, Col., Universidad del Valle, 2018). Próximamente saldrá su libro *8 pesadillas con caballos y un consuelo*.

Correo electrónico: alvaro.bautista@correounivalle.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0204-3923>

IMPRESO EN EL MES DE JULIO DE 2019
EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS DEL VALLE S.A.S.
SANTIAGO DE CALI - COLOMBIA
2019

FUE PUBLICADO POR LA
UNIVERSIDAD SANTIAGO DE CALI

En los casi 20 años del siglo XXI, la literatura de Roberto Bolaño se ha situado a escala mundial como uno de los autores más destacados de Latinoamérica. Diversas traducciones al inglés, al francés, al alemán son una señal de dicha ubicación en la república literaria. Bolaño es un autor de culto para personalidades como Susan Sontag. Es también una voz central de un mundo global. El autor de 2666 es objeto de investigaciones en las que teorías literarias contemporáneas de género y cultural, encuentran riqueza y polémica. Bolaños se ha convertido en una literatura que muestra un cambio de página con respecto al boom y al postboom. Este libro presenta siete artículos que abordan la obra del chileno, desde perspectivas a partir de las cuales, se aplican teorías actuales y realizan acercamientos a algunos de los balances y temas propuestos por el autor.



Colección
Dirección
General de
Investigaciones

VIGILADA
MINISTERIO DE
EDUCACIÓN
USC
UNIVERSIDAD
SANTIAGO
DE CALI
EDITORIAL