

**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 Archimboldi, 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 Archimboldi está aquí [...]. En alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores. Archimboldi 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 vilamatasiano), 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 Rouselot, 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 Rouselot», *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 2666, 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 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.

