

**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 homodieético). 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 junturas 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.

