



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LA ESCRITURA NÓMADA DE
LOS DETECTIVES SALVAJES

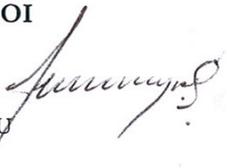
DE ROBERTO BOLAÑO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

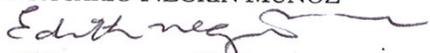
MTRO. KYEONGMIN LEE CHOI

ASESOR:

DR. ÁLVARO JOAQUÍN RUIZ ABREU 

LECTORES:

DR. CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ 

DRA. EDITH DEL ROSARIO NEGRÍN MUÑOZ 

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2012



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**LA ESCRITURA NÓMADA DE *LOS DETECTIVES*
SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

MTRO. KYEONGMIN LEE CHOI

ASESOR:

DR. ÁLVARO RUIZ ABREU

LECTORES:

DR. CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ

DRA. EDITH NEGRÍN MUÑOZ

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2012

ÍNDICE

I. Introducción	5
II. El impulso de la fuga fuera del mundo sedentario	25
II.1. La mercantilización del arte en el mundo de horror	28
II.2. El mundo encerrado y la deshumanización	50
II.3. Del movimiento contracultural a la fuga	76
III. El viaje de los detectives y la imposibilidad del sueño utópico	93
III.1. De la bohemia a la vida aventurera	96
III.2. Fuera de las trabas para no ser cuerpo dócil	111
III.3. Desesperados detectives en busca de su propio camino	128
III.4. Sonora, el otro lado oscuro del mundo	142
IV. Hacia territorios flotantes más allá de la frontera	161
IV.1. El parricidio y ser huérfanos perdidos	164
IV.2. La muerte de la originalidad y la reescritura	177
IV.3. La historia no escrita de los marginados	199
IV.4. La identidad múltiple y la vida dialéctica de los nómadas	216
V. Conclusión	235
VI. Bibliografía	249

I. INTRODUCCIÓN

En aquel imperio, el arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio toda una provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la Cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas las ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos, en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas.

Jorge Luis Borges, “Del rigor en la ciencia”

Roberto Bolaño (1953-2003) fue un escritor que se convirtió, relativamente en poco tiempo, en uno de los autores imprescindibles de la literatura hispanoamericana en las últimas décadas. Su vida fue de un continuo desplazamiento por América Latina y Europa. Nació en 1953 en Santiago de Chile y vivió entre distintas ciudades del sur del país (Cauquenes, Los Ángeles). A los 15 años se estableció, junto con su familia, en la Ciudad de México en 1968 cuando sucedieron el movimiento estudiantil y la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. A los 20 años, regresó a Chile para sumarse al movimiento socialista de Salvador Allende (1908-1973). Poco después de su llegada a Santiago en 1973, estalló el golpe de estado de Augusto Pinochet (1915-2006) y fue tomado preso por unos días. Luego de ser liberado por la ayuda de su colega del liceo retornó a México donde empezó a dedicarse al

INTRODUCCIÓN

periodismo y a escribir poemas de estilo vanguardista. Interesado en el estridentismo fundó junto con su amigo, Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998), el movimiento infrarrealista hacia 1974. En 1977 se trasladó a Europa y tras un largo vagabundeo, por fin, se instaló en Barcelona. En los años 80 se mantenía ganando concursos locales de literatura y ejerciendo diversos trabajos (vigilante nocturno, basurero, descargador de barcos, vendimiador, camarero, lavaplatos, etc.). En 1982 se casó con la catalana Carolina López con quien tuvo dos hijos: Lautaro y Alexandra. El 15 de julio de 2003, tras pasar diez días en coma como consecuencia de una insuficiencia hepática, falleció en Barcelona.

Inició su camino literario como poeta apasionado por el vanguardismo tardío a mediados de los años 70 en México y apareció como novelista en el territorio público en 1996 con la publicación de dos novelas: una enciclopédica, *La literatura nazi en América*, y la otra, *Estrella distante*, que remite a la época de la dictadura de Pinochet. Desde entonces, recomenzó a recibir reconocimientos de los críticos literarios y tener éxito editorial. Así llegó el momento culminante, que fue durante 1998 cuando publicó la obra más representativa, *Los detectives salvajes*, con la que ganó el Premio Rómulo Gallegos en 1999, momento en que su nombre y sus obras tuvieron gran repercusión pública en la literatura hispanoamericana. El valor literario de su narrativa parece patente. Basta mencionar que, en junio de 2003 cuando se celebró el encuentro de escritores latinoamericanos en Sevilla, tres semanas antes de su muerte, Bolaño fue consagrado como el mejor y más influyente novelista de su generación: “la generación más joven, la de Fresán, Volpi o Gamboa, lo había elegido como su líder

INTRODUCCIÓN

indiscutible, su foro, su tótem, en palabras de Rodrigo Fresán” (Herralde, 13). Y cuando sus textos se empezaron a publicar traducidos en otras lenguas, Susan Sontag apuntó que “era un escritor extraordinario que ningún lector digno de tal nombre debería perderse, un *must*” (Herralde, 8). Así, Bolaño, más allá de ser un escritor chileno, se convirtió en uno de los autores más tentadores de la literatura contemporánea en lengua española: “Roberto Bolaño no es, en esencia, un escritor chileno. [...] En realidad, Bolaño podría ser mexicano, español, chileno y en parte chileno o, a lo mejor, una mezcla de todas esas nacionalidades [...] Es, en el buen sentido de la palabra, demasiado cosmopolita, demasiado universal, por completo desarraigado y cómo no, esplendorosamente original” (Marks en Espinoza, 126).

Bolaño fue, sin lugar a duda, uno de los más excitantes escritores latinoamericanos en las últimas décadas, en las cuales la atmósfera de la literatura hispanoamericana experimentaba un proceso de compleja transición literaria liderada por autores que solían procurar la despedida de la macronarrativa de la generación anterior. Es de mencionar, entre muchos, a los del *Crack* y de *McOndo*, quienes serán particulares de este período de transición agobiante. Cuando Alberto Fuguet y Sergio Gómez publicaron la antología de escritores españoles y latinoamericanos, *McOndo* (1996), manifestaron que todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo y el gran tema de la identidad latinoamericana pareció dejar paso al tema de la identidad personal. Al respecto del cambio de la tendencia literaria Jorge Fornet comenta:

No deja de resultar interesante la percepción del tránsito de lo público a lo privado, de lo colectivo a lo individual, del nosotros al yo, y su posible relación con la “fiebre privatizadora mundial”. Si hemos

INTRODUCCIÓN

entendido bien, resulta que nos hallamos ante una suerte de síndrome literario neoliberal (6).

Mientras que la literatura de la generación anterior, estampada por el *Boom*, se inclinaba más a la configuración de una visión profunda de la realidad e identidad nacionales e latinoamericanas, las obras posteriores se caracterizarían por lo mediático, lo privado, la velocidad y el escepticismo; en estas obras generalmente se asume la vida como un *performance* determinado o determinante de noticias o episodios truculentos nacionales o globales, tales como la brutalidad de la violencia, el frenesí erótico, el ritmo cotidiano, lo peligrosamente vivido, el énfasis en la biografía personal (Luz Mary, 37). En esta corriente histórica, Bolaño manifestaba en varias ocasiones, aunque sus obras muestran íntimos vínculos con las anteriores, que no se sentía heredero del *Boom* de ninguna manera. Tratará de alejarse de la escritura tradicional, de la canónica hispanoamericana de los privilegiados padres escritores. Para Bolaño, el valor del escritor es saber atreverse, como un guerrillero contra un monstruo invicto, a la batalla peligrosa aunque siempre sea vencido: “La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (Braithwaite, 90). Este impulso, desafiante a la literatura establecida por los consagrados, habría sido lo que estimuló al autor que realizara una literatura fugitiva en busca de una forma alternativa. De todos modos, más allá de la calidad literaria y la fama pública, sus obras se encuentran en constante traducción a otros idiomas y su éxito editorial muestra la permanencia vigorosa de sus textos hasta hoy.

INTRODUCCIÓN

Sería oportuno hacer aquí una breve presentación de sus novelas para hacer una observación esquemática sobre las características temáticas más relevantes y las técnicas particulares de su escritura. En ésta excluyo *Los detectives salvajes*, el corpus central de este estudio para más tarde y las últimas obras *El secreto del mal* (2007), *El Tercer Reich* (2010) y *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) por su carácter póstumo. Pero incluyo la primera novela póstuma *2666* porque es una obra imprescindible para leer a Bolaño, no sólo por su carácter de la macronarratividad sino también por sus temas y visiones discursivos entrecruzados con otras obras, sobre todo, con *Los detectives salvajes*.

La pista de hielo (1993): Formada sobre la base del género detectivesco y constituida de tres versiones de un crimen cuya historia es contada por los narradores Remo Morán (negociante chileno que pretende ser escritor), Gaspar Heredia (poeta mexicano que trabaja como vigilante nocturno de un camping) y Enric Rosquelles (sociólogo de la ciudad Z). Se trata de una pista de hielo construida en el abandonado Palacio de Benvingut, donde se comete un misterioso asesinato que incita la ruina psicológica de los personajes.

La literatura nazi en América (1996): Semejante a la obra *Historia universal de la infamia* de Borges, la novela parece una antología enciclopédica de biografías de escritores americanos infames pertenecientes, en su mayoría, al vanguardismo. Bolaño, ironizando de manera burlesca el oficio de escribir y mostrando la coexistencia simbiótica entre el poder y la literatura, insinúa que la literatura puede ser un acto criminal.

INTRODUCCIÓN

Estrella distante (1996): Es la versión ampliada del último capítulo de *La literatura nazi en América*, “Ramírez Hoffman, el infame”. Hoffman se personifica como el poeta aviador Carlos Wieder y se convierte en un criminal en la época de la dictadura en Chile. Esta novela, que toma prestada la forma del género detectivesco, cuestiona el límite de la literatura como el agente del horror y la crueldad.

Llamadas telefónicas (1997): Esta obra dividida en tres partes contiene catorce cuentos. En el primer relato “Sensini”, el narrador habla del descenso del escritor Sensini, figura basada en el autor argentino Antonio di Benedetto (1922-1986), quien se mantiene concursando por premios literarios. El segundo, “Henri Simon Leprince”, es la historia de un escritor mediocre en la época de la guerra, que quiere salvar a autores pero comprende que “los buenos escritores necesitan a los malos escritores” (35). De esta manera, Bolaño habla del altibajo de los escritores envueltos en diferentes circunstancias históricas.

Monsieur Pain (1999): Originalmente fue publicada en 1994 con el título de *La senda de los elefantes*. El narrador Pierre Pain, experto del mesmerismo, habla de su tratamiento a un tal Vallejo (posiblemente César Vallejo) internado en un hospital de París por la enfermedad del hipo. A medida que visita a Vallejo, Pierre Pain se envuelve en una serie de dificultades y amenazas incomprensibles de unas fuerzas ocultas que esperan la muerte de Vallejo.

Amuleto (1999): Es la versión ampliada de un soliloquio en *Los detectives salvajes* narrado por la uruguayana Auxilio Lacouture, quien relata la historia de la matanza de Tlatelolco en la Ciudad de México. Ella es quien aguanta, escondida en un baño de la

INTRODUCCIÓN

UNAM, mientras el ejército militar viola la autonomía de la universidad. Narrada de forma testimonial, la novela une la realidad histórica del movimiento de 1968 y la ficción. Por esta unión, *Amuleto* parecería una nueva versión de *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska (1932-).

Nocturno de Chile (2000): Una novela a la que Bolaño quería poner el título de *Tormenta de mierda*. Narrada de forma autobiográfica relata la historia de un sacerdote, crítico literario y miembro de Opus Dei: Sebastián Urrutia Lacroix. El protagonista narrador revisa, en una noche, los momentos cruciales de su vida: su amistad con el crítico Farewell, la relación con los encomenderos Oido y Odeim - “Odio y Miedo”-, la muerte de un pintor guatemalteco en París, la clase de marxismo para el general Pinochet, etc. En una mezcla de los hechos históricos con la ficción, Bolaño denuncia la brutalidad y la operación discreta del poder político y su relación simbiótica con los intelectuales.

Putas asesinas (2001): Es un segundo volumen de cuentos que contiene trece relatos. En el primer cuento “El Ojo Silva”, el narrador cuenta la historia de Mauricio Silva quien habla de la costumbre de sacrificar a un niño por una deidad en India. El cuento “Prefiguración de Lalo Cura” habla del inframundo violento de la pornografía. Este nombre, como un juego de palabras, reaparece en *2666*. “Putas asesinas” trata de una mujer desesperada, que secuestra a un cantante para declarar su amor. En “Fotos” el personaje Arturo Belano, de *Los detectives salvajes*, se encuentra en África, donde revisa un álbum. Los temas cruciales son la política, el espejismo de la realidad y del mundo, la sexualidad, el encuentro y desencuentro, etc.

INTRODUCCIÓN

Una novelita lumpen (2002): Narra la historia de Bianca y su hermano. Tras la muerte de sus padres en un accidente, Bianca empieza a sumergirse en el mundo de los adultos y envuelta en una delincuencia criminal va descubriendo las peores facetas de la sexualidad. El título propone un juego con *Tres novelitas burguesas* (1973) de José Donoso (1924-1996).

Amberes (2002): Originalmente fue escrita en 1980. Esta novela, más anárquica y rizomática en su narrativa, es un conjunto fragmentado de voces y personajes que no permiten una reducción esquemática. Contiene abundantes referencias entrecruzadas entre sus novelas.

El gaucho insufrible (2003): Esta obra contiene cinco cuentos y dos ensayos del escritor. El primer relato, “Jim”, es una historia de un extraño hombre que vagabundea por Latinoamérica. “El gaucho insufrible” relata la historia de un abogado que abandona Buenos Aires y se dirige a su tierra en la pampa; el cuento bien podría ser una relectura de “El sur” de Borges.¹ “El policía de las ratas”, como un homenaje a “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” de Kafka, sería una alegoría de la condición humana. “El viaje de Álvaro Rousselot” trata de un escritor argentino olvidado cuya obra es filmada por un francés. El último, “Dos cuentos católicos”, relata el encuentro de un adolescente con un asesino en serie. En los dos ensayos, “Literatura + enfermedad = enfermedad” y “Los mitos de Chtulhu”, Bolaño habla de su proyecto narrativo y sus principales criterios sobre la escritura.

¹ Para entender mejor la ironía textual entre dos obras, véase Federico Pous, “La ironía de lo político. Reflexiones sobre “El gaucho insufrible” de Roberto Bolaño”, *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4/5 (2008).

INTRODUCCIÓN

2666 (2004): Es la primera novela póstuma que no pudo acabar Bolaño antes de su muerte. Construida con base en el género policiaco y dividida en cinco partes, *2666* gira en torno al misterioso escritor alemán perdido, Archiboldi, en el desierto de Sonora. La primera parte relata el viaje de unos ensimismados críticos europeos hacia Sonora en busca del escritor. La segunda, trata de la larga trayectoria del profesor de filosofía Amalfitano hacia Santa Teresa donde, por fin, se instala. En la tercera, el periodista afroamericano Fate (Quincy Williams) llega a Santa Teresa para reportar un combate de boxeo, pero interesado en la serie de feminicidios en la ciudad, intenta entrevistar al sospechoso. La cuarta parte, narrada en forma de reportaje, se dedica en su totalidad a la descripción de los crímenes crueles de Santa Teresa. La última parte relata la vida oscura y el viaje enigmático de Archiboldi.

Los textos de Bolaño están constituidos por muchos ángulos discursivos y diversos estratos temáticos entrecruzados que permiten una multitud de lecturas posibles desde varias perspectivas. Propongo hacer una breve reflexión general de los temas más cruciales. En primer lugar sus obras suelen mostrar la reflexión crítica y mordaz sobre el poder político del mundo moderno y su conexión simbiótica con la literatura. Este tema está latente en la mayoría de sus novelas, tales como *Los detectives salvajes*, *Nocturno de Chile*, *La literatura Nazi en América*, *Estrella distante*, *Amuleto* y *2666* en las que la literatura y el poder son un mismo territorio analógico. Lo que se vislumbra es que la literatura es parasítica y defensora del poder político. Otro tema medular es la distancia irreconciliable entre la realidad y la literatura, entre las cosas y los signos, entre la práctica y las palabras. Dicha distancia se presenta en sus obras mediante los gestos sociopolíticos de los intelectuales, sobre todo, de los escritores.

INTRODUCCIÓN

Las novelas, *Monsieur Pain* y *El gaucho insufrible* muestran que el oficio de escritor ha perdido su función cambiante en la sociedad y su autonomía artística, y se ha secularizado en la civilización capitalista, por lo cual ya no es necesario que la obra de arte sea aurática. Al respecto, es de notar que Bolaño trasluce, en sus obras como *La literatura nazi en América*, *Los detectives salvajes* y *Estrella distante*, un decadentismo catastrófico de la literatura. Hay otro tema indispensable: el mal del mundo de sucesos inhumanos (la violencia, el crimen, la dictadura, el asesinato, la violación, la indiferencia, la inmoralidad, el sacrificio, etc.) convertidos en cosas cotidianas, que forman la parte más oscura e infernal de la vida moderna. Un tema en la mayoría de sus obras, *Los detectives salvajes*, *Estrella distante*, *2666*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*. Por último, el tema del viaje ambulante es primordial; éste es entendido como la última opción para salir de las trabas sociales y como la fuga fuera del territorio del sedentarismo (sociopolítico y literario) hacia otro lugar encubierto o desconocido. Sin duda, es un tema que atraviesa la mayoría de los textos de Bolaño.

Ahora, un esbozo esquemático sobre la peculiaridad de la técnica narrativa de Bolaño, la cual suele crear una estructura laberíntica que impulsa la participación activa del lector al texto. Su escritura no mantiene los códigos clásicos ni satisface las reglas genéricas sino que transgrede la normativa canónica y distorsiona las formas anteriormente estereotipadas. Desviándose de la expectativa del lector acostumbrado al prototipo literario, Bolaño inventa una circunstancia tenebrosa y hermenéutica y pone al lector en la posición de descifrador del texto. De hecho, como señala María Eugenia Kokaly:

INTRODUCCIÓN

Sus textos son el resultado de una serie de estrategias retóricas que se combinan con el fin de entregar una síntesis de estilos, géneros y temas. [...] no es posible hacer clasificaciones en términos puros debido a que el texto es en sí mismo la búsqueda de una clasificación” (258).

Puede decirse, entonces, que Bolaño propone una aventura literaria constituida de distintos estilos, formas, géneros, discursos, voces, estructuras, etc. Su escritura se caracteriza por la inter/metaliteratura de enunciaciones meta-referenciales entre sus obras y, por supuesto, con las de otros autores. Así, se hace patente que sus textos parecen una contra/reescritura de los preexistentes que provoca una tensión entre el estatismo y el escapismo literarios, es decir entre el homenaje (o parodia) a la literatura tradicional y la desmitificación satírica de ella. Las obras ejemplares de esta forma literaria serán *Los detectives salvajes* y *La literatura nazi en América*. En segundo, Bolaño, al emplear el género detectivesco en su narrativa, maneja una estructura semejante a la del rizoma, un sistema que no permite la reducción a lo uno.² Como que sus lazos articulares se dispersan y se conectan con otros, algunas de sus novelas parecen el juego del Go, en el que el valor de cada piedra depende de su posición temporal y espacial y de su interconexión con otras.³ Más que otras de sus obras, *Amberes*, *Los detectives salvajes*, *La literatura nazi en América* y *2666* están

² Rizoma es un modelo descriptivo y epistemológico, cuyos elementos no siguen líneas de subordinación jerárquica, sino que cualquier elemento puede ser conectado con cualquier otro. Los principios fundamentales, según Gilles Deleuze son: la conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura del significante, la calcomanía y la cartografía (Deleuze y Guattari, 13-17).

³ Deleuze hace una comparación entre el ajedrez y el go: “en el go, [...] el movimiento ya no va de un punto a otro, sino que deviene perpetuo, sin meta ni destino, sin salida ni llegada. Espacio “liso” del go frente a espacio “estriado” del ajedrez. *Nomos* del go frente a Estado del ajedrez, *nomos* frente a *polis*. Pues el ajedrez codifica y descodifica el espacio, mientras que el go procede de otra forma, lo territorializa y lo desterritorializa” (Deleuze y Guattari, 361).

INTRODUCCIÓN

formadas por el sistema rizoma que crea una estructura hermenéutica. En tercero, al igual que en la literatura fantástica, Bolaño crea un juego entre la certeza y la incertidumbre, entre la presencia y la ausencia; en el que el acceso a la verdad o a un fin concreto suele ser frustrado. La mayoría de sus textos tienen huecos vacíos imposibles de ser llenados por completo y sucesos no explicables según la lógica discursiva. Es decir, Bolaño cultiva, de forma cada vez más radical, una “poética de la inconclusión” (*El secreto del mal*, 9). De esta manera, esgrime el mecanismo hermenéutico del género detectivesco, pero como se observa en *Los detectives salvajes*, *2666*, *Estrella distante*, *La pista de hielo*, *Nocturno de Chile*, no se trata de un suceso enigmático con la posibilidad de ser resuelto, sino de un secreto que el texto no llega a revelar.

El corpus central de este estudio es *Los detectives salvajes*, la novela más cristalizada en la narrativa de Bolaño, que cubre esas características arriba mencionadas. La novela gira alrededor de esos temas, presentes en Borges y recordados por Bolaño: “Borges ya dijo que en la literatura existían cuatro temas: el amor, los viajes, la muerte y el laberinto. Incluso viajes y laberinto podrían confundirse. Y luego está el quinto tema, [...] Es el destino de la tribu humana” (Braithwaite, 99-100). A simple vista, la trama de la novela parece sencilla. Constituida a base de su historia autobiográfica, cuenta “la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte” (*Los detectives salvajes*, 497)⁴ de una generación olvidada de poetas jóvenes vanguardistas latinoamericanos, radicados en México a

⁴ Se cita por la edición de 2006 y se indicará sólo la página en las citas subsiguientes.

INTRODUCCIÓN

mediados de los años 70. Los principales personajes, Arturo Belano y Ulises Lima, intentan reivindicar el movimiento vanguardista, el llamado realismo visceral, desaparecido en los años 20 en el desierto de Sonora. Parten de la Ciudad de México hacia Sonora con el sueño romántico de encontrar la fundadora, Cesárea Tinajero. Tras un largo viaje por la región fronteriza llegan a confirmar su existencia. Pero ella muere por un suceso inesperado y ellos vagabundean a lo largo de 20 años por los continentes de África, Europa y Latinoamérica. La novela termina sin precisar cómo es el final de su trayectoria.

En cuanto a la estructura, la novela se divide básicamente en tres partes: la primera y la tercera parte en forma del diario de García Madero y la segunda constituida por una serie de soliloquios discontinuos. Al considerar la complejidad estructural y estilística, no es extraño que Enrique Vila-Matas considere a Bolaño como un escritor de “alma nómada y aficionado a la multiplicidad” (99). La crítica literaria solía recordar las palabras como el viaje, la aventura, el desplazamiento, la inter/metatextualidad, la extravagancia, la multiplicidad, la heterogeneidad, la hibridez, etc. Puede considerarse que la novela es un conjunto de entrecruzamientos enmarañados de una multitud argumental que permite una lectura desde diversos ángulos, ya que cada uno de los soliloquios disfruta su propio estrato narrativo sin perder su función articularia con otros. Parecería, por lo tanto, un rompecabezas de *collage* formada de una ilimitada “fractalización” divergente por todas direcciones.⁵

⁵ Un fractal es un objeto semigeométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas. En los sucesivos pasos de la construcción de la curva de Koch, un ejemplo clásico

INTRODUCCIÓN

En sentido amplio, la estructura de *Los detectives salvajes* sería una especie asimilada al sistema rizoma.

En suma, la novela está constituida por la dualidad de forma y contenido nómadas: la estructura fugitiva que tiene la escritura sedentaria por su base territorial y la vida errante de los personajes. Es por esta razón por la que señala Juan Antonio Masoliver que la novela está integrada por “las aventuras literarias en las sórdidas aventuras de la vida” (Manzoni, 65). Se trata de la vida y la escritura que se desplazan en busca de un nuevo territorio en una tensión dialéctica entre la vida-literatura sedentaria y la nómada, entre la estabilidad canónica y la movilidad excéntrica. A esto me refiero con el término de “la escritura nómada” con el que, entre posibles análisis, me propongo hacer una lectura de *Los detectives salvajes* con el concepto del nómada que, desde la perspectiva social antropológica y etnográfica, es una forma de vida en constante movimiento de un lugar a otro sin establecer una residencia fija y que es antitético al sistema del Estado nación organizado por medios institucionales cuyo poder centralizador pretende mantener el orden, la estabilidad y la jerarquía sociopolíticos dentro de un marco geográfico bien asentado. El nómada es el movimiento en territorios más allá de la frontera (geográfica y epistemológica) y esta movilidad impulsada por el deseo de la fuga provoca la transformación del orden de las cosas. Esta comparación entre dos sistemas es aplicable de manera analógica a la de dos

del fractal, la línea recta es de 1 dimensión, la segunda línea, 1.02, la tercera, 1.13, y la última, 1.91. Si se añade una nueva conexión, se aumenta la dimensión y sucede un cambio total de la curva.

INTRODUCCIÓN

tipos del libro; el libro-raíz y el libro-rizoma.⁶ Mientras que el libro-raíz, que requiere una fuerte unidad principal para llegar a dos, un pivote que soporta las raíces secundarias, nunca ha entendido la multiplicidad, el sistema del libro-rizoma, por su carácter de la excentricidad, se distingue de las raíces y de las raicillas. *Los detectives salvajes* es asimilado al modelo rizoma en el sentido en que no satisface el deseo a la unidad convergente. Sería una acumulación de microhistorias independientes que no se conducen a un final reductivo en las que los principales personajes son viajeros que viven moviéndose entre el mundo civilizado-sedentario y el periférico-nómada. Es significativo, entonces, el hecho de que Bolaño proponga dos figuras simbólicas; Octavio Paz y Cesárea Tinajero quienes representan respectivamente dos espacios antagónicos, pero unidos al mismo tiempo; el centro metropolitano moderno y la periferia primitiva en ruina en el desierto. Los protagonistas se mueven entre dos territorios y a medida que siguen su viaje a lo desconocido, alejándose del mundo civilizado, van convirtiéndose en primitivos modernos en el territorio periférico (cultural y sociopolítico).

Así, el viaje, la ética esencial de la vida nómada, sería una de las palabras clave

⁶ El libro raíz, la imagen del árbol-mundo, es el libro clásico como bella interioridad orgánica, significante y subjetiva, cuya realidad espiritual es la lógica binaria. La avanzada disciplina de lingüística de Noam Chomsky, por ejemplo, correspondería a esta lógica. En la gramática generativa transformacional en la que el árbol sintagmático empieza en un punto S y procede luego por dicotomía. También en la taxonomía biológica en que se clasifica un objeto en categorías de reino, división, clase, orden, familia, género y especie, todos los seres pertenecen jerarquizados a lo Uno orgánico. Según Deleuze y Guattari, hay otro tipo de raíz, que es el sistema-raicilla o raíz fasciculada, de la raíz principal abortada o destruida en su extremidad. Es la figura injertada de una multiplicidad inmediata en la raíz principal. Este sistema no rompe verdaderamente con el dualismo, con la complementariedad de un sujeto y de un objeto sino que sigue manteniendo la relación con la unidad principal (Deleuze y Guattari, 11)

INTRODUCCIÓN

para leer la novela. De hecho, ya sea individual o colectivo, ocasional o duradero, es uno de los íconos característicos de este mundo globalizado donde parece ser permitida cualquier tipo de movilidad, tanto material como inmaterial, con la que turistas, investigadores, comerciantes, migrantes, deportistas, artistas, obreros, etc. traspasan la frontera nacional y continental. Pero es verdad que el nomadismo se ha considerado a lo largo de la historia humana como un estilo de vida siniestro y caótico que vulnera el orden establecido de las cosas por lo cual debía ser abandonado y empujado al borde del territorio sedentario. En este sentido, podría decirse que mientras que la modernidad se constituyó sobre la base del sedentarismo sociopolítico,⁷ el nomadismo se ha servido paradójicamente como un aparato estratégico para el establecimiento y la consolidación de la sociedad sedentaria.⁸ El

⁷ La modernidad es una compleja noción conflictiva entre diversas definiciones en diferentes campos de estudio, cuyas diagnósticas características generales serán las siguientes como señala Alan Knight: “Modernity implies: rationality and rationalization; secularism; “disenchantment”; literacy; urbanization; “achievement-orientation” (as against ascription); and bureaucracy. It involves (institutionally) mass education, industrialization, rapid transportation and communication. It confers (psychologically) access to information, openness to new ideas, awareness of time, a commitment to long-term planning, and an appreciation of technical knowledge. It is associated (politically) with informed participant citizens, a sense of personal efficacy, freedom from traditional ties, and flexible cognition” (98-99). Mientras que la modernidad, que deviene del siglo de las luces, crea el héroe del saber para un buen fin épico-político, la paz universal por medio de “metarrelatos” (o “grandes relatos”) que legitimaban y fundamentaban las instituciones y las prácticas públicas y sociopolíticas, la posmodernidad “como un estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del fin del siglo XIX” (Lyotard, 9) desafía las nociones modernas de la verdad, la razón y la objetividad. Desde esta perspectiva, Lyotard reemplaza a la modernidad por un pensamiento que ataca la idea de razón y verdad única, lo que se ha dado en llamar la posmodernidad.

⁸ Por ejemplo, en la historia occidental la peste negra, a mediados del siglo XIV, fue el caso decisivo para que el nomadismo estuviera rechazado y sumido bajo el control estatal y el sedentarismo lograra su supremacía. Esta política de restricción se ha magnificado para mantener y fortalecer el orden del Estado justificando que los factores como el terrorismo, la epidemia, la migración ilegal, el contrabando, etc. son del salvajismo nómada.

INTRODUCCIÓN

viaje ha sido y sigue siendo presente y canónico no sólo en la vida humana sino también en cualquier parte del campo artístico con una múltiple gama de modalidades desde los mitos grecorromanos hasta las obras del arte contemporáneo. Como señala Jacques Attali, explorando la historia del hombre en *L'homme nómade* (2003), que el hombre es nómada desde sus orígenes y sólo ha sido sedentario durante un corto período y que está convirtiéndose en un nuevo tipo de nómada que viaja por el mundo sin necesidad de desplazarse en tiempos del llamado globalización. Así, el viaje y el nómada siempre han existido en el trasfondo del mundo sedentario. Es de señalar, por lo tanto, que la paradoja es que una estructura estable requiere lo contrario para comprobar y reforzar su existencia hegemónica. El orden, enfatizando en la negatividad del caos, debe exigir necesariamente el desorden como su reflejo antitético. Del mismo modo, la modernidad no se basa sólo en el sedentarismo basado en la lógica racional y su eficiencia funcional sino también en el nomadismo, aunque las facetas básicas de éste (movilidad, pluralidad, multiplicidad, contingencia, alteridad, heterogeneidad, etc.) parezcan antagónicas a las del sedentarismo (inmovilidad, unicidad, homogeneidad, estabilidad, etc.). Cuando Maffesoli define que “lo característico de la modernidad ha sido la voluntad de alinear todo, de codificarlo y, en sentido estricto, de identificarlo” (21), su argumento evidencia la condición previa en la cual el desorden caótico de las cosas existe en un lado encubierto del mundo del “orden”.

Partiendo desde esta perspectiva, la principal propuesta de este estudio es justificar que el nomadismo forma parte colateral del mundo moderno y que éste se establece

INTRODUCCIÓN

con un complejo proceso de la tensión paradójica (o dialéctica) entre el orden y el desorden. Así, argumento que *Los detectives salvajes* muestra una intensa tensión entre la escritura sedentaria-canónica y la nómada-fugitiva. La vida errante de los protagonistas como sujetos nómadas en una trayectoria fugitiva contradictoria entre la vida sedentaria y la nómada, nos permitiría comprobar la coexistencia del “otro(s) lado(s)” en el mundo moderno. Este estudio consta de tres partes con las siguientes preguntas principales correspondientes: “de qué se fugan”, “cómo es el viaje errante” y “qué hay más allá de la frontera”. En el primer capítulo, planteo una observación sobre el impulso de la fuga tanto de Bolaño como de los poetas real visceralistas en la novela que se sienten encerrados por las trabas institucionales de la sociedad sedentaria y sueñan una aventura hacia lo desconocido. Observo la distancia profunda entre la realidad humana y la vanidad del discurso que muestran los sucesos circunstanciales en la narrativa de Bolaño, el impulso de la fuga no sólo de los personajes sino también de Bolaño ante el *establishment* sociocultural y el infrarrealismo, como un movimiento vanguardista dentro del contexto de la contracultura mexicana a mediados del siglo pasado. El segundo capítulo se concentra en el viaje de los poetas detectives en busca de la poética ideal en la periferia desconocida. El viaje, como un pretexto del movimiento, de la conexión y del devenir en la narrativa de Bolaño, es el motor central de la novela. De hecho, una multitud de personajes representan diversas modalidades de la vida nómada (romántico, bohémico, ocioso, migratorio, fugitivo, de exilio, de aprendizaje, etc.): 1) el rotatorio para la obtención de sus medios de vida o para el encuentro con otros individuos y

INTRODUCCIÓN

grupos; 2) la migración, el desplazamiento voluntario o forzoso para cambiar de residencia; 3) el imaginario que permite a los seres humanos, vivir otras vidas y habitar otros mundos, sin necesidad de migrar en el espacio ni de mutar en el tiempo (Antonio Campillo). Entre ellos, el viaje de los protagonistas inicia de la bohemia en la Ciudad de México y se transforma en la vida errante. Justifico, por lo tanto, que el viaje sería una expresión de la resistencia al sedentarismo (cultural y sociopolítico) para no ser un cuerpo dócil en la sociedad burguesa. Y considerando que el espacio utópico se convierte en un espejismo en la novela, observo la configuración del mal en la tierra periférica del mundo moderno. En el tercer capítulo trato de hacer un estudio sobre la escritura y la vida más allá de la frontera: la muerte de la originalidad (literaria) y el devenir de una constante reescritura. Aquí procuro hacer una comparación entre dos territorios, el sedentario representado por Octavio Paz y el nómada por Cesárea Tinajero, donde los protagonistas se quedarán huérfanos por matar con su propia mano a sus padres, un acto de la aniquilación total de la originalidad. A ellos no les queda más remedio que el vagabundeo por el territorio flotante donde su identidad se hace ambigua y su historia se esfuma.

II. EL IMPULSO DE LA FUGA FUERA DEL MUNDO SEDENTARIO

Diosa, vamos, dime con verdad si podré escapar de la funesta Caribdis y rechazar también a Escila cuando trate de dañar a mis compañeros”.

Así dije, y ella al punto me contestó, la divina entre las diosas: “Desdichado, en verdad te placen las obras de la guerra y el esfuerzo. ¿Es que no quieres ceder ni siquiera a los dioses inmortales? Porque ella no es mortal, sino un azote inmortal, terrible, doloroso, salvaje e invencible. Y no hay defensa alguna, lo mejor es huir de ella”.

Homero, *Odisea*

Bolaño despliega vagabundeos por estilos, estructuras, géneros y temas, moviéndose con mayor libertad dentro y fuera del bosque de la literatura canónica y generando así una tensión compleja entre la escritura sedentaria y la nómada. En esta aventura literaria, Bolaño toma el tema del viaje errante, un tema canónico desde la remota época de la literatura occidental, para su ambiciosa e intrépida novela *Los detectives salvajes*. Para Bolaño, el viaje tenía el mismo peso que la respiración para la vida:

Realmente, es más sano no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa, estar bien abrigado en invierno y sólo quitarse la bufanda en verano, es más sano no abrir la boca ni pestañear, es más sano no respirar. Pero lo cierto es que uno respira y viaja. Yo sin ir más lejos, comencé a viajar desde muy joven. [...] A partir de ese momento los viajes fueron constantes (*El gaucho insufrible*, 147-148).

Comparando el estatismo con el viaje, el autor afirma que la vida anquilosada sin movimiento es igual que la muerte y que la movilidad es la que garantiza la vitalidad no sólo del ser sino también de su narrativa. El viaje como alegoría de la vida humana fue el promotor poético para una escritura fugitiva que pretende explorar

EL IMPULSO DE LA FUGA

una forma estratégica de cruzar el mundo literario sin establecer una residencia fija en ningún lugar. *Los detectives salvajes*, una novela encontrada en la trayectoria del nómada intelectual, muestra la estética anarquista que no permite la unicidad según la lógica coherente y las reglas convencionales, no sólo en la estructura sino también en los discursos de relatos que una multitud de personajes-narradores realiza. Sería una novela fugitiva en la que los personajes también son condenados a moverse erráticamente en territorios remotos. De hecho, es la historia biográfica de una generación de jóvenes poetas latinoamericanos nacidos en los 50 y de los altibajos del realismo visceral, cuyos protagonistas, vagamente revolucionarios, resisten a la cultura hegemónica e institucional y viven escapándose del estatismo sociocultural. Son individuos que sueñan la vida vagabunda en un no lugar y representan la “juventud errante” que siempre ha sido “una tradición en todas las culturas y en todas las sociedades” (Maffesoli, 146). Se puede considerar que la fuga es la expresión dinámica de la resistencia a cualquier orden establecido en el sentido en que es un gesto acometedor que expresa el deseo de devorar los valores tradicionales y se realiza más allá de la frontera de un espacio previamente determinado. En cambio, el orden establecido perdería su estado hegemónico, su valor y su autoridad para quienes se mueven en el territorio flotante.

La vida de los protagonistas está inscrita en el desplazamiento continuo entre dos formas, el sedentarismo y el nomadismo. Estos novicios poetas rebeldes, que se sienten encerrados por el estatismo sociocultural, creador del cuerpo dócil, buscan la

EL IMPULSO DE LA FUGA

emancipación del ser rechazando cualquier aparato opresivo institucional. Su movimiento contra las trabas obligadas en la vida rutinaria los conduce a la fuga con la esperanza de encontrar una poética alternativa para reemplazar el poder hegemónico y así generar un nuevo orden. Al considerar que el deseo de la fuga es natural para quien se siente enclavado por el control restrictivo en un territorio limitado que determina la identidad personal y sociopolítica, cabe preguntar cuáles son los motivos del viaje y cómo se relaciona la fuga con el movimiento real visceralista y su poética en la novela. Precisamente, este capítulo se dedica a estas preguntas. Para una posible respuesta sería necesario, por un lado, observar cuáles son las preocupaciones principales del autor sobre la realidad del campo de la literatura. Más específicamente la relación entre el poder y la literatura y entre el discurso y la práctica, puesto que la meditación sobre el poder (literario y político) que construye la pirámide social jerarquizada en cualquier parte del mundo moderno, es una de las temáticas más concentradas en su narrativa. Por otra parte, es imprescindible hacer un acercamiento al infrarrealismo ficcionalizado como realismo visceral, para comprender mejor el mundo poético de ambos movimientos y la razón de la fuga de los principales personajes hacia la tierra baldía.

II.1. LA MERCANTILIZACIÓN DEL ARTE EN EL MUNDO DE HORROR

Bolaño cree que el escritor debe saber arriesgarse al borde del abismo para llegar a un punto más allá del territorio construido por las generaciones anteriores, para defender la autonomía del arte y crear un nuevo territorio narrativo; para no caerse en el ocioso conformismo sociocultural y para ser liberado del mecanismo mercantil del capitalismo neoliberal. Durante la recepción del premio Rómulo Gallegos, que tuvo lugar en Caracas en 1999, Bolaño mencionó las condiciones primordiales de una escritura de calidad de esta manera:

¿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 (Paz Soldán y Faverón, 39).

Bolaño juzga que el oficio de escritor es un trabajo atrevido y peligroso que se encuentra entre el pozo abismal y los gestos seductores de sonrientes caras. Del mismo modo que Bolaño configura a Arturo B en *Estrella distante* como “veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final” (11), el mismo Bolaño sería un escritor samurái aventurero, que se lanza al campo de batalla para montar su propio territorio literario alejado de la escritura tradicional.

EL IMPULSO DE LA FUGA

Precisamente, el viaje o la fuga (genérica, estilística, estructural, temática y discursiva) es su arma para esa batalla. Al respecto del resultado de la batalla, Enrique Vila-Matas justifica que *Los detectives salvajes*:

Es una novela que bien podría ser -ahí donde la ven- una fisura, una rotura muy importante para lo que hasta ahora ha ido haciendo una generación de novelistas: un carpetazo histórico y genial a *Rayuela* de Cortázar y de la que *Los detectives salvajes* bien podría ser su revés, en el amplio sentido de la palabra revés. *Los detectives salvajes* -vista así- sería una grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias (103).

Es una obra transgénérica de forma rizomática que traiciona abruptamente la linealidad lógica y la coherencia causal y exhibe panorámicamente una serie de argumentos; la contracultura en tensión con la cultura oficial, la aniquilación de la originalidad artística, la vida errante en la sociedad burguesa, el entrecruzamiento de sucesos imprevistos y la aventura desdichada de los personajes hacia la muerte. Entonces, cabe preguntar de dónde viene ese impulso de la fisura fugitiva al borde de la narrativa de la generación anterior.

La peculiaridad narrativa de temas y géneros híbridos de Bolaño habría brotado de la búsqueda de una alternativa ante la escritura tradicional hispanoamericana, que sería la tendencia común de los escritores de la generación más reciente que han pretendido alejarse de la influencia de sus antecesores, incluso los del *Boom*, que constituyeron “lo latinoamericano”. En el contexto histórico, puede que los subsiguientes del *Boom* se sintieran solitarios y encerrados sin posibilidad de tener

EL IMPULSO DE LA FUGA

más butacas en la literatura latinoamericana y buscaran algún camino para superar o liberarse de los “padres autores” de los años 60 y 70, sobre todo los invulnerables del *Boom*. Es decir, tenían la tarea de construir un nuevo paradigma en la literatura. Como es sabido, es indiscutible el peso cualitativo de las obras del *Boom* tales como *Rayuela* (1963) de Cortázar, *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez y *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. Cada una tiene su particular estrato de macronarratividad que se concentraba en diferentes recursos (la realidad mágica, la vida sociopolítica y cotidiana, el mito, la historia, etc.) de la realidad y la “identidad” latinoamericanas. Son padres no sólo por la riqueza literaria de sus obras sino también por su alta posición sociocultural y política. Bolaño habla de la condición privilegiada de la generación del *Boom* citando a Vargas Llosa y García Márquez:

Lo que ocurre es que ambos son personajes públicos. No son figuras meramente literarias. Vargas Llosa fue candidato a la presidencia. García Márquez es un hombre de mucho peso político y muy influyente en América Latina. Esto distorsiona un poco las cosas, pero no debiera hacer perder de vista la jerarquía que tienen. Son superiores. Superiores a los que vinieron después y por cierto que también a los escritores de mi generación (Braithwaite, 49).

Es significativo, entonces, que *Los detectives salvajes* ilustre la historia de escritores derrotados en tiempos de la crisis generacional, ya que para los escritores que nacieron después de los 50 el espacio de la creación literaria parecía dominado exclusivamente por los del *Boom* y su generación. No es casual que la historia de la novela empiece a mediados de los 70, cuando la fuerza de hacer la revolución

EL IMPULSO DE LA FUGA

ideológica y hacer arte revolucionario del vanguardismo parecía haber sido amortiguada y el arraigo de la industrialización neoliberal iba intensificando en la vida social moderna.

Además, la literatura latinoamericana ya se había cristalizado con gran éxito cualitativo y cuantitativo por novelistas representativos como, junto con los de arriba mencionados, José Donoso, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, etc. y por poetas tales como Octavio Paz, Pablo Neruda, César Vallejo, Gabriela Mistral, Lezama Lima, Rubén Darío, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, etc. Por lo tanto, es de suponer que los escritores posteriores al *Boom* estaban perturbados por el recurso agotado para una nueva literatura. Bolaño habla de esta situación alternada y de la circunstancia agobiante en la que, bajo la mercantilización del arte que se engravece, el oficio de escritor se convirtió en un trabajo profano por el éxito social:

No sabemos estar sin papá y mamá. Aunque sospechamos que papá y mamá nos hicieron feos y tontos y malos para así engrandecerse aún más ellos mismos ante las generaciones venideras. Pues para papá y mamá el ahorro era interpretado como perdurabilidad y como obra y como panteón de hombres ilustres, mientras que para nosotros el ahorro es éxito, dinero, respetabilidad (*El gaucho insufrible*, 176).

Dentro de este contexto histórico, podía pensarse que los nacidos después de los 50 se sintieran obligados necesaria y forzosamente a hacer una fisura radical con los antecesores y ser huérfanos independientes o ser cómodamente discípulos fieles de ellos. Evidentemente, la generación del *Crack* y la corriente literaria de *McOndo*

EL IMPULSO DE LA FUGA

fueron grupos que manifestaron una quiebra con la literatura establecida.⁹ Bolaño afirma esta tendencia rupturista de su generación:

El territorio que marca a mi generación es el de la ruptura. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo el boom sino lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio del parricidio por un lado. Y por otro lado es el territorio de lo borgiano. [...] Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del boom, aunque hay escritores, que releo a menudo, como Cortázar o Bioy. El boom, al principio, como suele suceder en casi todo, fue muy bueno, muy estimulante, pero la herencia del boom da miedo (Braithwaite, 98-99).

Bolaño muestra abiertamente su gesto desafiante a la literatura del *Boom* y a la industrialización de la literatura, pero sin vacilar en reconocer a Borges como el centro del canon literario. Se observa el mismo gesto en el “Primer encuentro de escritores latinoamericanos”¹⁰ que tuvo lugar en Sevilla (España) en 2003, donde Bolaño comenta como siguiente:

La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende. Por ejemplo: Macedonio Fernández no vende. Si Macedonio es uno de los tres maestros que tuvo Borges (y Borges es o debería ser el centro de nuestro canon), es lo de menos. Todo parece

⁹ La generación del *Crack* está integrada por escritores mexicanos Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Angel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti y los escritores asociados al movimiento *McOndo* son Alberto Fuguet (Chile), Giannina Braschi (Puerto Rico), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), Hernán Rivera Letelier (Chile), Jorge Franco (Colombia), Pedro Juan Gutiérrez (Cuba), Pia Barros (Chile), Sergio Gómez (Chile). *McOndo* (1996), la antología editada por Fuguet y Gómez, y *Se habla español* (2000) editado por Fuguet y Paz Soldán serán obras ejemplares.

¹⁰ Los participantes son doce de seis países diferentes: Roberto Bolaño (Chile), Jorge Franco (Colombia), Rodrigo Fresán (Chile), Santiago Gamboa (Colombia), Gonzalo Garcés (Argentina), Fernando Iwasaki (Perú), Mario Mendoza (Colombia), Ignacio Padilla (México), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), Cristina Rivera Garza (México), Iván Thays (Perú) y Jorge Volpi (México).

EL IMPULSO DE LA FUGA

indicarnos que deberíamos leerlo, pero Macedonio no vende¹¹
("Sevilla me mata", 18)

Este argumento ironiza la compatibilidad entre la ruptura artística y la comercialización del arte. Es decir, Bolaño señala que el valor de la obra no sólo depende de su calidad sino también de "cuánto vende". Insinúa también que el *rupturismo* artístico pueda ser no más que un gesto ritual ensimismado o, más bien, una celebración estratégica para llamar atención pública. Quiere decir que en el mundo de la globalización cultural, cualquier manifiesto artístico tiene la posibilidad de ser, por un lado, una inminente manifiesto ritual para defender la pureza artística, y por otro, un *performance* instantáneo, como un acto cooperativo con el proyecto del arte global mercantilizado.

Entonces, se podría decir que la transformación del mercado global de la literatura en las últimas décadas sería el resultado no sólo del desarrollo tecnológico y del *marketing* estratégico de las editoriales intercontinentales sino también del gesto cambiante de los productores de la obra literaria ante esa realidad.¹² Aunque el

¹¹ La publicación del libro causó ataques personales entre Jorge Volpi y el crítico español Ignacio Echevarría en el diario chileno "La Nación" entre abril y junio de 2004. Echevarría dijo que "está Bolaño, riéndose -¿pero cómo no se dan cuenta?- de todos ellos, [...] y soltándoles en sus propias narices cosas del tenor de: "Los jóvenes escritores se dedican en cuerpo y alma a vender"". A este comentario Volpi responde que es una "enorme vileza". Pero Echevarría exclama: "El pobre Volpi no acierta a explicarse por qué Bolaño tituló su ponencia "Sevilla me mata". El pobre Volpi piensa seriamente [...] que Bolaño pertenecía a su misma generación. Más que eso: ¡piensa que la lideraba!"

¹² Por ejemplo, como Xavier Jordán indica, los escritores de "McOndo" hallaron la razón de su felicidad en la medida que su literatura respondió a una sensibilidad que atraviesa los campos de la

EL IMPULSO DE LA FUGA

crecimiento de la literatura latinoamericana conducida por las editoriales transnacionales no cubre todo el continente, la reorganización tecnológica e industrial de la producción cultural a escala global produjo las siguientes consecuencias; la diferenciación de los libros de otros productos gráficos (revistas, folletos, libros de venta masiva fuera de librerías) que están sometidos a los costos de producción relativos en la competencia mundial y la subordinación de la producción de los países latinoamericanos a la programación de una política de *bestsellerización* (García Canclini, *La globalización imaginada*, 153).¹³ Esta política habría impulsado que los escritores respondieran, de algún modo, a ese cambio circunstancial del mercado. Es lo que manifiesta Bolaño en su ensayo, “Sevilla me mata”, preparado para la conferencia en Sevilla y publicado en *Palabra de América* (2004). El ensayo muestra la perspectiva autocrítica sobre el cambio paradigmático de la literatura, cuyo argumento empieza con la pregunta “de dónde viene la nueva literatura latinoamericana”. A la hora de describir el panorama de la narrativa contemporánea, Bolaño sostiene de manera humorística que los escritores de su generación:

industria. La literatura exitosa empezó a trabajar sobre temas contemporáneos con lenguajes cruzados del cine y la televisión y con fórmulas narrativas que representaban las necesidades de un mercado voraz de entretenimiento y placentera lectura (“La construcción de lo literario...”, 82).

¹³ Canclini apunta que la globalización es explicada, por un lado, como unificación y homogeneización a su lógica mercantil; *agenda integradora y comunicadora*, y por otro, se hace visible su complejidad multidireccional que se forma en los choques e hibridaciones de quienes permanecen diferentes; *agenda segregadora y dispersiva* (181). Sostiene también que las “megaeditoriales” mostraron un fenómeno paradójico entre la integración de las editoriales y la producción limitada en regiones locales. Mientras que España marcó un crecimiento llamativo de las editoriales en las últimas dos décadas del siglo pasado, las latinoamericanas, muchos diarios y revistas quebraron por razones: 1) aumento del precio del papel, 2) devaluaciones de la moneda nacional, 3) reducción general del consumo de las clases medias, 4) conversión de los libros en simples mercancías (150-154).

EL IMPULSO DE LA FUGA

Buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que se suele llamar «instancias políticas», los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros. [...] lo duro que es trabajar ocho horas diarias, o nueve o diez, que fueron las horas laborables de sus padres. [...] se dedican en cuerpo y alma a vender (18).

Bolaño proclama explícitamente que los de su generación escriben en busca de una escala para alterar su posición sociocultural y así evitar lo duro del trabajo de sus padres, ya que un escritor sin éxito comercial se quedará olvidado como Macedonio Fernández. La obra en la literatura contemporánea no sólo debe tener una buena calidad sino también que debe ser vendible. Bolaño tiene, sin duda, una perspectiva autocrítica hacia la vinculación simbiótica que existe entre la literatura y el mecanismo mercantil capitalista:

La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, [...] casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios (*sic*) Los escritores actuales no son ya [...] señoritos dispuestos a fulminar la respetabilidad social ni mucho menos un hatajo de inadaptados sino gente salida de la clase media y del proletariado dispuesta a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad (*El gaucho insufrible*, 171-172).

En contra de la literatura funcional envuelta en el éxito mercantil, llega a manifestar que “la fama es una estupidez, sobre todo referida a la literatura” (Braithwaite, 96). Esta opinión denunciatoria está presente en *Los detectives salvajes*, donde unos escritores testimonian, durante la Feria de Libro de Madrid, que la literatura es el

EL IMPULSO DE LA FUGA

campo de batalla comercial donde los escritores convertidos en funcionarios luchan por el éxito social y el reconocimiento público:

Los escritores de España [...] se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes (485).

¿Cómo no se dan cuenta los jóvenes, los lectores por antonomasia, de que somos unos mentirosos? ¡Si basta con mirarnos! ¡En nuestras jetas está marcada a fuego nuestra impostura! Sin embargo, no se dan cuenta y nosotros podemos recitar con total impunidad (486-87).

Hay que mostrarse fuerte. El mundo de la literatura es una jungla (490).

La literatura es la impostura de actos mentirosos, ejercida en la forma del lenguaje y que la autonomía de hacer arte se ha disipado. Una vez más, Bolaño va directo al grano: “Si un escritor escribe prosa, que es lo más aburrido de la escritura, es por dinero” (Herralde, 56).

Lo que Bolaño vislumbra es que el escritor se convirtió, en cierto sentido, en el “empleado” profesional ligado fielmente a la corriente comercial, que es la suerte inevitable del escritor de la época contemporánea. Este es el problema de *bestsellerización* de la industria editorial en el mercado global; las editoriales multinacionales buscan escritores y libros de éxito y su venta rápida. No estoy tratando del valor artístico de la obra, sino de los efectos de la estrategia editorial multinacional. La producción de obras literarias y su circulación pueden ser dependiente más del manejo estratégico de los sectores comerciales para el consumo

EL IMPULSO DE LA FUGA

público que de los valores estéticos, retóricos y cualitativos. Es de notar que Ángel Rama hizo una diferenciación entre las *editoriales culturales* dirigidas o asesoradas por equipos intelectuales que manifestaron la responsabilidad cultural y propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa (Losada, Emecé, Fondo de Cultura Económica, Era, Zigzag, Alfa y Arca, Lumén, Seix Barral, etc.) y las *comerciales* que emergieron a finales de la década del setenta. Rama indica que la autonomía editorial de América Latina, iniciada desde los años treinta, se ha visto drásticamente reducida por el avance de las multinacionales, tanto por razones económicas como por razones políticas. (“El *Boom* en perspectiva”, 66-73).¹⁴ Por consiguiente, como Víctor Barrera señala, “si bien el texto literario ha conseguido en los últimos tiempos cierta autonomía, ahora corre el riesgo de transformarse en producto de mercado” (31). Y propone el lema “alfaguarización” para esbozar el cambio o una nueva relación entre la industria cultural y el fenómeno literario hispanoamericano tales como el apareamiento de un macro-mercado y de editoriales transnacionales, el aumento desmesurado de la producción, las nuevas estrategias de difusión, la mercantilización de la obra literaria y la profesionalización del escritor (37-39).¹⁵

¹⁴ Rama indica que si el *Boom* redujo la literatura moderna latinoamericana a unas pocas figuras del género narrativo sobre las cuales concentra los focos ignorando al resto o condenándolo a la segunda fila, los impugnadores le niegan virtualidad artística y social a esos autores aduciendo que sus obras son meras transcripciones de las novelas vanguardistas europeas o falsos productos de los *mass media* o imágenes enajenadas de la realidad urgida del continente (54).

¹⁵ Por añadidura, Barrera argumenta que los autores de todo el subcontinente entran en la corriente de la “alfaguarización”, que provoca, entre otras cosas, que el autor elabore, mucho antes de escribir su

EL IMPULSO DE LA FUGA

La novela vislumbra la relación íntima entre el desarrollo económico y el consumo cultural del público. Los medios de comunicación de masas empiezan a crear consumo público y difusión extensa de la cultura a finales de los 70, cuando se acelera el avance económico. Lo evidencia la entrevista realizada en 1979 a Jacinto Requena quien, mencionando a “los poetas nacidos en 1954, 1955, 1956” (275) en revistas, en recitales de poesía y en la radio donde leen poemas, exclama: “Es como una explosión. Y cada día surge una editorial nueva que publica a nuevos poetas [...] la mayoría son pésimos poetas, dijo Rafael, los lambiscones de Paz, de Efraín, de Josemilio (*sic*), de los poetas campesinos, basura pura” (275). Lo que se muestra es que el oficio de escribir requiere tener una buena conexión social con medios comunicativos para la difusión y con los influyentes o ser epígono de un padre escritor. Junto con los medios comunicativos y los editoriales como agentes centrales que aceleran la industrialización cultural, el capitalismo intensificado con la llamada globalización cultural sería el factor primordial que altera el mapa sociocultural. Como señala Óscar Álvarez; “El éxito literario ya no depende solamente de la calidad del texto, sino también de las técnicas de mercadeo y publicidad, así como de la

obra, la mejor manera de ofrecer el futuro producto para hacerlo atractivo. Un ejemplo claro de ello ha sido la aparición del *Crack* narrativo mexicano (1996). El grupo se promocionó originalmente como un paquete de cinco novelas, que por separado aportaban poco o casi nada, pero en conjunto podían llamar algo la atención, esto sumado a un inocente manifiesto capitulado que resultó de lo más provocador para el mercado. La estrategia se unió a otras desarrolladas por toda Hispano-América (los NN en Chile, que opusieron la «realidad virtual» al realismo mágico como estrategia de marketing y se vendían en antologías como la de MacOndo, o la Generación X en España que comerciaba su propia incapacidad creadora al grito de “Soy un escritor frustrado”) y el resultado no se hizo esperar: la industria cultural multinacional los legitimó y los regresó a sus países como el nuevo paradigma. (39).

EL IMPULSO DE LA FUGA

capacidad “maquiavélica” del escritor y de sus promotores para capturar premios literarios, que se convierten en un medio de aumentar las ventas. [...] Si bien la crítica siempre fue el lado más débil de la literatura latinoamericana, ahora simplemente dejó de existir. Fue sustituida por la reseña periodística, el elogio, el ataque o la simple publicidad (Álvarez, 250)”. Así el campo de la literatura va convirtiéndose en una selva profana. En la próxima página de la novela, Luis Sebastián aclara cuáles son los factores principales de este cambio sociocultural en México:

En México, en efecto, hubo una explosión demográfica de poetas. Esto se hizo patente, digamos, a partir de enero de 1977. O de enero de 1976. La exactitud cronológica es imposible. Entre las varias causas que lo propiciaron, las más obvias son un desarrollo económico más o menos sostenido (desde 1960 hasta ahora), un afianzamiento de las clases medias y una universidad cada día mejor estructurada, sobre todo en su vertiente humanística. [...] La gran mayoría son universitarios. Un porcentaje amplio publica sus primeros versos e incluso sus primeros libros en revistas y editoriales dependientes de la universidad o de la Secretaría de Educación. [...] Probablemente nunca en México haya habido tantos poetas jóvenes como ahora (276).

El sector intelectual se altera dependiendo del desarrollo capitalista; el progreso económico que proporciona el ascenso de la clase media, el asentamiento institucional, la comercialización del libro por sectores distribuidores y el aumento cuantitativo de escritores. Al respecto, hay una historia ejemplar que muestra el método estratégico de la editorial para ganar prestigio en el mercado. El novelista ecuatoriano Vargas Pardo propone al director de una editorial, Lisandro Morales, un plan para sacar una revista de poesía hablando “de Julio Cortázar, de García Márquez, de Carlos Fuentes, de Vargas Llosa, de las primeras figuras de la literatura

EL IMPULSO DE LA FUGA

latinoamericana” (205). Morales, confiándose en que colaborarían los mejores escritores de México y América Latina, financia la publicación de una revista literaria con dos objetivos principales: “la revista apoyaría los libros de la editorial” y “hacer una *buena* revista de literatura que prestigiara a la editorial, tanto por sus contenidos como por sus colaboradores” (205). Pero, en el primer número de la revista no aparece ninguno de los arriba mencionados, salvo un ensayo de Carlos Monsiváis. Morales publica también un libro de Belano, que resulta fatal. Arruinado y marginado en el mundo editorial, Morales condena: “Arturo Belano, éste ya era un autor fantasma y yo mismo estaba a punto de empezar a ser un editor fantasma” (300). El escritor y la editorial sin éxito se quedan en la ruina.

Curiosamente, en cuanto desaparecen los últimos poetas vanguardistas, Belano y Lima, de la Ciudad de México a principios del 1976, la industrialización y la difusión de la literatura liderada por editoriales y escritores jóvenes se aceleran súbitamente en la sociedad mexicana, es decir el ascenso repentino de la mercantilización cultural empieza con el cierre definitivo del vanguardismo tardío. Esos vanguardistas en la época de la modernización industrial optan por una dirección contraria incomprensible; fugarse en el destierro en vez de sumarse al proyecto modernizante. Se marcha al salvajismo de un remoto pasado desconocido. Según Néstor García Canclini, aunque las vanguardias son vistas como la forma paradigmática de la modernidad, había vanguardias que nacieron como intentos por dejar de ser cultos y ser modernos:

Varios artistas y escritores de los siglos XIX y XX rechazaron el

EL IMPULSO DE LA FUGA

patrimonio cultural de Occidente y lo que la modernidad iba haciendo con él. Les interesaban poco los avances de la racionalidad y el bienestar burgueses; el desarrollo industrial y urbano les parecía deshumanizante. Los más radicales convirtieron este rechazo en exilio. Rimbaud se fue al África, Gauguin a Tahití para escapar de su sociedad “criminal”, “gobernada por el oro”; Nolde a los mares del sur y a Japón; Segall a Brasil. Quienes se quedaron, como Baudelaire, impugnaban la “degradación mecánica” de la vida urbana (42).

Los gestos socioculturales y artísticos de Belano y Lima mantienen una distancia con los artistas subsiguientes que se incorporan, de alguna forma, al avance industrial. Serán poetas salvajes y su trayectoria no se diferiría de la de Arthur Rimbaud (1854-1891) y Charles Baudelaire (1821-1867) quienes vivieron una vida bohémica y fugitiva.

Bolaño considera que el escritor contemporáneo se ha convertido en un productor industrial y que la literatura es significativa sólo cuando la obra tenga éxito editorial y reconocimiento público. Partiendo de esta perspectiva, sostiene, citando el caso del escritor brasileño Paulo Coelho (1947-), que la gloria exitosa depende en definitiva de la venta comercial:

La prosa de Coelho, también lo que respecta a riqueza léxica, de vocabulario, es pobre. ¿Cuáles son sus méritos? Los mismos de Isabel Allende. Vende libros. Es decir: es un autor de éxito. [...] Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes (*Entre paréntesis*, 103).

Razona también que el éxito comercial es el resultado obvio de la legibilidad del

EL IMPULSO DE LA FUGA

texto: “Pérez Reverte, según un crítico llamado Conte, es el novelista perfecto de España [...] Su principal mérito [...] es su legibilidad. Esa legibilidad le permite ser no sólo el más perfecto sino también el más leído. Es decir: el que más libros vende” (*El gaucho insufrible*, 159-160). Bolaño insinúa que la obra literaria de hoy es para la diversión y el entretenimiento y que se requieren dos cosas para tener éxito: la alineación conformista al mercado y la legibilidad del libro que garantiza la venta. Marco Antonio Palacios, personaje ansioso de ser escritor exitoso, muestra explícitamente su propia instrucción para la formación profesional. Aunque es larga, sería oportuno para entender cómo es el oficio de escribir de hoy:

Yo tenía diecisiete años y unos deseos irrefrenables de ser escritor. Me preparé. Pero no me quedé quieto mientras me preparaba, [...] Disciplina: escribir cada mañana no menos de seis horas. Escribir cada mañana y corregir por las tardes y leer como un poseoso por las noches. Encanto, o encanto dúctil: visitar a los escritores en sus residencias o abordarlos en las presentaciones de libros y decirles a cada uno justo aquello que quiere oír. [...] En cualquier caso: es ineludible acercarse a ellos. Es ineludible cultivar un huerto a la sombra de sus rencores y resentimientos. Por supuesto, hay que empollar sus obras completas. Hay que citarlos dos o tres veces en cada conversación [...] Un consejo: no criticar nunca a los amigos del maestro. [...] Un consejo: es preceptivo abominar y despacharse a gusto contra los novelistas extranjeros [...] he publicado cuatro libros y vivo holgadamente de la literatura (aunque si he de ser sincero, nunca necesité mucho para vivir, sólo una mesa, un ordenador y libros). Algunos dicen que soy la versión mejorada de Aurelio Baca (490-491).¹⁶

¹⁶ En *Los detectives salvajes* abundan personajes reales transformados en ficticios. Autores como Octavio Paz y Manuel Maples Arce, por ejemplo, aparecen con su propio nombre y el escritor español Antonio Muñoz Molina (1956-) y el crítico Ignacio Echevarría se encaman en los personajes de Aurelio Baca e Iñaki Echavarne respectivamente.

EL IMPULSO DE LA FUGA

La instrucción propuesta muestra, por un lado, la indiferencia del escritor ante la realidad social y, por otro, su profesionalización dentro de la industria editorial. Para ser escritor exitoso se requiere el trabajo individual en un salón y la alineación amistosa con importantes escritores; tener un padre escritor para establecer un territorio exclusivo. Se sugiere que la escritura no es una reflexión de la realidad, sino una reescritura de textos maestros de los privilegiados. En estas cosas consisten las disciplinas del escritor contemporáneo.¹⁷

Entonces, la obra literaria sería una reescritura que pueda ser un pastiche o un homenaje a los textos anteriores. El camino de Antonio Palacios como escritor, que no tiene nada que ver con actos inherentes a la sociedad, exhibe la secularización del arte ligado al proyecto capitalista. Bolaño satiriza que el arte contemporáneo se ha convertido en el oficio funcional y mecánico; el aura de la obra artística se ha desmitificado. Al respecto, sería oportuno observar el cuento “Sensini” en *Llamadas telefónicas*, que probablemente fue motivado por el relato de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges.¹⁸ En el cuento dos escritores, Sensini y el narrador

¹⁷ Al respecto, Xavier Jordán señala: “Parece que un círculo se repite constantemente. Lo visible de la literatura se mide a partir de conceptos de mercadeo: Fórmulas que se repiten ganan premios, los premios ganan lectores, los lectores hacen ganar a las editoriales, las editoriales ganan su ascenso al cielo, el cielo gana escritores, los escritores ganan imagen y la imagen le gana al texto. La visibilidad depende de una eficacia publicitaria que no siempre acorde a la eficacia narrativa” (82).

¹⁸ Mientras que el relato de Borges trata de dos obras que, pese a la distancia temporal de su producción, son exactamente iguales, la obra de Pierre Menard y El Quijote de Cervantes, el de Bolaño cuenta la historia de un escritor que concursa con un mismo texto en diferentes “espacios”. Este tipo de sustitución transformativa de un motivo con otro se observa, por ejemplo, en *2666* en la que la relación circulatoria entre el texto literario (libro) y la realidad en el cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar parecerá reemplazada por la del texto audiovisual (televisión) y la realidad: “La historia trataba de un niño que [...] ponía una cinta de vídeo y lo dejaba listo para grabar el programa [...] El problema entonces consistía en que el niño era de Tokio y en Tokio su programa se emitía en el canal 34, mientras que en Kobe el canal 34 estaba vacío [...] Y cuando el

EL IMPULSO DE LA FUGA

identificable con Bolaño, comparten sus preocupaciones literarias. Pero el talento no les concede nada del éxito editorial. Entonces, ambos siguen intentando ganar premios locales para mantenerse. Sensini, además, participa en dos concursos con un mismo relato de diferentes títulos. Bolaño desmitifica, de esta manera, el aura del escritor y su obra. Sensini dice que “el mundo de la literatura es terrible, además de ridículo” (17). Entre tanto, Belano y Lima son figuras de carácter contrario a Antonio Palacios en el sentido en que su modo de hacer literatura es incompatible con la instrucción de éste, es decir, son escritores sin disciplina que se alejan del patrimonio cultural y del conformismo burgués. Serán individuos excluidos inclusivamente en el mundo moderno ya que son pasajeros en el exilio constante que no respeta la autoridad de la frontera; moviéndose entre la jungla mundanal y salvaje para escribir y aguantar la vida.

La razón del gesto desafiante de los real visceralistas contra el *establishment* cultural es que el mundo es un desierto donde hay dos cosas, el aburrimiento y el horror, con los que el hombre moderno debe sobrevivir. El campo de la literatura secularizada e industrializada es idéntico a este mundo concebido por Bolaño. Retomando el poema “El viaje” en *Las flores del mal* (1896) de Baudelaire, Bolaño comenta en “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”:

¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,

niño, al volver de la calle, se sentaba delante del televisor y ponía el video, en vez de su programa favorito veía a una mujer con la cara blanca que le decía que iba a morir. [...] Y entonces llamaban por teléfono y el niño contestaba y oía la voz de la misma mujer que le preguntaba si acaso creía que aquello era una broma. Una semana después encontraban el cuerpo del niño en el jardín, muerto” (2666, 48-49).

EL IMPULSO DE LA FUGA

Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!

[...]

En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos (*El gaucho insufrible*, 151).

Lo que afirma Bolaño es que el hombre moderno vive inmóvil en un desierto de tedio, cuyo único oasis es el del horror. Sería un argumento acusador sobre el hombre encerrado y el mundo irremediamente desolado por el hombre que confía en la certeza de la lógica, en el progreso capitalista y en el bien humano sin enterarse de su enfermedad epidémica escondida dentro de sí mismo. El hombre ha creado irónicamente el mundo del mal, como la boca negra del florero en *Amuleto*, a la que va metiéndose.¹⁹ Precisamente, vivir en el mundo despiadado sin poder escaparse es la enfermedad del hombre. De hecho, el mal es la patología más focalizada en la narrativa de Bolaño, sobre todo en *2666* en que reaparece, como epigrafe, el poema de Baudelaire: “Un oasis en medio de un desierto de aburrimiento”. Esta parte retomada por Bolaño del poema “El viaje” alude también a que el mundo actual es igual que el de hace más de un siglo, cuando escribió Baudelaire su poema, es decir el mundo sigue siendo el del mal; donde el hombre está permeado de la imagen de los zombis que “no están ni vivos ni muertos” (*Llamadas telefónicas*, 121). Todo esto sugiere que

¹⁹ Con respecto al sentido metafórico del florero en *Amuleto*, véase el próximo subcapítulo II-2.

EL IMPULSO DE LA FUGA

cada vez que se engrandece y se fortalece la modernización industrial, su sombra como su par y el impulso de la fuga también se crecen dentro de ella.

El hombre moderno, como zombi, vive sin remedio en un desierto de aburrimiento con un oasis de horror. Entonces, ¿sería posible escaparse de esta tierra del mal? Es la cuestión de la que conversan Belano y Abel Romero, un chileno exiliado en Francia que fue policía en Chile, en una reunión de chilenos que tiene lugar el 11 de septiembre de 1983, el mismo día del Golpe de Estado de Pinochet en 1973. Romero da una explicación confusa sobre el mal:

Belano, le dije, 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. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo (397).

Belano se pone a “hablar del mal, del crimen que nos había cubierto con su enorme ala negra” y hace “dos o tres observaciones bastante pertinentes” (396-397). Pero Abel Romero no comenta nada de lo que habló Belano del mal. Podría suponerse, de acuerdo con lo que dice Bolaño, que el hombre tiene, al menos, dos opciones, ser zombi esclavizado o ser esclavizador. En este sentido, la ruptura o el viaje fugitivo sería un acto intrínseco no sólo para salir del mundo muerto en busca de un oasis, sino también para no ser esclavizado, aunque la visión del escapismo sea fatalista. No obstante, puede que no exista un oasis verdadero en ninguna parte del mundo:

En un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto

EL IMPULSO DE LA FUGA

de aburrimiento. [...] pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo. Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror (*El gaucho insufrible*, 152).

La visión nihilista que tiene Bolaño del mundo moderno parece clara, pero cabe preguntar ¿cuáles y cómo son los oasis verdaderos de Bolaño en un desierto de tedio? ¿O acaso existe ese oasis salvador? Al considerar la frustración trágica del movimiento real visceralista y la fuga en tierras desconocidas hacia la muerte, el oasis puede ser un sueño alucinante que se dirige hacia la nada por mucho empeño que se ponga en encontrarlo. Pese a esta visión escéptica, Bolaño manifiesta que:

El viaje que emprenden los tripulantes del poema de Baudelaire en cierto modo se asemeja al viaje de los condenados. Voy a viajar, voy a perderme en territorios desconocidos, a ver qué encuentro, a ver qué pasa. Pero previamente voy a renunciar a todo. O lo que es lo mismo: para viajar de verdad los viajeros no deben tener nada que perder (*El gaucho insufrible*, 150).

En realidad son muchos los personajes en la narrativa de Bolaño que se mueven en esa concepción del mundo del mal, del desierto de aburrimiento, donde unos serán esclavizadores y otros esclavizados. Entre ellos, los poetas asesinados y el poeta-aviador asesino en *Estrella distante*; el pueblo inocente y el cura incorporado al régimen dictatorial en *Nocturno de Chile*; los delincuentes no identificables y las mujeres asesinadas en *2666* y la mujer escondida en el baño de la UNAM para salvarse y el equipo militar en *Amuleto* muestran explícitamente los dos lados

EL IMPULSO DE LA FUGA

irreconciliables. Lo curioso es que Belano y Lima tienen ambos aspectos; son marginados con la imagen de zombi fantasmagórico y son asesinos de tres personas: Tinajero, el padrote Alberto y un agente de policía inidentificable. Sean quienes sean, no sólo los esclavizados sino también los esclavizadores acabarán derrotados en varias ocasiones ante la crueldad del mundo y la monstruosidad del poder. Si el territorio de los esclavizadores pareciera un oasis, también sería de horror. Lo que Bolaño asegura es que todos están en el desierto del mal y si uno quiere escaparse de ello, debe viajar renunciando a todo aunque este viaje sea horroroso.

En la narrativa de Bolaño, el escritor, ansioso de tener éxito y respeto público, vive encerrado en el desierto del mal, un mundo analógico de la literatura. Al respecto, Bolaño apunta con ironía al finalizar su discurso sobre la nueva literatura latinoamericana, “Sevilla me mata”: “El panorama, sobre todo si uno lo ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas de por lo menos veinticinco escritores menores de cincuenta, menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos” (20-21). Entonces, el viaje (narrativo) de Bolaño, como la última opción que tienen Belano y Lima, será algo más que la búsqueda de una alternativa. ¿Acaso el viaje por sí mismo no podrá ser el oasis salvador para ellos? Rafael Barrios da una pista para acercarnos al sentido del viaje fugitivo:

Ulises Lima y Arturo Belano [...] dos sombras llenas de energía y velocidad. En cambio, ellos eran idénticos a Dennis Hopper. [...] Un Mr. Hopper que se desplegaba geoméricamente desde el este hacia el

EL IMPULSO DE LA FUGA

oeste, como una doble nube negra, hasta desaparecer sin dejar rastro [...] poco antes de que se marcharan a Sonora, comprendí que era su manera de hacer política. Una manera que yo ya no comparto y que entonces no entendía, que no sé si era buena o mala, correcta o equivocada, pero que era su manera de hacer política, de incidir políticamente en la realidad (321).

Para ambos personajes el viaje podría ser una huida, pero también puede ser un modo dinámico de la resistencia política y la incorporación a la realidad ya que el viaje por sí mismo es el escape activo que paraliza la función de la frontera e incapacita los valores establecidos de su territorio. Y así, como la vida salvaje, la escritura nómada genera la posibilidad de unir los valores no compatibles mediante injertos y conexiones. Podría ser una reivindicación del salvajismo nómada para vivir (escribir) al borde del mundo cerrado por dentro, encasillado por la frontera restringida. Entonces, cabe preguntar si ¿tiene sentido la fuga de ellos? Aunque la fuga se entiende como la última opción que tiene el hombre moderno, ¿no sería un acto absurdo? Cuando Belano y Lima están a punto de salir de la Ciudad de México, Amadeo Salvatierra les pregunta, “¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?”, y ellos le responden “simonel” (554). Bolaño nos deja una pista enigmática por la boca de Madero: “Si simón significa sí y nel significa no, ¿qué significa simonel?” (113).

II.2. EL MUNDO ENCERRADO Y LA DESHUMANIZACIÓN

Dado que el nomadismo vulnera la inmovilidad con la que la vigilancia y la uniformidad llegan a su apogeo para la domesticación del hombre moderno, podría ser un concepto antitético a la forma de la vida sedentaria del mundo moderno. De igual modo que la práctica modernizadora se ha llevado dentro del marco geográfico y político del Estado Nación,²⁰ la vida sedentaria se ha fortalecido dentro de este sistema. Bolaño sería un modelo neonacionalista anárquico, tanto en su narrativa como en su vida, quien manifiesta que la patria es “un invento burgués” en donde “la mayoría impone con mayor persuasión sus dogmas y sus castigos y sus premios” (Braithwaite, 108-109).²¹ Es quien no cree en países ni fronteras territoriales; para el escritor de verdad las únicas fronteras son “las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética”(Entre paréntesis, 43). En cambio, los que sienten un mayor apego hacia la patria y la frontera serían quienes están al alcance del poder sociopolítico: “Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, [...] El político puede y debe sentir nostalgia, es difícil para un político medrar en el extranjero. El trabajador

²⁰ Sarah A. Radcliffe indica que la modernidad está compuesta por la constelación del saber, el poder y la práctica social. Señala también que los geólogos han identificado el capitalismo o el poder político expresados en la forma del Estado-nación moderno por la fuerza del proyecto de la modernidad y el espacio de ésta (21-24).

²¹ El mundo de la literatura chilena tiende a incluir a Bolaño por su nacionalidad en el marco de la “nueva narrativa chilena”. Sin embargo, al considerar que su formación literaria a lo largo de su vida en distintos territorios (geográficos y epistemológicos) y su pensamiento anarquista, no habría una medida justa para identificarlo como escritor chileno, ni tampoco tendría sentido hacerlo.

EL IMPULSO DE LA FUGA

no puede ni debe sentir nostalgia: sus manos son su patria” (*Entre paréntesis*, 43). Bolaño afirma también que “el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, sólo premiaría a los funcionarios” (*Entre paréntesis*, 103).

La frontera de la que habla Bolaño se refiere a la geopolítica que tiene sentido sólo para los políticos, puesto que el poder político, el centro del monopolio legítimo, es la máxima autoridad institucional que disciplina al sujeto social y realiza de manera abierta y discretamente la disposición espacial del cuerpo dócil para establecer la regularidad social y trazar la posición sociopolítica del sujeto y el objeto dentro del territorio de Estado nación o de una “comunidad imaginada”, término acuñado por Benedict Anderson. Es decir, como indica Foucault, “las disciplinas funcionan cada vez más como técnicas que fabrican individuos útiles” (*Vigilar y castigar*, 243) y cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”, imponiéndole al cuerpo una relación de “docilidad-utilidad” (*Vigilar y castigar*, 159-160).²² En este sentido, es indiscutible la función de los intelectuales en la sociedad ya que serán quienes tienen el papel público de “francotirador, «amateur», y perturbador del status quo” y “una de las tareas del intelectual consiste en el esfuerzo por romper los estereotipos y las categorías reduccionistas que tan claramente limitan el pensamiento y la

²² Los recintos como los conventos, los ejércitos, los talleres y la prisión serán los representativos donde se ejerce la disciplina que manipula el cuerpo. En cuanto a la educación de los escolares, por ejemplo, Foucault argumenta que “la disciplina fabrica, a partir de los cuerpos que controla, cuatro tipos de individualidad, o más bien, una individualidad que está dotada de cuatro características: es celular (por el juego de la distribución espacial), es orgánica (por el cifrado de las actividades), es genética (por la acumulación del tiempo), es combinatoria (por la composición de fuerzas)” (*Vigilar y castigar*, 195).

EL IMPULSO DE LA FUGA

comunicación humanos” (Edward Said, 12).²³ Es decir, el intelectual, a quien se asocian los conceptos como «torre de marfil» y «risa burlona», tendría, por un lado, la función sociopolítica de ser vigilante o testigo que ofrece al pueblo una perspectiva excéntrica cuestionando e interviniendo la conducta del poder y, por otro, sería la figura representativa de la moralidad humanística de su época. Pero, el intelectual es quien siempre corre el peligro de no ser aceptado o ser oprimido y expulsado por el poder estatal o los grupos sociopolíticos bien establecidos que no toleran la habilidad crítica de los intelectuales. Por esta razón, Bauman, indicando la concepción de la “intelectualidad flotante” de Karl Mannheim, señala una de las características del “intelectual moderno” que “es un vagabundo perpetuo y un extraño universal”, que “está fuera de lugar en todas partes” (*Modernidad y ambivalencia*, 120-121).

En cierto sentido, los textos de Bolaño son distintas aproximaciones a un mismo mundo, un mundo de literatos e intelectuales (poetas errantes, autores eruditos, críticos literarios, periodistas, políticos, etc.) en el que algunos se encuentran fracasados al borde del territorio de la literatura y otros son triunfantes que suelen mostrar una tendencia adhesiva al poder político. Como indica Patricia Espinosa, en su narrativa abunda la reflexión sobre el poder, sea éste sociopolítico, económico o literario, y las conexiones con la clase intelectual, sobre todo con los escritores que se

²³ Al respecto del término “intelectual”, es bien sabido que Antonio Gramsci (1891-1937), partiendo desde la perspectiva marxista, mostró dos tipos en *Cuadernos de la cárcel*: los intelectuales tradicionales (administradores, literato, profesores, clérigos, etc.) que tienen la misma función de generación en generación; los intelectuales orgánicos que están ligados con clases que se sirven de los intelectuales para aumentar el poder y acentuar el control que ya ejercen. Gramsci consideró que al contrario de los intelectuales tradicionales sin movimiento, los orgánicos están siempre en movimiento y en lucha para cambiar las mentes y ampliar los mercados.

EL IMPULSO DE LA FUGA

inclinan hacia la sombra oscura del poder:

Roberto Bolaño manifiesta una permanente preocupación por exponer la vinculación de un individuo y la literatura con figuras o estados represivos. Si algo hay de certeza en sus relatos, es la efectividad de las acciones destructivas de la represión en una persona cualquiera. Pero, lo macabro consiste, precisamente, en que cualquiera puede ser la víctima de los poderes (“Roberto Bolaño: Un territorio por amar”, 129).

En una buena parte de las obras de Bolaño, como en *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile*, hasta la póstuma *2666*, el escritor persevera en divulgar la relación simbiótica entre el poder y la literatura y la impotencia del discurso literario ante el poder. Bolaño exterioriza los vínculos ocultos y la complicidad entre el conocimiento científico y la práctica sociocultural, entre la inteligencia y el poder político como dice Edmundo Paz Soldán: “la novela de complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano” a través de la que Bolaño “muestra la debilidad e hipocresía de nuestras sociedades letradas cuando se trata de su relación con el poder” (Paz Soldán y Faverón, 15). Así, en la narrativa de Bolaño el mundo de la literatura funciona como una alegoría del mundo moderno civilizado.

Aquí una breve observación sobre la relación simbiótica entre la literatura y el poder en otras obras. En *La literatura nazi en América*, escrita bajo una metodología de escritura enciclopédica que se inscribe en la genealogía de *La sinagoga de los*

EL IMPULSO DE LA FUGA

iconoclastas (1981) de Rodolfo Wilcock, *Historia universal de la infamia* (1935) de Borges, *Retratos reales e imaginarios* (1920) de Alfonso Reyes y *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob, Bolaño elabora más de 30 destinos biográficos de escritores extravagantes que suelen ser infames. Éstos son reflejos deformados del oficio de escribir, que se sumarían a un lema simbólico “nazi”, cuyo personaje culminante es Ramírez Hoffman, que aparece de nuevo convertido en un personaje con dos vidas en *Estrella distante*: Carlos Wieder o Alberto Ruiz-Tagle, aviador militar y enigmático poeta vanguardista de un taller literario. Contada por Arturo B, en *Estrella distante*, la historia de Carlos Wieder, convertido en torturador y asesino en el régimen de Pinochet, expone de manera explícita la relación cómplice entre la literatura parásita del poder y la represión de la dictadura, es decir la íntima e innegable simbiosis entre el intelectual y el poder político. Esta técnica narrativa de transformar una parte de su obra anterior en otro texto nuevo, de la que nace la metatextualidad y hipertextualidad, aparece de nuevo en *Los detectives salvajes*, de la cual proviene la novela *Amuleto*, cuyo personaje narradora Auxilio Lacouture experimenta la aniquilación de la autonomía universitaria y el horror del encierro por la autoridad gubernamental en México en 1968. Como escribe ella, es “una historia de terror” y “de un crimen atroz” (11). Mientras que *Amuleto* se basa en la memoria traumática de Auxilio, *Nocturno de Chile*, contada de manera biográfica por el cura Sebastián Urrutia Lacroix o H. Ibañe como crítico literario, agobiado por un fantasmagórico joven envejecido; explora la incorporación discreta de los

EL IMPULSO DE LA FUGA

intelectuales al régimen dictatorial de Pinochet. La novela trata de la convivencia de la belleza-arte y el mal-poder por medio de un hombre de “clase sacerdotal” convertido en el “protector del poder y ejecutor de sus órdenes” (Ángel Rama, 33) sin darse cuenta de su propia culpabilidad religiosa y humana. Así, Bolaño caricaturiza dos personajes; un intelectual-infame y el dictador-intelectual.²⁴ La novela póstuma de Bolaño, *2666*, también es una pesquisa del mal en el mundo modernizado. El feminicidio en serie en la ciudad fronteriza, llamada Santa Teresa que es el trasunto fiel de Ciudad Juárez o “el infierno” en palabras del autor, (Braithwaite, 69) representa la criminalidad y la violencia inhumanas en el mundo de la globalización neoliberal. Como dice Cathy Fourez, “puede ser que Santa Teresa, como *El jardín de senderos que se bifurcan* (1944) de Borges que alude a todos los jardines, a todas las posibilidades narrativas, sea la representación universal de todos los fenómenos extremos de barbarie llevados a cabo y vividos por el ser humano” (30-31).²⁵ La mayoría de las víctimas son jóvenes mujeres trabajadoras, que son encontradas violadas y asesinadas en distintas zonas de la ciudad. Los sucesos del feminicidio se

²⁴ Mientras que el sacerdote Sebastián Urrutia colabora con el régimen sin poder defender la sociedad, el dictador Pinochet insiste en ser intelectual: “dijo el general [...] Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. ¿Y qué cree usted que leía Allende? Moví levemente la cabeza y sonreí. Revistitas. Sólo leía revistitas [...] Para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas” (*Nocturno de Chile*, 115-118).

²⁵ La imagen fantasmal de la zona periférica en *Los detectives salvajes* se intensifica en *2666* mediante la ciudad de Santa Teresa; “La construcción literaria de Santa Teresa, ciudad de formas inabarcables y de contenidos heterogéneos, vacilaría entre el sentido y el no sentido, donde todo “tiene lugar”, donde todo “hace lugar”, donde todo es a veces “no-lugar”. De ahí se desprenderían espacios despersonalizados, tales como el espacio fantasmal, el de fugacidad, del olvido, del desvanecer identitarios” (Cathy Fourez, 30-31).

EL IMPULSO DE LA FUGA

narran repetidamente a lo largo de 350 páginas con el estilo del reportaje en “La parte de los crímenes”. Es decir, Bolaño describe excesivamente la violencia criminal como si saturara la sensibilidad hasta perder el sentido, por la que el crimen ya no parecería un terrorismo cruel y asombroso sino que se convertiría en un asunto insignificante sin peso en la vida cotidiana. Nunca se identifica a los culpables y los crímenes del mismo tipo se siguen, sin prevención ni resolución, en la indiferencia e inercia de las autoridades locales y federales. Como declara Bolaño que “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (*Entre paréntesis*, 206), en *2666* dibuja la monstruosidad del hombre moderno en la zona periférica como el otro lado oscuro del mundo capitalista donde la humanidad queda sin defensa y la ética sin sentido.

También cabe señalar que *2666* denuncia la incapacidad de los intelectuales para cambiar la situación actual de Santa Teresa. Los críticos europeos, Pelletier, Morini, Espinoza y Norteon, ensimismados en su ser profesionales con el propósito de buscar al escritor fantasmal Archiboldi, el intelectual chileno Amalfitano por su oficio de profesor y el periodista norteamericano de Harlem, Fate, quien piensa hacer la crónica de la pelea de boxeo, llegan a Santa Teresa. Todos interesados en el misterioso asesino en serie se quedan allí, pero lo que hacen ante el suceso criminal no es más que discutir y remitir noticias en forma del lenguaje. Tanto como ellos, el último diálogo en “La parte de los crímenes” entre el representante intelectual y la política mexicana, el periodista Sergio González y la diputada Azucena Esquivel respectivamente, revela la incapacidad y la indiferencia de ambos sectores. Dándole una conclusión al asunto

EL IMPULSO DE LA FUGA

de Santa Teresa, la diputada le dice al periodista:

¿Qué es o qué quiero que usted haga?, dijo la diputada. Quiero que escriba sobre esto, que siga escribiendo sobre esto. [...] Pero no puedo acudir a la policía mexicana. En la Procuraduría General creerían que me he vuelto loca. [...] Además, aunque el sistema está lleno de defectos, al menos gozamos de libertad de expresión y eso el PRI casi siempre lo ha respetado. He dicho *casi* siempre, no ponga esa cara de incredulidad, dijo la diputada (2666, 788-789).

La función del intelectual se limita a ser informador-testigo de la realidad. Bolaño pone en relieve que, de igual modo que el mundo literario, la política consiste en “letras” que no se llevan a la práctica sociopolítica, a través de lo cual logra vislumbrar, por una parte, la aglutinación de la literatura al poder y, por otro, la distancia entre el discurso-teoría y la realidad-práctica. Además, ninguno de los intelectuales (críticos literarios, periodistas, políticos, detectives) en 2666 es capaz de proponer alguna solución contra la violencia infernal del mundo periférico en proceso de la industrialización global. Mientras que la situación va empeorando, el comportamiento de élites sociopolíticas para confrontar con el mal consiste en palabras que no consiguen cambios prácticos. El personaje Amalfitano, en 2666, enuncia la relación simbiótica entre el poder estatal y los intelectuales:

En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio (161).

EL IMPULSO DE LA FUGA

Este argumento se observa también en *Los detectives salvajes* donde Bolaño ficcionaliza el movimiento estridentista en los años 20 en México y su incorporación estratégica al poder estatal. En realidad, el estridentismo, cuyo fundador Manuel Maples Arce (1898-1981) manifestó una sublevación artística poniendo en cuestión los valores culturales tradicionales en aquel entonces, se inició con la publicación de la revista *Actual No. 1* en diciembre de 1921 y duró hasta cuando se quedó alejado de la política el protector del grupo, el general Heriberto Jara (1979-1968), miembro del gobierno de Veracruz. Surgió durante la reconstrucción fundamental de México para ir más allá de la revolución mexicana que careció de una base ideológica asentada y unificada con respecto a la rusa en su tiempo, pero que logró un dinamismo de los explotados y debía traer la renovación sociopolítica. Y en consonancia con la revolución, el movimiento artístico de la vanguardia recogió los anhelos de reivindicación social de todo un pueblo en lucha. De hecho, Maples Arce afirmó en una entrevista con Bolaño, que el propósito del movimiento “era hacer una revolución completa que abarcara la ideología revolucionaria, la literatura, las artes plásticas y todas las manifestaciones de la cultura” (“Tres estridentistas en 1976”, 55). En ese proceso histórico había sido necesario que la condición de los intelectuales fuera menos elitista para que los intelectuales y los gobernantes trataran de perfilar y desarrollar una dirección ideológica de la revolución en todos los niveles. Así que la participación de los escritores en la gestión gubernamental habría sido necesaria para llevar a cabo la preocupación sociopolítica iniciada por los revolucionarios y, sin

EL IMPULSO DE LA FUGA

duda, para que la literatura estuviera en consonancia con las tareas reformativas. Al respecto, Octavio Paz apunta la relación colindante entre el intelectual y el poder de aquel entonces: “una vez cerrado el período militar de la Revolución, muchos jóvenes intelectuales [...] empezaron a colaborar con los gobiernos revolucionarios. El intelectual se convirtió en el consejero, secreto o público, del general analfabeto, del líder campesino sindical, del caudillo en el poder” (*El laberinto de la soledad*, 302).

Aunque en la novela aparece limitado el contexto histórico, el soliloquio de Amadeo Salvatierra nos permite acercarnos al ambiente sociocultural de aquel entonces y también al movimiento estridentista y su proyecto modernista mediante el personaje ficcionalizado de Maples Arce. La siguiente es la única parte del manifiesto que toma Bolaño, que es idéntico al de la revista *Actual* en la que Maples Arce aclara la ruptura drástica del arte con el poder:

Exito (*sic*) a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez [...] puede que fuera una errata y que donde dice exito deba decir exijo (217).

Sugiere que el arte no debería estar bajo la institución gubernamental sino que tendría que sostener su autonomía artística de manera independiente al margen del poder político. En general, se entiende que el movimiento estridentista se mantenía por la necesidad de una nueva sensibilidad artística, en la subversión total desde una

EL IMPULSO DE LA FUGA

perspectiva iconoclasta, que negó los “ismos” procedidos del origen europeo. Sin embargo, en 1925 los estridentistas se instalan en Jalapa para construir la ciudad vanguardista, “Estridentópolis”,²⁶ y participan en la gestión gubernamental de Veracruz del general Jara.

Maples Arce es la figura que mueve entre la revolución estética y la política en su realidad histórica que demanda la participación de los intelectuales al proyecto nacional para preservar el patrimonio de la revolución y el papel social de los hombres de letras que “deberían ser los primeros en cuestionar el nacionalismo patriótico, el pensamiento corporativo, y el sentimiento de superioridad clasista, racial o sexual” (Said, 15). Y los escritores serán reconocidos como intelectuales en la medida en que se interpongan con su trabajo, más allá de la tarea para “*l’art pour l’art*” o el puro esteticismo, en actividades o praxis sociales en el espacio público. Aunque la narrativa artística (imaginación) y la científica (razón) son dos lenguajes radicalmente diferentes, hay coyunturas históricas en las cuales se aproximan y manifiestan la preocupación abierta o implícita por la cuestión nacional.²⁷ Evidentemente, los intelectuales son quienes forman un espacio autónomo en la

²⁶ El término se empleó cuando los estridentistas residieron en Jalapa entre 1925 y 1927, implica una ciudad imaginaria donde se cumplen sus ideales. Probablemente fue derivado del concepto de “Universópolis”, una especie de utopía mestiza, en el ensayo *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos (1882-1959).

²⁷ No sólo los trabajos científicos sino también los literarios de autores, por ejemplo, de América Latina como José Hernández, Domingo Sarmiento, José Martí, Miguel Ángel Asturias, Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Augusto Roa Bastos, Pablo Neruda, José María Arguedas, etc. evidencian la crítica sobre la cuestión nacional y el diálogo con producciones científicas y creaciones artísticas. Las narraciones literarias y sociológicas tienen, en cierto grado, algo en común y entrecruzan, en la medida en que están impregnadas de “fabulación” (Ianni, 138-145).

EL IMPULSO DE LA FUGA

constitución del pensamiento y en el debate público vinculándose estrecha y cotidianamente con los sectores populares y con los movimientos sociales fuera del control del Estado y del mercado. En este sentido, como Said estima, el intelectual debe ser crítico con el poder. Pero también es incuestionable que cualquier trabajo intelectual (literario, antropológico, geográfico, histórico, sociopolítico, biológico, jurídico, económico, etc.) contribuye de alguna manera a la formación del consenso público y a la integración nacional del Estado. En la literatura latinoamericana, por ejemplo, el romanticismo (o el nacionalismo romántico) a mediados del siglo XIX guarda ciertos vínculos con la constitución de la nación y de su identidad.²⁸ Podría decirse que no sólo en la época de la formación del Estado nación y de la drástica transición sociopolítica sino a lo largo de la historia, los intelectuales debida y necesariamente se han sumado a las acciones sociopolíticas para poder abarcar un concepto más pragmático de la realidad.

Entre tanto, Bolaño explora en la novela, por un lado, otro aspecto del intelectual, es decir su vida individual y su condición humana y, por otro, la participación directa del artista en el sector gubernamental del poder político. De hecho, el mismo Bolaño muestra un gesto ambivalente. Afirma la cotidiana praxis social del intelectual: “Siempre quise ser un escritor político, de izquierdas” (Herralde, 90). Pero, sostiene,

²⁸ En el caso de México, como señala Carlos Illades Aguiar, el romanticismo coadyuvó a modelar la naciente conciencia nacional. La función asignada al arte constituyó su aspecto fundamental y el tema de la nación atravesó la literatura e impactó la historiografía y la plástica. La manera de construir el país, la identidad mexicana, el significado de la independencia nacional, el conflicto interno, la formación de los ciudadanos, los instrumentos para arraigar los valores republicanos, fueron las principales preguntas del nacionalismo romántico (17).

EL IMPULSO DE LA FUGA

como si defendiera la vida privada del intelectual, que “el único deber de los escritores es escribir bien, y, si puede ser algo mejor que bien; intentar la excelencia. Después, como individuos, que hagan lo que quieran; [...] Que sean coleccionistas de latas de cerveza o aficionados al fútbol, perritos falderos de la primera dama o heroinómanos” (Braithwaite, 26). Todo esto aclara que los hombres de letra (escritores, eruditos, pensadores, clérigos, etc.), más allá de la tarea sociopolítica, tienen un múltiple estrato de la vida humana, que son “profesionales” que sobreviven su propia realidad.²⁹ Es decir, el intelectual está sometido no sólo a las exigencias del público y su sociedad sino también a las alteraciones sustanciales de su status como miembro de esa misma sociedad.

En la novela, el fundador del estridentismo, Maples Arce, por su proyecto de construir la ciudad imaginaria, se pone en comunicación con el general Diego Carvajal, “un tipo reconcentrado, serio, desconfiado, violento, en fin, nada que se pudiera asociar con la poesía” (355). El general es “un hombre de Obregón” quien “entró analfabeto y salió convencido de que Picasso y Marinetti eran los profetas de algo” (354-435). La actitud de Maples Arce entre su discurso y su práctica real parece ambigua y contradictoria ya que su arte revolucionario se coliga con la política

²⁹ La posición sociopolítica del intelectual se ha cambiado en las últimas décadas en el sentido en que, como señala Walter D. Mignolo, los intelectuales, por un lado, van convirtiéndose en un movimiento social más, y, por el otro, porque pueden pertenecer a otros movimientos sociales (de carácter étnico, sexual, ambiental, etcétera) en donde el papel de intelectual desaparece o se minimiza en la medida en que los movimientos sociales que trabajan contra las formas de opresión y a favor de condiciones satisfactorias de vida, teorizan a partir de su misma práctica sin necesidad ya de teorías desde arriba que guíen esta práctica (38).

EL IMPULSO DE LA FUGA

nacionalista. En realidad, desde 1925, momento en que los estridentistas se instalaron en Jalapa, Maples Arce parece haberse dedicado a actividades relativas a la formación de la estética nacionalista en la gestión del gobierno del Estado de Veracruz, dirigido por el general Jara.³⁰ Entonces, habría que preguntarse a dónde se dirigiría la incorporación del movimiento cultural al poder político y para qué serviría la conexión entre Maples Arce y el general. La respuesta parece clara, como dice Salvatierra a Cesárea Tinajero: “a la modernidad” (460). Salvatierra nos da una pista para entender en qué consiste la modernidad soñada por Maples Arce y su general protector:

Manuel y mi general Diego Carvajal se pusieron a hablar de París y del pan con queso que se comía en París, y del tequila que se bebía en París y de que parecía mentira de lo bien que bebían, [...] Manuel todavía no había estado en la Ciudad Luz, y mi general tampoco, aunque ambos, no sé por qué, profesaban por aquella lejana y presumiblemente embriagadora urbe un amor o una pasión digna, creo yo, de mejores causas (356).

Ambos personajes no hablan de la construcción de su propio territorio sociocultural, sino que consideran la cultura europea, sobre todo la francesa, como la más moderna

³⁰ Acerca de la condición social de los estridentistas, recuerda Arqueles Vela: “En verdad nosotros tuvimos vidas muy contrarias. Maples Arce era el gran señor del estridentismo, porque él tenía dinero y no necesitaba trabajar para sobrevivir. Estudiaba Derecho y su padre le daba dinero para estudiar, para vivir, para vestirse lujosamente, para convivir lujosamente. [...] Yo vivía del periodismo, List Arzubide también, de manera que mi vida está más relacionada, más profundamente relacionada con la realidad circundante; de allí las novelorías” (Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, 51). El artículo se basa en la entrevista con tres estridentistas: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela. La visita de Bolaño para entrevistar a los tres es novelada también en *Los detectives salvajes*.

EL IMPULSO DE LA FUGA

y culta.³¹ Ser modernista es, entonces, estar envuelto en la moda más reciente en Francia. La moda y el estilo contemporáneos de París, por un lado, sirven como un buen pretexto que le permite a Maples Arce acercarse al poder político. Por otro lado, le sirve a Carvajal para que éste pueda disimular su corto entendimiento de la cultura culta y sea visto por intelectuales como el protector del arte. La modernidad viene de París como indica Liliana Weinberg: “París es así el lugar simbólico que en muchos casos «autoriza» y otorga inteligibilidad a nuestro discurso y que permite a América Latina, a partir del modernismo, como lo ha dicho Ángel Rama, sincronizar sus relojes con la hora del mundo” (184). Aunque ambos personajes no conocen la capital francesa, la ciudad de luz civilizatoria se convierte en un espacio imaginario e ideal de la cultura moderna.³²

En realidad, Maples Arce negó la influencia de la vanguardia europea y exclamó que ésta ya había envejecido para los estridentistas.³³ Sin embargo, no se impediría que la impronta artística de la vanguardia europea fuera más reconocible en su

³¹ Como señala Radcliffe, el gesto de los intelectuales latinoamericanos hacia la modernidad muestra una tensión entre el apego y el rechazo a la modernidad europea: “Latin America has long had an ambiguous attitude toward modernity’s project of development. Long fluctuating between a desire for modernity—often in the European mode—and rejecting it as too European and unsuited for regional realities, Latin American intellectuals have often contradictorily rejected European domination while internalizing its civilizing mission. As Jorge Larraín points out, many Latin American writers have viewed modernity as fundamentally European and hence alien to the region” (39-40).

³² Para la explicación más detallada sobre la relación entre la estética estridentista y la política mexicana en los años 20, véase Francisco Javier Mora, “El Estridentismo mexicano: Señales de una revolución estética y política,” *Anales de literatura hispanoamericana*. 29 (2000).

³³ En relación con el futurismo, Maples Arce niega su influencia en el primer manifiesto: “Nada de retrospectión. Nada de futurismo”. Arqueles Vela también explica que el estridentismo difiere del futurismo en el punto en que éste “era un devenir de las posibilidades estéticas y el estridentismo era un asistir a la realidad inmediata, una convivencia con lo inmediato de la existencia” (Bolaño “Tres estridentistas en 1976”, 51).

EL IMPULSO DE LA FUGA

movimiento. La exclusividad cultural de Europa seguía ocupando el lugar hegemónico como la medida principal de la cultura moderna. Maples Arce dejó de ser estridentista cuando salió hacia Europa como diplomático. List Arzubide (1898-1998), criticando a Maples Arce por no haber presentado el estridentismo mexicano en Europa, afirma la centralidad cultural de París: “Si el movimiento estridentista hubiera estallado en París esto hubiera sido diferente” (“Tres estridentistas en 1976”, 60). Este contexto histórico es comparable con el de la novela. Años después, mediante la coalición con el general Carvajal, Maples Arce consigue un puesto burocrático en Europa y se dirige a Italia, la tierra del futurismo fundado por Filippo Marinetti (1876-1944) en 1909, “en donde acometerá la labor de cónsul o vicecónsul o agregado cultural de la embajada mexicana en Roma” (356).³⁴ Los periódicos ya no le apodan “el padre del estridentismo” o “el primer poeta vanguardista mexicano” sino simplemente “poeta” o “licenciado” (356). Lo que Bolaño explora tenazmente no es la poética ni estética del estridentismo y sus actividades literarias en la época de transición nacional, sino la transformación del intelectual en el hombre de poder, su relación cómplice con los políticos y su visión eurocéntrica para la modernización sociocultural.³⁵ Como señala Alejandro Losada, las élites modernizadoras a principios

³⁴ Por añadidura, List Arzubide menciona la trayectoria individual de Maples Arce: “Después nos dispersamos. Maples ya no se ocupa del movimiento absolutamente, y lo que es más grave, llega a Europa, publica una antología sobre la poesía mexicana y ni en el prólogo, ni en el resto del libro hay una sola palabra sobre el movimiento estridentista, y lo que es más, no incluye en la poesía que él presenta ahí a ninguno de los poetas estridentistas” (59).

³⁵ Indicando precisamente esta tendencia de inclinación al mundo europeo, Octavio Paz se preguntó si América Latina había experimentado una modernidad propia: “Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. El tiempo de Nueva York, París, Londres” (*La búsqueda del presente*).

EL IMPULSO DE LA FUGA

del siglo XX en América Latina se mantendrán dependientes del mercado y del capital internacional, sin poder reestructurar suficientemente la formación social nacional y tenderán a consolidar la estructura social rígida, según pautas señoriales de la colonia (358).

Mediante esta configuración paradójica del personaje Maples Arce, Bolaño pone en cuestión el rol sociocultural, la ética, la responsabilidad y la función de los intelectuales en la sociedad. Se entendería, en general, que los intelectuales realizan una doble función en la sociedad: por una parte, son críticos y reformistas que denuncian los problemas sociopolíticos y se esfuerzan por resolverlos, encontrándose en una posición marginal en la sociedad.³⁶ Por otra parte, serían ejemplos de moralidad y conciencia en la sociedad a la que pertenecen. Entonces, los personajes mencionados como Ramírez Hoffman en *Estrella distante*, los escritores bajo el lema “nazi” en *La literatura nazi en América*, Farewell e Ibacache en *Nocturno de Chile* y los críticos e intelectuales en *2666* son figuras dependientes, en cierto grado, del mercado capitalista y del poder político sin poder llevar su discurso literario a la praxis cotidiana en función crítica. Lo que representa Bolaño en la novela mediante el movimiento estridentista es la distancia entre la palabra (pensamiento) y la práctica (vida) a través de la que vislumbra la gestión ambigua y contradictoria de los intelectuales. Sería oportuna la observación de Octavio Paz, que describe a la

³⁶ Tomás Segovia argumenta que “escribir es una tarea infernal [...] El que hace de esta tarea su centro se condena a llevar socialmente una vida infernal y hace al mismo tiempo de su vida íntima un infierno. Además, la meta misma de su tarea, aquélla en cuyo nombre acepta excluirse de tantos paraísos sociales y privados, es a su vez una meta devoradora y subterránea” (“El infierno de la literatura”, 113).

EL IMPULSO DE LA FUGA

inteligencia al servicio del Estado:³⁷

La “inteligencia” mexicana, en su conjunto, no ha podido o no ha sabido utilizar las armas propias del intelectual: la crítica, el examen, el juicio. [...] además, como ocurre siempre con toda burocracia, se ha extendido la moral cerrada de secta y el culto mágico al “secreto de Estado”. [...] Ahora bien, en Europa y los Estados Unidos el intelectual ha sido desplazado del poder, vive en exilio y su influencia se ejerce fuera del ámbito del Estado. Su misión principal es la crítica; en México, la acción política. [...] La “inteligencia” mexicana no sólo ha servido al país: lo ha defendido (*El laberinto de la soledad*, 303).

En cambio, el Estado nación como una organización legítima suele operar una doble estrategia de inclusión y exclusión con respecto a cualquier actividad sociocultural. Garantiza, por un lado, la autonomía sociocultural para atraer a su lado los sectores intelectuales y, por otro, permite en cierto grado la esfera de resistencia cultural, en la que la vigilancia y el control se siguen de manera discreta para cuando haya un “estado de excepción”.³⁸ El Estado moderno no permitiría, de ninguna manera, un espacio excepcional sino que éste debería ser sometido en cualquier caso a

³⁷ Acerca de la derecha intelectual, Carlos Monsiváis apunta que “a lo largo del siglo XX latinoamericano, los intelectuales (escritores y pensadores) de la derecha intelectual, nunca numerosos, casi siempre inmersos en historia y teología, suelen apoyar de modo directo o sin quejas y reproches a gobiernos de mano dura y dictaduras, y difaman a gobiernos que por otra parte merecen críticas duras, a los que se oponen no por el autoritarismo feroz que no les preocupa tratándose de gobernantes de la derecha, sino por propiciar la separación de la Iglesia y el Estado” (“De la derecha intelectual”).

³⁸ Con respecto al término, Giorgio Agamben, explicando el caso del *Decreto para la protección del pueblo y del Estado* en el Estado nazi, argumenta que “el estado de excepción, que es la respuesta inmediata del poder estatal a los conflictos internos más extremos, [...] tiende cada vez más a presentarse como el paradigma de gobierno dominante en la política contemporánea. Esta dislocación de una medida provisoria y excepcional que se vuelve técnica de gobierno amenaza con transformar radicalmente [...] la estructura y el sentido de la distinción tradicional de las formas de constitución” (*Estado de excepción*, 25-26).

EL IMPULSO DE LA FUGA

la vigilancia y el control del Estado nación. En relación con el mecanismo de la vigilancia discreta del poder, Foucault indica que “el poder en la vigilancia jerarquizada de las disciplinas [...] funciona como una maquinaria. Y si es cierto que su organización piramidal le da un “jefe”, es el aparato entero el que produce “poder” y distribuye a los individuos en ese campo permanente y continuo. Lo cual permite al poder disciplinario ser a la vez absolutamente indiscreto, ya que está por doquier y siempre alerta, no deja en principio ninguna zona de sombra y controla sin cesar a aquellos mismos que están encargados de controlarlo, y absolutamente “discreto”, ya que funciona permanentemente y en gran medida en silencio” (*Vigilar y castigar*, 207). Este proceso se observa en el episodio de un sordomudo que cuenta Joaquín Font (Quim) y en el movimiento estudiantil de 1968 narrado por Auxilio Lacouture.

La historia que cuenta Quim se refiere a la cotidianeidad de vigilancia discreta del Estado como agente policial. Cuando era joven conoció a “un mudo, mejor dicho a un sordomudo” quien frecuentaba la cafetería de estudiantes y “vendía lapiceros, juguetes, hojitas con el lenguaje de los sordomudos” (94). El sordomudo se incorpora al grupo estudiantil hasta llegar a un punto en que algunos lo consideran “la mascota del grupo” (95). Pero una noche, en un café, Quim descubre por casualidad que el sordomudo “hablaba sin ningún problema” (95). Al enterarse de que es “un chivato, un confidente de la policía” que andaba vigilando a los grupos estudiantiles, el tipo le parece a Quim como un “demonio” (96). El episodio exhibe claramente que los integrantes de la universidad y el espacio de discursos y prácticas creativos son

EL IMPULSO DE LA FUGA

objetos de vigilancia estatal.

Mientras que la historia de Quim muestra que el mecanismo controlador vigilante del Estado es lo policiaco, la experiencia del encierro de Auxilio Lacouture representaría la violencia del Estado opresivo que no permite el estado excepcional. La poeta uruguaya pasa varios días encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1968, mientras que la fuerza militar viola la autonomía universitaria. Su soliloquio en *Los detectives salvajes* se extiende en *Amuleto* donde se vuelve a narrar más ampliamente. En realidad, el personaje Lacouture se identifica con Alcira, de quien habla Carlos Monsiváis: “lo último que se escucha es el disco de Voz Viva de México donde León Felipe lee sus poemas. La que pone el disco es la uruguaya Alcira que permanece oculta en los baños del octavo piso de la Torre de Humanidades. Allí es encontrada luego de doce días a punto de morir de hambre” (141). La historia de Lacouture, en cierto sentido, sería una reescritura u otra versión documental de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. Del mismo modo que los abundantes personajes viajeros en la narrativa de Bolaño, que suelen ser envueltos en una circunstancia histórica de horror y miedo, Lacouture es quien llega a México tras un largo viaje desde Montevideo y experimenta la violencia estatal como tantos otros productores del texto (escritor, fotógrafo, crítico y periodista) que suelen ser viajeros extravagantes que se involucran en acontecimientos de terror como matanzas,

EL IMPULSO DE LA FUGA

suicidios, arrestos, violencia, etc.³⁹

Lo que vislumbra Bolaño en la novela mediando dos episodios es que el terror y la vigilancia son métodos estratégicos más eficientes para mantener el sistema establecido del Estado moderno. Y también es lo que siente Lacouture encerrada en el baño y, además, ante el florero en el estudio de Pedro Garfías en *Amuleto*; donde el florero, que sería un objeto alegórico del horror, constituye la imagen implacable del infierno y de la pesadilla que le introduce ese terror:

Pensé: voy a meter la mano por la boca negra del florero. Eso pensé. Y vi cómo mi mano se despegaba de mi cuerpo, [...] se aproximaba a los bordes esmaltados, [...] a pocos centímetros de esa boca del infierno, [...] y justo entonces una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué haces, loca, y eso fue lo que me salvó. [...] y me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar (*Amuleto*, 16-17).

El horror se observa también en *Los detectives salvajes*, donde el florero infernal es igual que las furgonetas de la policía en la universidad tomada por el ejército militar en 1968. Lacouture testimonia este horroroso paisaje en la Ciudad Universitaria de esta manera:

Ví furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos, como en una escena de una película de la Segunda Guerra Mundial [...] una película que se resolvía en una tela oscura pero con figuritas

³⁹ La exposición fotográfica de Ramírez Hoffman en *Estrella distante*, la historia de los niños castrados en India contada por El Ojo Silva en *Putas asesinas*, los periodistas y críticos interesados en el feminicidio y la guerra mundial de Archimboldi en 2666, la muerte accidental de Cesárea Tinajero por Belano y Lima en *Los detectives salvajes*, etc.

EL IMPULSO DE LA FUGA

fosforescentes, como dicen que ven algunos locos o las personas que sufren repentinamente un ataque de miedo. [...] Y entonces yo me dije: quédate aquí, Auxilio. [...] Quédate aquí, Auxilio, no entres voluntariamente en esa película (193).

Aquí la imagen monstruosa de la boca negra del florero se sobrepone a la de la escena en la que las furgonetas tragan por su boca a los miembros universitarios. Aunque Lacouture logra evitar ser tragada por la boca del florero-furgoneta, el terror impuesto por la violencia del ejército perdura de manera traumática, tanto que no podrá dejar de pensar en el florero. Tras unos días todo se acaba, los granaderos se marchan y la Universidad vuelve a abrirse, pero Lacouture sigue “encerrada en el lavabo de la cuarta planta” (*Amuleto*, 128). De igual modo que “el poder que ejercía el rey de los putos de la colonia Guerrero [...] se basaba [...] en el miedo” (*Amuleto*, 75), el poder estatal se mantiene por medio de la vigilancia y el terror. El episodio de Quim y el soliloquio de Lacouture revelan que el Estado inspecciona la creación de discursos de resistencia social y simultáneamente su activa realización que podría llevar a una alteración drástica del sistema social. Desde esta perspectiva podría decir también que dentro del proyecto de la modernización capitalista, el territorio espacial del sujeto social, como los espacios de Quim y de Lacouture, permanece restringido para que pueda ser tomado en cualquier momento por el poder estatal. La función narrativa de ambos personajes sería mostrar la percepción que tiene Bolaño del poder, que ejerce la vigilancia y la violencia con las que controla los sujetos sociales. Es la monstruosidad del poder estatal por encima de todo que vigila la autonomía

EL IMPULSO DE LA FUGA

sociocultural e implanta el horror en la parte más profunda del individuo.

Cabe preguntar, entonces, cómo configura Bolaño el hombre moderno en el espacio social bajo la vigilancia del Estado donde se intensifica el materialismo capitalista. La historia narrada por Luis Sebastián Rosado sería un buen ejemplo que muestra la pérdida de la moralidad. Una mañana, Alberto Moore llama a Sebastián Rosado para contarle la muerte del poeta real visceralista Piel Divina en una casa de obreros, con la cara destrozada por las balas de un policía que iba detrás de unos narcos. El policía encuentra la dirección de Julia en el cuerpo muerto y se dirige a ella para interrogarla. Moore asiste a la comisaría con el abogado García Fuentes con la preocupación de que “lo más probable es que [los policías] la hubieran violado en un callejón oscuro” (364) y la lleva a la morgue para identificar al difunto. Reconocen a Piel Divina, pero nadie quiere hacerse cargo del cadáver. Así que el asunto termina dándole “una mordida a un funcionario de la comisaría” para que “no volvieran a molestar a Julita” (365). Piel Divina es un personaje que representa una vida extravagante y trágica de la periferia social; huérfano oaxaqueño, que sus padres “murieron de hambre” (78). Llega al D.F. a los 18 años y participa en el movimiento real visceralista. Es bisexual, amante de María Font, de Luis Sebastián Rosado y de Julia Moore y se mantiene vendiendo marihuana. Este personaje tiene dos apodos; uno es Piel Divina, nombre que le puso María Font, y el otro Estéfano apodado por sí mismo en homenaje al poeta del simbolismo francés, Stephane Mallarmé (1842-1898). Nadie conoce su nombre verdadero y así muere Piel Divina sin identificación ni una obra publicada. El

EL IMPULSO DE LA FUGA

único que queda es sólo su “carne muerta sin memoria” (365) de la que nadie quiere hacerse cargo. El misterioso poeta marginado sin disciplina educativa se hunde sin nombre como un hombre que nunca existió. Este paisaje de la muerte sin sentido se observa en el cuadro titulado “*Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*” de un pintor guatemalteco en el que la ciudad metropolitana es catastrófica: “no se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales” (*Nocturno de Chile*, 44).

Lo llamativo de este episodio es la insensibilidad del hombre moderno que se revela a través del comportamiento de Sebastián Rosado y Julia ante la muerte de su ex amante, Piel Divina. Cuando Alberto Moore le llama para contarle ese terrible acontecimiento a Sebastián Rosado, éste le hace repetidamente una sola pregunta hasta el fin de la llamada, que aparece diez veces en menos de tres páginas: “¿Qué ocurre?” (363-365). Y la conversación así se concluye: “No ocurre nada, todo se ha acabado, dijo Albertito. De todas formas no he podido dormir y tampoco he podido tomarme el día libre, en la empresa estamos hasta el cuello de trabajo” (365). El diálogo entre ambos muestra la indiferencia y la insensibilidad del hombre moderno en la ciudad modernizada. La muerte del hombre no tiene más importancia que el trabajo ni tiene más sentido que las cosas triviales. La actitud de Sebastián Rosado es paradójica ya que en su soliloquio de 1979 explica que las causas que propiciaron una explosión demográfica de poetas a partir de 1977 son “un desarrollo económico más o

EL IMPULSO DE LA FUGA

menos sostenido (desde 1960 hasta ahora), un afianzamiento de las clases medias y una universidad cada día mejor estructurada, sobre todo en su vertiente humanística” (276). Es la contradicción entre su insensibilidad ante la muerte de Piel Divina y su afirmación de que el progreso económico se ha desarrollado junto con una base humanística. Sebastián Rosado no se da cuenta de que se está deshumanizando y convirtiéndose en una vida mecánica y funcional. Se sugiere que a medida que el desarrollo modernizador capitalista y la mejora de las condiciones socioeconómicas, la deshumanización se radicaliza de manera contradictoria en la dirección opuesta. Como si evidenciara la pérdida de la moralidad humana, María Font se queja ante otro real visceralista hospitalizado: “¿Cómo era posible que Ernesto San Epifanio se estuviera muriendo solo en un hospital del DF? ¿Cómo era posible que yo fuera la única persona que estaba allí, esperando que alguien me dijera si había muerto o sobrevivido a una operación espantosa?” (280). La insensibilidad, la indiferencia del sujeto social y la transformación de éste en un ser mecanizado en el mundo moderno son indicios sintomáticos de la deshumanización del hombre *sin ethos ni pathos*.

Bolaño, de esta manera, pone en cuestión la ética en la edad contemporánea en la que el valor de la humanidad se está esfumando y problematiza la irremediable distancia entre el discurso y la práctica social, la contradicción entre el desarrollo modernizante dentro del sistema Estado nación y la deshumanización del hombre moderno. Logra vislumbrar la simbiosis de la inteligencia y el poder en la que el discursivo del *logos* y su rol ético de criticar a la sociedad se desvanecen sin

EL IMPULSO DE LA FUGA

eficiencia, mientras que se fortalecen el desarrollo industrial y la concentración del poder que pretende mantener su hegemonía mediante la represión, la vigilancia y el terror. Esto evidencia que nadie pueda ser libre del rígido mecanismo del mundo moderno, del poder hegemónico y de la modernización capitalista que tiene “orden y progreso” por lema emblemático. En suma, Bolaño parece manifestar que la conciencia y la moralidad humanas no avanzan sincrónicamente a la velocidad del desarrollo tecnológico de la modernización. Es por esta razón que Bolaño exclama que “el mundo está vivo y nada vivo tiene remedio y ésta es nuestra suerte” (Braithwaite, 71).

II.3. DEL MOVIMIENTO CONTRACULTURAL A LA FUGA

El desvanecimiento de la frontera entre la realidad y la ficción, mediante la transformación de figuras y sucesos históricos en complementos literarios, sería una de las estrategias de la narrativa de Bolaño en la que él mismo se convierte en personaje dentro de su *beatnik* literario. Evidentemente, en *Los detectives salvajes*, con la intención de disolver la distancia entre mundo real y el ficticio, están esparcidos aspectos autobiográficos desde personajes como Belano, áter ego del autor; Lima, el de Mario Santiago Papasquiaro (México, 1953-1998); Felipe Müller, el de Bruno Montané (Chile, 1957-), hasta la trayectoria de su vida errante. Tal como fue su vida, la dimensión temporal y espacial de la novela es transnacional y transcontinental por ocho países que forman el telón de fondo. Entre ellos, México sería un espacio fundamental en la narrativa de Bolaño no sólo porque empezó su ascenso como poeta ahí, sino también porque en sus más voluminosas y ambiciosas novelas, *Los detectives salvajes* y *2666*, México aparece como el lugar metaforizado de América Latina. El mismo Bolaño reconoce que a México le debe su “formación intelectual” y a España su “formación sentimental” (Braithwaite, 40). Entre fines de 1975 y al inicio de 1976, Bolaño fundó en la Ciudad de México, junto con Papasquiaro, un movimiento vanguardista integrado por jóvenes poetas latinoamericanos: el infrarrealismo, configurado en la novela como realismo

EL IMPULSO DE LA FUGA

visceral.⁴⁰ No sería exagerado afirmar que con la publicación de la novela se logró que el movimiento iconoclasta se hiciera real y flotara sobre la superficie del mundo literario. Así que en este capítulo propongo hacer un acercamiento al infrarrealismo y al realismo visceral que serán un intento desesperado de la fuga fuera del oficialismo sociocultural.

Con respecto al término infrarrealismo hay referencias incompatibles. De acuerdo con *Wikipedia: La enciclopedia libre*, inicialmente fue un movimiento poético encabezado por el pintor chileno surrealista Roberto Matta (1911-2002) y hacia 1974 reapareció en México con un grupo de poetas, cuya intención principal era “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”, frase que se convirtió en el símbolo infrarrealista mexicano. En cambio, el texto leído en el homenaje a Bolaño en la Feria del Libro en Chile (2003), indica que el origen del infrarrealismo proviene de Emmanuel Berl (1892-1976) quien lo atribuyó al surrealista Philippe Soupault (1897-1990). Según Miguel Donoso Pareja (1931-), el presentador de la antología de infrarrealistas *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1979), el término ya existía en el vocabulario de José Carlos Mariátegui (1894-1930) para referirse a Philippe Soupault y su interés se dirige al movimiento de las cosas, no a su desenlace (Promis en Espinosa, 53). Así mismo, según José Ortega y Gasset (1883-1955), el supra e infrarrealismo es un instinto de fuga y evasión de lo real mediante la inversión de la jerarquía y la realización de un arte donde aparezcan, en primer plano, los

⁴⁰ Con respecto al encuentro de Bolaño y Mario Santiago, la formación y los antecedentes del movimiento infrarrealista, véase Matías Sánchez, *El pasado infrarrealista de Bolaño*, 2005..

EL IMPULSO DE LA FUGA

mínimos sucesos de la vida (70-71). Por parte de Bolaño, fue “una especie de Dadá a la mexicana” (Boullosa en Manzoni, 112). Respecto al término dadaísmo, Walter Benjamin señala considerando el contexto histórico de los cambios que el arte experimentó a principios del siglo XX con la pérdida del aura surgida por el desarrollo de la reproducción técnica: “Los dadaístas daban mucho menos peso a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo. [...] Lo que alcanzan con tales medios es una destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de una reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción” (89-90).⁴¹ Desde esta referencia, es posible suponer que los infrarrealistas habrían tratado, por lo menos, de rechazar el concepto del aura o la autonomía del arte burgués separándose del sistema económico y político y hacer un arte de una especie de “antiarte”.

Sea cual sea la definición del término, lo cierto es que el infrarrealismo no estará fuera del marco del arte vanguardista en el sentido en que el manifiesto reconoce al grupo peruano Hora Zero creado en 1970 como su antecedente y no podrá negarse la influencia del surrealismo europeo al considerar su exclamación plena en su manifiesto: “¡Rimbaud, vuelve a casa!”. De todos modos, el manifiesto infrarrealista, más que nada, permitiría acercarnos a sus propuestas artísticas y su visión del mundo.

⁴¹ Quiere decir que la pérdida del aura no es emergida sólo por el desarrollo de las técnicas de reproducción, sino también por la intención consciente de los productores de arte como dadaístas. Con respecto, Benjamin apunta que el dadaísmo intentó generar con los medios de la pintura (o de la literatura) los efectos que el público encuentra hoy en el cine (89).

EL IMPULSO DE LA FUGA

Escrito por Bolaño y publicado en *Correspondencia Infra*, *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista* (1977) con el título “Déjenlo todo, nuevamente”, el manifiesto presenta el anhelo de elaborar un nuevo modo de entender el mundo y la realidad.⁴² Empieza con una parte de *La infra del dragón* (1958) de Georgii Gurevich (1917-2002), escritor ruso que escribía obras de ciencia ficción:

Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo hay un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos? (“Déjenlo todo, nuevamente”)⁴³

Se trata de la búsqueda de una realidad que no ha sido reconocida como real, es decir el manifiesto se refiere a la necesidad de una nueva estética y poética para tener un diferente modo de comprender la realidad. Soles invisibles y oscuros, mejor dicho, los “infrasoles” que son “los alegres muchachos proletarios” conciben revertir el mundo por medio de una imaginación subversiva, ya que la cultura oficial y la poesía

⁴² Aunque Manuel Donoso Pareja no reconoce la existencia del manifiesto infrarrealista, Javier Campos tuvo la suerte de conseguir *El Manifiesto Infrarrealista* de 1976 que guardaba el ex-infrarrealista Rubén Medina. Javier Campos, *El “Primer manifiesto de los infrarrealistas” de 1976: Su contexto y su poética en Los detectives salvajes*, 2006, URL: <http://www.letras.s5.com/jc0111009.htm> (16.02.2009).

⁴³ A pesar que Bolaño no mencionó la existencia del manifiesto, las páginas en Internet empezarán a mostrarlo después de que murió Bolaño. El texto original se publicó en *Correspondencia Infra*, *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista* 1 (1977) 5-11.

EL IMPULSO DE LA FUGA

burguesa que están de “fiesta”, con poca conciencia para cuestionar la realidad, no son capaces de generar una nueva visión del mundo.

Entonces, los infrarrealistas o los infrasoles serán los que viven invisibles iluminando no por fuera sino por dentro de sí mismos. Denunciando a la sociedad sistemáticamente anquilosada mediante las condiciones antagonistas de sol-infrasol, ciudad-pueblo y burguesía-proletariado, Bolaño pone de relieve el propósito del movimiento en el manifiesto: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”. Y hacia el final propone el deber artístico infrarrealista: “Hacer aparecer las nuevas sensaciones -Subvertir la cotidianeidad”. Los infrarrealistas, por lo tanto, son quienes deben buscar una perspectiva diferente para elaborar una nueva poesía por debajo de la realidad, a través de la cual se haría visible lo que ha existido de manera velada en la vida moderna. Quiere decir que el infrarrealismo vanguardista fue una búsqueda de un arte distanciado de la cotidianeidad en la sociedad burguesa que pueda ser el centro para originar una nueva praxis cotidiana. Bolaño declara sus proposiciones artísticas y sociopolíticas no sólo contra el oficialismo centralizador de la cultura, sino también contra el poder hegemónico de la sociedad jerarquizada que predomina en la cotidianeidad. Los infrarrealistas optan por una resistencia activa y práctica más que teórica y discursiva para subvertir las convenciones artísticas y el orden establecido. Su modo de hacer la literatura es penetrar al máximo por debajo de la realidad, tal como expone en el manifiesto:

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas

EL IMPULSO DE LA FUGA

humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en **todas** las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse **dentro** de uno mismo, una visión alucinante del hombre (“Déjenlo todo, nuevamente”).

Los infrarrealistas no buscan una manera artística “supra” sino la “infra” de modo que no deben alejarse de la cotidianeidad de la vida y meterse de cabeza al fondo de todas las trabas humanas. Sus conductas agraviantes, aunque parezcan pueriles e inmaduras, pueden ser interpretadas como una expresión dinámica de denunciar la impotencia de la cultura oficial, incapaz de tener una visión abierta a la realidad y de alterarla. De hecho, como los dadaístas para quienes la poesía está en la acción y las fronteras entre arte y vida deben ser abolidas, los infrarrealistas son quienes soñaban vivir la acción como una estética vanguardista; irrumpían en los recitales de poesía y actos literarios boicoteándolos, incluso los de Octavio Paz quien fue el “procurador” simbólico de la literatura mexicana durante varios años. Así los infrarrealistas viven la praxis cotidiana tal como “los poetas de Bolaño que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte” en su novela (Villoro en Paz Soldán y Faverón, 83).

Entre tanto, la actitud ofensiva en contra de la cultura oficial debería ser comprendida dentro del contexto de la tradición contracultural mexicana que surgió en los años 60 con los movimientos de rebeldía juvenil, cuando México entró en un apresurado proceso de industrialización moderna. Los beatniks, los jipis, los punks, las bandas de rock, etc. desde los 50 serían irrefutables señales en defensa de la

EL IMPULSO DE LA FUGA

contracultura a la que se sumaban también los de la literatura de la Onda, desde la segunda mitad de los 60 (Ramírez, 82-85).⁴⁴ Al considerar el momento de la creación del infrarrealismo, sería posible suponer que éste surgió de la penumbra del movimiento estudiantil de 1968. En esta condición sociocultural, no es casual que los fundadores del infrarrealismo se marginen en un lado extremo al exterior de la literatura mexicana y lleguen a condenar la literatura tradicional como su enemiga. Bolaño, precisando su posición social alejada de la literatura elitista, compara a Octavio Paz con un “zar” y a Carlos Fuentes con un “zarevich” (Braithwaite, 40). También subraya la unicidad homogénea de la literatura en su época en México, ya que la cultura parecía sometida al poeta Octavio Paz y “los poetas que durante esa época escribían como sus clones” (Braithwaite, 64). De igual modo, Papasquiaro, en su poema “Ya lejos de la carretera” en *Jeta de Santo* (2008), menciona de manera extrema que “La poesía mexicana se divide en 2, la poesía mexicana & el infrarrealismo” (176), es decir, la cultura institucional y la contracultural.

La categorización de ambos escritores sobre la literatura mexicana tendría que ver con la visión de la escritora mexicana Margo Glantz (1930-) quien en su antología *Literatura joven de México* (1969) dividió el mapa de la literatura mexicana en dos

⁴⁴ En las mismas páginas José Agustín Ramírez (1944-) explica que en los 60 los jipis mexicanos, introvertidos por naturaleza, y el rock podían ser entendidos como una forma del colonialismo cultural de EE.UU., esto según la izquierda mexicana, por lo que no hubo rock en el movimiento estudiantil. Pero la atmosfera social cambió drásticamente durante el movimiento estudiantil de 1968. A través del movimiento los jipis ampliaron su conciencia social y los estudiantes aceptaron el rock y el estilo jipi. De esta manera se formó la literatura de la “onda”, palabra que adquirió importancia medular en la contracultura mexicana.

EL IMPULSO DE LA FUGA

grandes categorías irreconciliables: la onda y la escritura. Mientras que esta última era la buena, la decente, la culta, la artística, la que había que escribir, alentar y premiar, la onda era lo grosero, vulgar, la inconsciencia de lo que se hacía, lo fugaz y perecedero, jóvenes, drogas, sexo y rocanrol (Ramírez, 96). Si tomamos la definición de la contracultura de José Agustín, sería posible razonar que el infrarrealismo se encuentra dentro de esta tradición contracultural mexicana. Cuando la define Agustín, no trata de la subcultura sino de la alternativa o de resistencia porque no está por debajo de la cultura sino que, más bien, debería entenderse como un fenómeno cultural que abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la institucional. En cambio, la institucional o dominante consolida el *status quo* o el *establishment*, obstruye las expresiones auténticas y acepta la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, centros financieros o individuos (Ramírez, 129). En este sentido, el infrarrealismo corresponde, sin lugar a duda, al flujo contracultural mexicano.

Sin embargo, hay un aspecto importante que distingue a los infrarrealistas de escritores de otros movimientos como los estridentistas, los de la Onda, los vanguardistas antecedentes y la generación del *Crack*. Es la automarginación al borde de las poderosas editoriales, de la influencia sociocultural de grandes escritores y así de cualquier forma de oficialidad cultural. Es decir, los infrarrealistas desaparecen sacrificando los valores capitalistas y socioculturales y se sumergen en la

EL IMPULSO DE LA FUGA

cotidianeidad periférica a lo largo de su vida como si nadie se diera cuenta de su existencia, cosa que no hicieron anteriores movimientos literarios mexicanos. De hecho, el infrarrealismo de jóvenes poetas latinoamericanos fue un movimiento inexistente como un grito sin sonido ni repercusión, que no apareció en ningún texto literario. Si no se hubiera publicado la novela de Bolaño, posiblemente no habría emergido el infrarrealismo en la literatura latinoamericana. La verdad es que no es un azar que los infrarrealistas hayan tenido la suerte de marginarse, de ser errantes, de degradarse y hasta desaparecer fuera de la vista como los infrasoles vagabundos sin luz en el espacio periférico. Es decir, su destino ya estaba postulado por ellos mismos en el manifiesto infrarrealista:

El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua (“Déjenlo todo, nuevamente”).

El valor del poeta infrarrealista se encuentra en un constante movimiento sin ser residente de un lugar determinado. Es decir, la disciplina infrarrealista es no ser disciplinado ni ser descubierto ni identificado ni visible a los observadores asentados en un lugar; no ser dueño de un espacio sino ser *homo viator*. Para ellos, por lo tanto, la vida se encuentra en la movilidad y, en cambio, la inmovilidad y la fijeza significarían la muerte. Al considerar la trayectoria de Bolaño y Mario Santiago, es posible suponer que este movimiento consiste en fugarse de los aparatos opresivos socioculturalmente implantados en aquel entonces y alejarse de sí mismo para no ser

EL IMPULSO DE LA FUGA

petrificado en un espacio y tiempo. Los infrarrealistas pensaron “vivir errantes”, tal como dice Bolaño mediante la boca de Auxilio Lacouture en *Amuleto*; “Ser beatniks, no estar atados a ningún lugar, hacer de nuestras vidas un arte” (122).

Entre tanto, *Los detectives salvajes* proyecta un movimiento literario llamado realismo visceral, asimilado a la trayectoria del movimiento contracultural de los infrarrealistas a mediados de los 70. El movimiento formado de jóvenes poetas latinoamericanos se pone en marcha en la Ciudad de México a finales de 1975 sin ceremonia de iniciación ni manifiesto.⁴⁵ Ellos nombran a su “pandilla” como realismo visceral, un nombre de origen brumoso: “hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. [...] Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja” (17). La mayoría de los real visceralistas son de clase social media o baja y Belano y Lima sostienen al grupo vendiendo marihuana para la revista real visceralista *Lee Harvey Oswald*. Y el arquitecto Joaquín Font (Quim) es quien “diagramó los dos números de la revista” (33). Muchos de ellos, aunque intentan escribir poemas, no podrían ser considerados como poetas sino, más bien parecerán jóvenes extraviados y equivocadamente rebeldes sin base artística. Belano y Lima son los únicos que leen libros. Lo que hacen los otros es robar libros y “después

⁴⁵ Los real visceralistas son Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero, las hermanas Font (Ángelica y María; personajes reminiscentes de las hermanas Garmendia en *Estrella distante*), Catalina O’Hara, Ernesto San Epifanio, el chileno Felipe Müller, Jacinto Requena, Laura Jáuregui, Piel Divina, Rafael Barrios, los hermanos Rodríguez (Moctezuma y Pancho) y Xóchitl García.

EL IMPULSO DE LA FUGA

se los regalan a Ulises y a Belano. Éstos los leen, se los cuentan y ellos van por ahí presumiendo que han leído a Queneau, por ejemplo, cuando la verdad es que se han limitado a *robar* un libro de Queneau, no a leerlo” (56).⁴⁶ Los miembros se juntan sin saber en qué consisten sus propuestas artísticas. Tampoco hay un criterio específico para ser participante del movimiento: “Nadie ha leído ningún poema mío y sin embargo todos me tratan como a un real visceralista más” (29). Asimismo, el movimiento no es formado con base en un mismo eslogan ideológico ni artístico. Es un grupo sin disciplina en el que no hay fronteras de ideología política, de sexualidad, de nacionalidad, de oficios y de clase social:⁴⁷

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas. María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. [...] Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana. Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional (77).

⁴⁶ Bolaño ridiculiza la relación entre la lectura y la figura intelectual. Por ejemplo, el dictador Pinochet en *Nocturno de Chile* insiste en ser hombre de letra: “Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. ¿Y qué cree usted que leía Allende? Moví levemente la cabeza y sonreí. Revistitas. Sólo leía revistitas [...] Para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas (115-118)

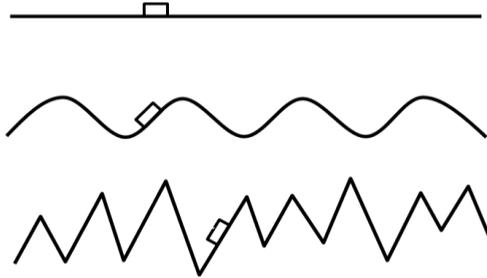
⁴⁷ De igual modo que el realismo visceral en la novela, el infrarrealismo probablemente fue formado por voluntarios de diversos campos artísticos. Bolaño testimonia la formación y el fin del movimiento: “En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas: Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, en la estación de trenes de Port Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpignan y de la estación de trenes de Perpignan, decidimos que el grupo como tal se había acabado” (Boullosa, 112).

EL IMPULSO DE LA FUGA

Aunque el texto informa de la tendencia ideológica de cada uno de ellos, nadie lleva su pensamiento ideológico a la acción política menos Belano que retorna a su patria Chile para apoyar a Allende. Cabe preguntar, entonces, en qué consiste la poética real visceralista. De hecho, en cuanto a la estética del realismo visceral, la novela carece de referencias suficientes para determinarla. Aunque aparecen las gráficas, la de Cesárea Tinajero con el título “Sión” y las de García Madero, y una brumosa visión sobre la escritura real visceralista que Madero expone, no resultarían satisfactorias; “precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad” (19-20). Esto no aclara nada de la poética real visceralistas. Sólo es posible suponer que la tendencia literaria real visceralista se vincula con el arte vanguardista. Cuando Álamo, el dirigente del taller en la UNAM, desprecia a los real visceralistas, los trata de “surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas” (15). Luis Sebastián Rosado afirma que “todo el mundo sabía que los real visceralistas eran como los estridentistas” (153-154) y María Font dice que hubiera puesto al movimiento el nombre de “Sección Surrealista Mexicana” (36).

El texto no ofrece ningún poema escrito en forma verbal que permita un acercamiento a la índole poética del realismo visceral, a excepción de la poesía visual vanguardista titulada de “Sión” de Tinajero, compuesta de tres líneas y publicada en la única revista publicada por ella, *Caborca*, el nombre de “un pueblo pequeño, al noroeste de Hermosillo” (566) ubicado en la región Sonora:

EL IMPULSO DE LA FUGA



(376)

El poema ya estaba constituido, 18 años antes de *Los detectives salvajes*, en una cita titulada “El mar” en la novela *Amberes*, escrita originalmente en 1980 y publicada en 2002, con una explicación: “La línea recta me producía calma. La ondulada me inquietaba, presentía el peligro pero me gustaba la suavidad: subir y bajar. La última línea era la crispación. Me dolía el pene, el vientre, etc.” (53). En *Los detectives salvajes*, otra explicación de esta poesía vanguardista, la hace uno de los dos, Belano o Lima, basada en los sueños de su infancia: “cuando yo era pequeño, no tendría más de seis años, solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada” (399). En su interpretación la línea recta produce la paz, la ondulada hace sentirse “caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad” y la última genera “una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando” (400). De esta manera llega a la conclusión de que el título, “*Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación*” (400). Aunque esta interpretación basada en el sueño emocional

EL IMPULSO DE LA FUGA

de la infancia no borraría otras posibilidades significativas, es cierto que la poesía refleja una serie del proceso de “estabilidad - inestabilidad - destrucción” o bien de “orden - caos - ruina”.

Lo interesante es que el término Sión se relaciona directamente con la fortaleza situada en Jerusalén y por la definición bíblica es el centro espiritual, la “Ciudad de Dios” (Salmo 87:3). Entonces, al conectar el proceso mencionado con la visión bíblica se produciría una visión apocalíptica. Si contamos que para los judíos Sión es la tierra perdida,⁴⁸ esta ciudad podría referirse también a un lugar paradisiaco, pero que sería el paraíso perdido. Es decir, el poema “Sión” de Tinajero insinúa que ella soñaba un espacio utópico como Sión, pero ya teniendo en cuenta que la utopía no existiría o, al menos, estaría en ruinas. Todo esto vislumbra que los principales real visceralistas, Belano y Lima, que se ponen en marcha en busca de la poética alternativa hacia el desierto sonoreense concebido como utópico, tendrán la misma suerte decadente de tal forma que la poesía visual “Sión” anuncia su destino fatal. De hecho, después de la muerte accidental de Tinajero, Belano y Lima empiezan la vida errante en vagabundeo perpetuo y de degradación y la figura de García Madero desaparecerá a lo largo de la segunda parte de la novela. De todos modos, estos

⁴⁸ “Junto a los ríos de Babilonia, nos sentábamos y llorábamos, al acordarnos de Sión. Sobre los sauces en medio de ella colgamos nuestras arpas. Pues allí los que nos habían llevado cautivos nos pedían canciones, y los que nos atormentaban nos pedían alegría, diciendo: Cantadnos alguno de los cánticos de Sión. ¿Cómo cantaremos la canción del SEÑOR en tierra extraña?” *Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamentos* (Sociedades Bíblicas Unidas, 2000) Salmos 137:1-4. El término Sión también se refiere a la Ciudad de David y al Templo de Salomón en la Biblia y el sionismo judío proviene de esta palabra.

EL IMPULSO DE LA FUGA

personajes aún son los que investigan las huellas de Tinajero con el anhelo de encontrar la poética ideal, hasta su salida de la Ciudad de México hacia Sonora.

La búsqueda de lo ideal de los real visceralistas brota cuando ellos estiman que el mundo de la literatura mexicana gira alrededor de Paz, en el que su posición, por lo tanto, está situada en un callejón sin salida. Ellos exclaman que Octavio Paz es su “gran enemigo” (14) tal como hicieron los infrarrealistas y llegan a la conclusión de hacer la revolución de la poesía: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda” (30). Para ellos la poesía vanguardista sería la última alternativa para cambiar la poesía, como le dice Crispín Zamora a Madero: “a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria” (113). Lo que hacen en contra de Paz no es combatir en forma discursiva o académica sino en acciones revoltosas; intervenir “en recitales públicos” y poner “sus opiniones en contra de todo” (370). Estos actos incomprensibles y agresivos causan el rumor de que están planeando secuestrar a Paz. Pese a los hechos escandalosos, los real visceralistas que parecen seudointelectuales o guerrilleros de un falso movimiento literario no reciben la menor atención pública sino que siguen siendo ignorados y marginados al borde de las instituciones: “A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales” (113). Estos imprudentes jóvenes indisciplinados se convierten en seres invisibles, infrasoles insignificantes en el mundo de la luz.

EL IMPULSO DE LA FUGA

Esta invisibilidad procede del primer realismo visceral de los años 20, que tuvo un proyecto modernizador de un modo diferente del estridentismo, preocupado principalmente por dos cosas; la literatura y la revolución. Como observamos anteriormente, una vez institucionalizado el estridentismo, pierde su potencia subversiva por lo cual Tinajero decide partirse a Sonora, abandonando todo atrás. Es el momento en que la fundadora llega a ser un “fantasma” o una “mujer invisible” (460). Esta imagen fantasmagórica penetra de nuevo en los real visceralistas de los años 70. De igual modo que se automarginaliza Tinajero, sus descendientes, al contraponerse a Octavio Paz y fugarse de su territorio, se convierten en disidentes, en seres no reales: “Belano y Lima parecen dos fantasmas” (113) como “zombi” (207). Todo esto sugiere que la literatura concebida por los real visceralistas sería la que sostiene su potencia subversiva en base de la invisibilidad al margen de la vida burgués y del sistema institucional. La potencia subversiva de los real visceralistas procedería, paradójicamente, de su trayectoria confusa de inseguridad, incertidumbre y ambigüedad. Aunque ellos forman un “ismo” literario, ninguno de los real visceralistas sabe para qué es su movimiento y cómo es su poética. Desde la perspectiva de la cultura institucional el realismo visceral no tendría ni un mínimo sentido y, más bien, sería una broma de jóvenes insensatos o un juego de los niños, tal como dice Laura Jáuregui: “el mayor problema era que casi todos tenían más de veinte años y se comportaban como si no hubieran cumplido los quince” (169). Sin embargo, el hecho de que ellos mismos se identifiquen como real visceralistas sin

EL IMPULSO DE LA FUGA

conseguir ningún mérito, podría entenderse como una expresión de su anhelo de fugarse del orden establecido de las cosas en esa pirámide sociocultural en la que, como dice San Epifanio, “todo el mundo tiende a encasillar las cosas que escapan de su comprensión” (59).

La voluntad de escaparse de las trabas humanas y meterse a una “infra-realidad” sería el proyecto real visceralista para trastornar el orden de las cosas. Es la fuga desde los aparatos opresivos (la vida rutinaria, la normalidad sociocultural, el sistema institucional, la oficialidad burocrática y el sedentarismo intelectual) que encierran al sujeto social en su recinto acomodado o en el aburrimiento. El impulso o el deseo de la fuga sería el punto inicial de la práctica de la vida errante que ha sido encubierta en el mundo moderno:

Al trastornar el orden establecido de las cosas y de las personas, el nomadismo se vuelve expresión de un sueño inmemorial que el embrutecimiento de lo instituido, el cinismo económico, la reificación social o el conformismo intelectual no llegan jamás a ocultar totalmente (Maffesoli, 41).

Por fin, los principales miembros del realismo visceral llegan a abrirse paso a la fuga. Salen de la Ciudad de México hacia el desierto de Sonora, el territorio libre y abierto de Tinajero, en busca de su texto original, la poética ideal, sin saber nada de su camino ni su destino final. Cabe preguntar, entonces, ¿existiría la tierra idónea o el oasis en el desierto tedioso? ¿Y acaso esta tierra enigmática sería paradisiaca?

III. EL VIAJE DE LOS DETECTIVES Y LA IMPOSIBILIDAD DEL SUEÑO UTÓPICO

¿Donde se encuentra el puerto final, de donde ya no soltaremos amarras?

En ¿qué extático éter navega el mundo de que no se fatigara ni el más fatigado? ¿Dónde está escondido el padre del expósito? Nuestras almas son como esos huérfanos cuyas madres solteras murieron al parirles: el secreto de nuestra paternidad yace en su tumba, y tenemos que ir a ella para saberlo.

Herman Melville, *Moby Dick*

La vida errante, el nomadismo, está inscrito en la estructura misma de la naturaleza humana, ya sea ésta individual o social (Maffesoli, 75) y el viaje como un movimiento dinámico es salir de las condiciones previas en busca de otro lugar donde se suponen necesariamente encuentros y desencuentros del yo con el otro y su mundo. En este desplazamiento de un territorio a otro desconocido es imprescindible la alteridad del sujeto por la que éste puede transformarse en otro de acuerdo con nuevos incidentes circunstanciales que devienen. Mientras que el devenir es esencial del viaje, la inmovilidad estática (individual, sociopolítica), en cambio, sería sinónimo del estado paralizado. Saltar la frontera (geográfica e imaginaria) es necesario para el viaje hacia otro mundo y cuando uno traspasa la frontera y se pone en un nuevo territorio, puede meditar y alterar las condiciones de su propia vida anteriormente asentada. Por esta razón, el viaje ha sido a lo largo de la historia humana una manera de aprendizaje que permite la introspección reflexiva de sí mismo y de su mundo. Efectivamente, la historia de la novela gira alrededor del viaje y el escape fuera del sedentarismo. Y su territorio novelesco también está basado en el arte de la fuga que provoca un desorden

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

caótico en vez de una integración orgánica. Es decir, la movilidad narrativa sin registrar en ninguna tipología literaria provoca una dispersión de temas, discursos, géneros y estilos que niegan la codificación de un sentido sintético.

La mayor parte de la novela trata de la trayectoria de Belano y Lima, fugitivos configurados como poetas perdidos o detectives salvajes. Para ellos el fin de un viaje sería un buen pretexto para otro y así serán errantes condenados a la suerte de seguir partiendo de un lugar a otro con el anhelo inquietante de encontrar lo nuevo. Buscar lo ideal construyendo su propio camino es la condición inevitable del andante. Maffesoli determina al caminante de esta manera:

El “caminante”, como su nombre lo indica, cumple de algún modo con el papel de mala conciencia. En virtud de su situación, sacude violentamente el orden establecido y hace recordar el valor de hacer camino. Así, no basta analizarlo adoptando categorías psicológicas, como un individuo agitado o desequilibrado, sino que es necesario considerarlo como la expresión de una constante antropológica: es decir, el impulso del pionero que siempre va adelante en su búsqueda de El Dorado (41-42).

Como observamos anteriormente, la salida emergente para los iconoclastas real visceralistas que rechazan la cultura oficial, la uniformidad institucional y la domesticación familiar y social es la fuga sin nostalgia al seno de los padres. Esos real visceralistas se van hacia Sonora con la voluntad de escaparse del sedentarismo sociocultural y con un sueño romántico en busca del mundo encubierto y supuestamente utópico donde se supone encontrar lo original. Son buscadores y también perseguidos por Alberto y un agente de policía. Entre tanto, con la muerte de

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Tinajero, el viaje acaba convertido en una pesadilla decadente o una caída irremediable en el desierto de Sonora.

En consecuencia, el viaje que configura Bolaño implica el naufragio y el fracaso del arte vanguardista, que suelen ser uno de los temas más relevantes en otras obras como *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*. Mediante los poetas destinados a perderse y desaparecerse en su propio camino hacia una vida “infra” en el territorio marginal, Bolaño muestra que el otro lado oscuro, no sólo de la literatura sino también del mundo real, coexiste en un mismo territorio. Entonces, en este capítulo voy a observar cuáles son los aspectos del viaje fugitivo de los poetas rebeldes en *Los detectives salvajes*. De hecho, el viaje de ellos proveniente de la vida bohemia se convierte en una forma de vivir el nómada en el espacio periférico, un territorio envuelto de imágenes fantasmales y decadentes. Sin embargo, para ellos el viaje sería, por un lado, un modo de salvarse de las trabas sociales del mundo sedentario y, por otro lado, sería, desde el principio de su marcha a la tierra baldía, una pesquisa de poetas como detectives que deben abrir su propio camino en busca de lo ideal en territorios lejanos.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

III.1. DE LA BOHEMIA A LA VIDA AVENTURERA

El viaje o la aventura ha sido, sin lugar a duda, un tema habitual en la literatura occidental.⁴⁹ Puede considerarse que ha creado una genealogía literaria aunque es difícil constituir una categoría por sus diversas formas y modalidades. Lo interesante es que hay una literatura que trata del viaje que, al mismo tiempo, por sí mismo es la aventura narrativa, una transgresiva y carnavalesca que procura desmitificar las normas bien establecidas.⁵⁰ Entre muchos, en la literatura hispanoamericana, Borges, García Márquez, Cortázar, Juan Rulfo, Reynaldo Arenas, etc. serán representativos del empleo del viaje para hacer una escritura aventurera, destruyendo la estructuralización y estilización convencionales de las experiencias. Es decir, el viaje ha sido tema convencional, pero también rupturista que transgrede los modelos preestablecidos. Al

⁴⁹ Se puede mencionar, entre incontables obras, tales como: Homero, *La Odisea*; Virgilio, *La Eneida*; Dante, *La divina comedia*; Shakespeare, *La tempestad* (1611); Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719); Balzac, *Las ilusiones perdidas* (1837); Herman Melville, *Moby Dick* (1851); Julio Verne, *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873); Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884); Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (1902); James Joyce, *Ulises* (1922); E.M. Forster, *Paisaje a la India* (1924), etc. y en la literatura española e hispanoamericana: Cervantes, *Don Quijote*; Luis de Góngora, *Soledades* (1613); Juan Rulfo, *Pedro Paramo* (1955); Cortázar, *Rayuela* (1963); Reynaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1966); García Márquez, *Cien años de soledad* (1967); Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (1975), etc.

⁵⁰ Al respecto, sería oportuna la comparación de Umberto Eco entre *Don Quijote* y *Finnegans Wake*: “en la literatura tradicional, asistíamos precisamente al desarrollo de cadenas causales abiertas en las cuales un acontecimiento A (por ejemplo, la locura de Don Quijote) se veía inequívocamente como la causa de una serie de acontecimientos B, C, D (pelea con los molinos, duelo con el Caballero de la Blanca Luna, búsqueda de Dulcinea) sin que fuera posible atribuir, por ejemplo, la locura de Don Quijote al hecho de que Sancho se vería nombrado un día gobernador de una ínsula. En un libro como el *Finnegans Wake* se verifica, en cambio, una situación muy distinta: según cómo se entienda un término, cambia totalmente la situación expuesta en las páginas precedentes, y según cómo se interprete una alusión, la identidad misma de una aparición remota entra en causa y es deformada” (*Las poéticas de Joyce*, 134-35).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

considerar la complejidad estructural y discursiva de *Los detectives salvajes*, el viaje puede servirnos para entrar en el tejido de acontecimientos entrecruzados de manera causal y casual de la vida errante de los protagonistas.

Con respecto al tema del viaje en la literatura, Bolaño comenta: “hay dos modelos de libros de viaje. Uno es el de Laurence Sterne, que hace un viaje sentimental por Francia. Y otro es el modelo del viaje rimbaudiano. Todos los viajes se mueven en esos dos modelos. El modelo de Sterne es feliz, mientras que el de Rimbaud está cargado de ironía y perspicacia” (Braithwaite, 59). Aclara también que al realizar sus novelas intenta ajustar los dos modelos por mitad y mitad. Podría considerarse que el viaje de los poetas real visceralistas en *Los detectives salvajes* es aproximado a ambos modelos, debido a que muestra, por un lado, una visión desastrosa y apocalíptica y, por otro, un sentimentalismo melancólico e irónico de la vida. Es indiscutible que el viaje configurado en la novela no es nada placentero sino que parece sumergirse en un fondo insondable. De hecho, los real visceralistas parecerán náufragos en un territorio sin límite, que hacen de la bohemia un modo de vida y navegan al azar descorazonadamente en un vasto mar sin designar su destino final.

Lo primero que debe tener en cuenta en cuanto al viaje en la narrativa de Bolaño es que abundan personajes del escritor viajero, triste y melancólico que representan una visión escéptica de la vida y la literatura. Esta figura gira alrededor de una decadencia circunstancial, tanto personal como sociocultural. Por ejemplo, en *La pista de hielo*, Gaspar Heredia, que trabaja temporalmente como vigilante nocturno en el camping el Carajillo, sería errante permanente que vive en un espacio marginado con el deseo de

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

ser escritor. Es quien anda buscando caminos por andar sin “permiso de residencia” ni “permiso de trabajo”, cuya vida no difiere en nada de una lucha contra la vida misma: “en una especie de purgatorio indefinido a la espera de conseguir dinero suficiente para ahuecar el ala o pagar un abogado que arregle [sus] papeles” (11). En la obra enciclopédica, *La literatura nazi en América*, el poeta colombiano derechista, Ignacio Zubieta, es un escritor vagabundo que recorre sin cesar Europa (España, Francia, Rusia, los países escandinavos) y el norte de África. Mientras tanto, se incorpora a la División Azul española y vuelve de nuevo a París. Lo que le espera al final de su viaje es la muerte: “ya no es lo que era: un velo de gravedad cubre permanentemente su rostro, como si presintiera la muerte inminente” (45). Otro personaje, Irma Carrasco, poeta mexicana de una familia porfirista que llega a conocer a Ignacio Zubieta, viaja por España, Italia, Grecia, Rumanía, Hungría y EE.UU. Tras este largo viaje, ella considera que “la vida real, en ocasiones, se parece demasiado a una pesadilla (86)” y al final se siente abandonada en otro mundo: “el niño y la sirvienta siguen jugando. Barreda los observa con el rabillo del ojo: le parecen [a Irma] inmersos en otro tiempo, no, en otra dimensión” (94). Es el momento en que la certeza de la realidad se derrumba y se hunde como si estuviera en un mundo inalcanzable e intangible. De esta manera, el viaje transforma el sujeto en otro ser y hace que éste tenga una nueva visión del mundo y se encuentre en una realidad diferente.

Se observan más personajes del escritor viajero en otras obras de Bolaño. Un vagabundo llamado Jim, del cuento que lleva el mismo título, en *El gaucho insufrible*, que había sido *marine* y antiguo combatiente en Vietnam, peregrina por México y

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Centroamérica “como si permaneciera en el borde de la acera” (12). Jim, a la pregunta “¿en qué consiste la poesía?”, responde: “Léxico, elocuencia, búsqueda de la verdad. Epifanía” (11). Otro personaje en *Llamadas telefónicas*, Henri Simon Leprince, escritor francés insignificante en la pirámide de la literatura, llega a la solución de que “debe desaparecer, ser un escritor secreto, tratar de que su literatura no produzca su rostro” (35). Y Anne Moore en el cuento “Vida de Anne Moore” a los diez años vio por primera vez el rostro manchado de tierra y de la realidad, empieza a vagabundear por EE.UU., México, Taiwán, Corea y España desgastándose la juventud sin acertar un destino fijo. En *Estrella distante* Carlos Weider, poeta-aviador criminal, se pierde en América Latina y Europa dejando huellas confusas. Así, Bolaño crea obstinadamente figuras errantes que suelen ser escritor o estar obstinados en serlo, cuya trayectoria refleja en muchos casos una visión trágica y apocalíptica de sí mismo y de su mundo.

Semejante a este tipo de personaje, el mismo Bolaño llevó una vida del escritor errante hasta que se quedó en Blanes, un pueblo cercano a Barcelona, para dedicarse en definitiva a la creación literaria. Nació en Santiago de Chile en 1953 y a los quince años se trasladó con su familia a México. En 1973 regresó a su patria con una doble intención; “una era la beatnik, de libertad suprema, y la otra era el regreso al país natal para participar en la Unidad Popular” (Braithwaite, 58). Tras un largo viaje por América Latina llegó a Chile, poco antes del golpe de estado de Pinochet. Fue encarcelado por unos días y liberado con la ayuda de un antiguo compañero escolar

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

que se encontraba entre los policías.⁵¹ Regresado a México funda junto con Mario Santiago el movimiento infrarrealista, a mediados de los 70, que se acabó pronto. Bolaño recuerda que ambos se trasladaron a Europa en 1977 y “después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port-Vendres, en el Rosellón, decidimos que el grupo como tal se había acabado” (Braithwaite, 110). Finalmente llegó a España donde se desempeñó en varios trabajos tales como descargador de barcos, vendimiador en verano, vigilante nocturno en campamentos, vendedor y dependiente de tiendas, etc. Escribía y concursaba para mantenerse hasta que pudo dedicarse decisivamente a la escritura. De igual modo que sus personajes, este autor de “alma nómada” a lo largo de su vida traspasó los continentes de América, África y Europa. Obviamente, Bolaño configura a los poetas errantes con base en los recorridos aventureros de su propia juventud y adolescencia. Recuerda que a los 20 años, cuando empezó a escribir poesía, lo que quería era vivir como poeta y ser poeta significaba “ser revolucionario y estar totalmente abierto a cualquier manifestación cultural, a cualquier expresión sexual, a cualquier experiencia con drogas”, cuyo estilo de vida estaba “relacionado con el modelo norteamericano de los hippies, con mayo del 68 en Europa, en fin, con muchas cosas” (Braithwaite, 38). Es de notar que esta referencia coincide sin duda con la idea de la bohemia, un término que remite a un estilo de vida y una actitud estética en el vagabundeo puesto que, desde la perspectiva sociocultural, se refiere a un modo de vivir de ciertos sectores

⁵¹ El cuento “Detectives” en *Llamadas telefónicas* es basado en la experiencia personal de encarcelamiento en Chile.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

con valores agitadores alejados de los institucionales de la sociedad sedentaria y burguesa.

Con respecto al término de la bohemia, Enzo Traverso explica que los rasgos clásicos de este estilo de vida son el rechazo de las convenciones burguesas, la falta de un domicilio fijo y de un trabajo regular, la frecuentación de los cafés y los bares populares, el gusto por la vida nocturna, una libertad sexual ostentosa, una inclinación por el alcohol y las drogas e incluso a veces un cierto “sectarismo”. Añade también que es una actitud estética en el sentido en que se manifiesta en las apariencias - cabellos largos, vestimentas extrañas- y que se acompaña por un ideal artístico buscado como una vocación marginal, cultivado en detrimento de las normas, fuera de las instancias de legitimación dominantes e inspirado por una tendencia transgresiva: la libertad contra las prohibiciones, el conformismo y el poder; el exceso contra una moral represiva. Estas características presentan un aspecto típicamente romántico, en que la bohemia siempre está acompañada por una fuerte tensión utópica, es decir una prefiguración de una comunidad humana auténtica (53-60). Por lo tanto, la vida bohemia es un modo de vivir que niega cualquier frontera establecida para estar abierto a todo, que es, sin duda, el factor primordial de la vida nómada. Precisamente, estas características de la vida bohemia coinciden con las que representan tanto los real visceralistas como los infrarrealistas. En la novela, los lugares del encuentro de los real visceralistas suelen ser los cafés, en particular el café Quito y los de Bucareli, donde se reúnen y se discuten la poética, las ideas artísticas, la publicación de la revista, la relación sexual y así cualquier tema personal y sociocultural. Los real

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

visceralistas van de apariencia descuidada “con el pelo largo y mal vestido, mal calzado” (167) y recorren unas veces borrachos por la noche y otras sin causa, las calles de la Ciudad de México. Consumen marihuana y la venden para financiar la revista. Aunque son socioculturalmente marginados y alejados de la cultura burguesa, se inclinan hacia la creación artística, el mundo intelectual y la poética ideal, por lo cual creen ser poetas. En suma, Alfonso Pérez Camarga comenta que “su apariencia pretendiera amoldarse al arquetipo tan manido del joven poeta de izquierda” (329-330). Esta vida bohemia de los real visceralistas en la ciudad metropolitana pronto se conectará con el viaje hacia otro lugar remoto.

Entre tanto, hay unos aspectos importantes del viaje de los real visceralistas. Al considerar que a lo largo de la historia humana el viaje se ha entendido como otro nombre del aprendizaje que se realiza a través del encuentro del yo con el otro y del descubrimiento de lo desconocido, es irrefutable la función creativa del viaje. En la antigua Grecia la frontera que determinó el territorio de la polis fue establecida por la vista y la parte más allá de lo que se podía alcanzar a ver fue considerado como espacio vacío. Cruzar la frontera es, por sí mismo, un acto de explorar el otro mundo. Por lo tanto, “el viaje puede ser una larga faena destinada a desarrollar el “yo” y “el individuo y la colectividad son llevados a necesitar continua o esporádicamente del viaje, ya sea real o imaginario” (Ianni, 25-26). El viaje para Bolaño fue una especie de aprendizaje que provoca la introspección reflexiva: “El viaje, cuando eres joven, es una especie de epifanía de grandes apariciones. ¿Y qué es lo que aparece? Apareces tú mismo, pero en vez de aparecer solo [...] de pronto apareces rodeado, y todo eso lo

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

proyectas en tu gran escenografía de viaje” (Braithwaite, 57). Según Bolaño, el viaje sería un acto reflexivo de comprenderse a sí mismo y de restablecer la relación entre el Yo y el otro. Sin embargo, el de los real visceralistas concibe un aspecto particular: la decadencia irremediable de sí mismo. El destino los conduce a la caída, al descenso y finalmente a la muerte, a través de lo cual llegan a perderse, desaparecerse y ser olvidados fuera de la vista de los narradores.

De hecho, Belano y Lima son personajes sin voz, que están incluidos exclusivamente en el texto mediante la memoria de los demás. Cabe señalar que la imagen decadente del viaje parece ya inscrita en el poema de Bolaño “Autorretrato a los veinte años” en *Los perros románticos* (1994):

Me dejé ir, lo tomé en marcha y no supe nunca
hacia dónde hubiera podido llevarme. Iba lleno de miedo,
se me aflojó el estómago y me zumbaba la cabeza
yo creo que era el aire frío de los muertos.
No sé. Me dejé ir, pensé que era una pena
acabar tan pronto, pero por otra parte
escuché aquella llamada misteriosa y convincente.
[...]
Un escudo y una espada. Entonces,
pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla
junto a la mejilla de la muerte (14).

El poema, en suma, se refiere a la juventud perdida no orientada y vagamente subversiva. Esta juventud melancólica, “pese al miedo”, sabe confrontar cualquier cosa, aunque ésta sea la “muerte”. El viaje en el poema sería una peligrosa fuga; dejarse llevar a sí mismo sin importar a dónde y meterse por su propia voluntad en la boca negra de su destino incierto. El que se atreve a esa fuga será el verdadero viajero.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Este poema es comparable con el poema de “El viaje” de Baudelaire citado por Bolaño:

Pero los verdaderos viajeros sólo parten
Por partir; corazones a globos semejantes
A su fatalidad jamás ellos esquivan
Y gritan «¡Adelante!» sin saber bien por qué (*El gaucho insufrible*,
149).

Los condenados a perderse dejan todo atrás y se incorporan a ese camino tenebroso, al viaje absurdo, sin importarles su destino. En la novela, estos viajeros atrevidos serán Belano y Lima, nombres que posiblemente hacen referencia a los dos viajeros, el poeta viajero Arthur Rimbaud y el héroe legendario Ulises en la *Odisea*. Como observamos anteriormente, el viaje de ellos es la fuga fuera de los encasillamientos y las obligaciones del hombre moderno. Pero su viaje no es alegre ni glorioso de ninguna manera ya que desde el primer momento el viaje se transforma en la huida al territorio del primitivismo. La fuga fuera del imperio de Paz se une con la huida de las manos del padrote Alberto y un agente policial, que son personajes representativos del poder constrictor de todo bajo su mando, y se convierte en una pesadilla horrorosa que domina el mundo moderno configurado en la narrativa del escritor.

Los real visceralistas son los que, según Juan Antonio Masoliver, “recorren el mundo en busca de algo indefinido y que al mismo tiempo son seres sedentarios que contemplan el derrumbe de una vida desde una habitación, símbolo de su exilio exterior e interior” (Manzoni, 189).⁵² Exilio exterior por su movimiento geográfico y

⁵² Bolaño menciona una estrecha relación entre el exilio y la literatura, que son “las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar” (*Entre paréntesis*, 43).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

físico entre lugares extranjeros e interior por la introspección reflexiva de sí mismo. Belano y Lima serán exiliados; soñar a Tinajero en un mundo desconocido y realizar el viaje huidizo desgastándose su vida en un asombroso camino de desengaño melancólico. Con respecto al exilio, Auxilio Lacouture, tanto en la novela como en *Amuleto*, es un personaje llamativo, porque es quien experimenta un doble exilio: el exilio de Uruguay a México y el otro para salvarse la vida en la habitación-baño de la UNAM. Para ella, el viaje (que también puede ser exilio o migración) es el sinónimo de la caída y el desgaste de sí misma:

Vivir en el DF es fácil, [...] si tienes algo de dinero o una beca o un trabajo y yo no tenía nada, el largo viaje hasta llegar a la región más transparente me había vaciado de muchas cosas, entre ellas la energía necesaria para trabajar en según qué cosas. [...] Por las noches hacía una vida bohemia [...] pues por entonces el dinero escaseaba y a veces no tenía ni para la pensión. Pero por regla general sí tenía (191).

Tras un largo viaje por América Latina, Auxilio aparece en la Ciudad de México como una mujer fantasmagórica: “hagan de cuenta que soy la mujer invisible” (190). Esta invisibilidad, como la condición personal y social, proviene de la vida bohemia entre dos polos espaciales. Es decir, Auxilio representa una doble vida; de día daba vueltas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con trabajos esporádicos y de noche se convertía en un “murciélago” en los bares nocturnos: “dejaba la facultad y vagaba por el DF como un duende” (191). Ella se mueve entre el mundo de la luz-razón y el de la sombra-emoción discreta.⁵³ Mientras que la ciudad universitaria funciona como

⁵³ Para entender mejor la vida bohemia y el exilio de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, véase Celina Manzoni, “Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*,” *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2003

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

una metáfora del espacio del *logos*, el vagabundeo por la ciudad refleja la vida miserable en lugares subterráneos. Este tipo de vida bohemia es lo que explica Enzo Traverso: “La precariedad económica de esta capa se percibe en que no puede vivir fuera de la sociedad burguesa, pero tampoco ocupa ningún sitio estable en ella, por estar excluida de la producción; así, delimita su espacio en la frontera entre la *intelligentsia* y los bajos fondos” (62-63).

He aquí la limitación del viaje. Aunque el viaje se entiende como la fuga y la huida a lo desconocido, no sería posible cortar completamente su vínculo con la sociedad burguesa. Vivir en ésta con la voluntad de rechazarla es el destino contradictorio no sólo de Auxilio sino de todos los real visceralistas, incluso Tinajero. Se trata de la imposibilidad de la emancipación total fuera del sedentarismo burgués y de construir un territorio exclusivamente independiente, por lo cual todos seguirán viviendo y moviéndose en esa frontera agobiante entre el mundo sedentario-burgués y el nómada del dinamismo. Esto sería la razón de que Belano, hacia el final de su viaje, se pierda en el vasto territorio africano para morir, como si la muerte fuera la emancipación total del ser. De todos modos, la vida de Auxilio evidencia que los dos mundos opuestos, el bohemio y el burgués, se implican y se requieren mutuamente. A través de esta relación se crea la simbiosis dialéctica y paradójica inestable de la vida sedentaria y la aventurera

.El hombre sedentario puede convertirse en el nómada solamente cuando sepa negar su *statu quo* construido sobre la base del sistema institucional burgués. Michel

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Maffesoli afirma que la aventura, así como los imaginarios, los sueños y algunos otros fantasmas sociales, es una veta oculta que recorre el conjunto del cuerpo social. Indicando que el “lado oscuro” es percibido como un peligro, ya que el viajero representa un riesgo moral innegable; afirma que el viajero es el testigo de un “mundo paralelo” (Maffesoli, 42-43). Estos testigos inconformes con el *establishment* sociocultural, Belano y Lima, son sujetos fantasmales que evidencian la vitalidad de la aventura. Desde el primer viaje a Sonora hasta el final de la segunda parte de la novela, el viaje de ellos genera una horizontalidad referencial y argumental. El desplazamiento constante de un punto a otro y la multiplicidad temática engendran ese paralelismo que se fortalece por la estructura formada de soliloquios paralelos. Bolaño expone:

El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno. Y eso es aplicable no sólo al escritor sino a cualquier lector verdadero. Además, desde Heráclito ya sabemos que ningún viaje, sea éste del orden que sea, incluso los viajes inmóviles, no tienen retorno: cuando uno abre los ojos todo ha cambiado, todo sigue desplazándose (Braithwaite, 93).

El viaje constante en la novela parece empezar desde la segunda parte después de la muerte de Tinajero. Aunque no finaliza desde la salida de la Ciudad de México hasta el final, el recorrido por Sonora se diferiría de los demás por territorios de Europa y África debido a que el primero es la pesquisa y la huida a la vez; pero los siguientes, en cambio, parecerán no tener más objetivo que “viajar por viajar”.

Sería pertinente señalar que al principio del viaje en el desierto sonorense, los cuatro (Belano, Lima, Lupe y Madero) vacilan entre un doble sentimiento: la

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

nostalgia del sedentarismo en la Ciudad de México y el miedo de avanzar un camino inseguro en tierras remotas. Precisamente, Madero es quien apunta en su diario del día 26 de enero, 5 días antes de encontrar a Tinajero, el estado corporal y mental de cada uno de los fugitivos:

Hoy Belano ha dicho que tal vez lo mejor sería volver al DF. A Lima le da igual. Dice que al principio se cansaba de tanto conducir pero que ahora le ha cogido gusto al volante. Incluso hasta cuando está dormido, se sueña manejando el Impala de Quim por estos caminos. Lupe no habla de volver al DF pero dice que lo mejor sería escondernos. Yo no quiero separarme de ella. Tampoco tengo planes. Adelante, entonces, dice Belano. Las manos, lo noto cuando me inclino hacia el asiento delantero para pedirle un cigarrillo, le tiemblan (592).

El viaje implica, por una parte, la mayor libertad sin trabas obligadas. Lupe es quien siente más libre en la huida; no quiere regresar a la ciudad sino desaparecer en Sonora. Madero, enamorado de ella, piensa acompañarla aunque no tiene nada planeado. Lima y el Impala van convirtiéndose en un cuerpo; Lima, acostumbrado al volante, sigue avanzando, aun en el sueño. Por otra parte, el viaje provoca el miedo de su camino y la nostalgia de su hogar. El copiloto del Impala, Belano propone retornar a la Ciudad de México. Aunque no se sabe el porqué, se supone que sería por el paisaje pesimista del desierto sonorense, por un presentimiento de un final trágico o por la nostalgia asentada en sí mismo. Le tiemblan las manos; un gesto de la vacilación entre el valor y el miedo, entre la inestabilidad y la seguridad. En este sentido, Belano es quien presenta un doble movimiento sentimental entre el estatismo sedentario y el escapismo dinámico.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Sin embargo, tras la muerte accidental de Cesárea, todos ellos deciden seguir su camino; Belano y Lima se marchan a Europa y Lupe y Madero se pierden con el Impala sin dejar más noticia. Cabe preguntar si el viaje hacia Europa es sólo para huir o si tiene algún propósito concreto. El soliloquio de Laura Jáuregui, la novia de Belano, da una explicación sobre la razón de la partida hacia Europa. En cuanto regresa a la Ciudad de México, Belano visita a Jáuregui para suplicarle trasladarse juntos a países europeos y africanos. Pero sin poder convencerla se marcha solo hacia Europa. Jáuregui recuerda el episodio de esta manera:

Me dijo [Belano]: he estado en el norte de México, en Sonora, creo que también en Arizona, pero la verdad es que no lo sé. [...] Descubrí que en *realidad* no me interesaba, [...] lo que verdaderamente quería era que se marchara y me dejara estudiar tranquila, esa tarde tenía mucho que estudiar. Y entonces él dijo que le daba tristeza viajar y conocer el mundo sin mí, [...] y nombró países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon, [...] y yo le dije que cuando fuera bióloga ya tendría tiempo y además dinero, porque no pensaba dar la vuelta al mundo en autostop ni durmiendo en cualquier sitio, de ver esas ciudades y esos países. Y él entonces dijo: no pienso *verlos*, pienso *vivir* en ellos, tal como he vivido en México (210-211).

Las perspectivas de la realidad que tienen Jáuregui y Belano son extremadamente opuestas: una vista bien acomodada a la sociedad burgués y la otra a la vida nómada. Jáuregui sería un prototipo del hombre común, acostumbrado al estilo rutinario sedentario, cuya preocupación es la carrera profesional sin interés en la aventura. Se trata de una juventud inmóvil. En cambio, Belano sueña una vida semejante al *beatnik* sin saber su llegada final ni un plan. Lo llamativo es que este viaje al azar no es para visitar o conocer lugares extranjeros, sino para “vivir” en ellos. Para Belano, el viaje

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

ya no es sólo para huir sino también para vivir; la vida fugitiva. Sin duda, esta forma de vivir viajando es la concepción del nómada. La huida se convierte en la vida en movimiento de aventuras improvisadas. La movilidad sin pausa o el desplazamiento continuo es el factor primordial para determinar el viaje de Belano y Lima. Al respecto, Juan Villoro indica: “Al escribir de nómadas, Bolaño tenía presente la idea de Raymond Russell de que el viaje es un “pretexto de movilidad”. Lo interesante no es lo que sucede en la carretera, sino lo que siente el hombre que se desplaza” (Paz Soldán y Faverón, 84). En esta historia del nómada, no solamente son los personajes quienes se desplazan, también el lector se mueve a lo largo de su lectura decodificando y reorganizando la novela y así cada lector en su camino de diferente estrato de lectura. De esta manera, Bolaño hace que todos estén perdidos entre posibles caminos de lectura.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

III.2. FUERA DE LAS TRABAS PARA NO SER CUERPO DÓCIL

El primer narrador de *Los detectives salvajes*, García Madero, diarista que tiene “una voz con ecos del protagonista de *La aventura de un fotógrafo en La Plata* de Bioy Casares” (Vila-Matas en Manzoni, 102), abre y cierra el texto. Es el incuestionable representante del deseo de abandonar la vida rutinaria y del impulso nómada que le estimula a salir de las trabas humanas de la sociedad moderna sin nostalgia infantil y rechazar la sumisión a las normas dogmáticas que encierran, de manera abierta y clandestinamente, al individuo en un espacio restringido. Es quien vacila entre la comodidad presente que se le ha dado y el miedo a la incertidumbre que conllevaría la fuga, por lo cual se encuentra dentro un doble movimiento contradictorio de la sumisión y la resistencia. También es el personaje ejemplar que insiste en liberarse de la experiencia de encierros familiares, educativos, culturales y disciplinarios, es decir, de los aparatos sedentarios que le reprimen. Lo que realmente quiere Madero es la libertad, ser poeta y tener experiencia sexual, es decir vivir una juventud inconsolable.

El sedentarismo moderno basado en el control disciplinario y dogmático mediante encierros (familiares, psiquiátricos, hospitalarios, carcelarios, militares, etc.) ha contribuido en la generación de “cuerpos dóciles” (Agamben, 12).⁵⁴ La entidad

⁵⁴ Citando a Michel Foucault que indica que: «el umbral de modernidad biológica» de una sociedad se sitúa en el punto en que la especie y el individuo, en cuanto simple cuerpo viviente, se convierten en el objetivo de sus estrategias políticas, Agamben pone de manifiesto que el desarrollo y el triunfo del capitalismo no habrían sido posibles sin el control disciplinario llevado a cabo por el nuevo biopoder que ha creado, a través de una serie de tecnologías adecuadas, los «cuerpos dóciles» que le eran necesarios (Agamben, 11-13).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

administrativa más poderosa, el Estado-nación, ha desarrollado la política de domesticación del individuo, la que estimula la nostalgia conformista del sedentarismo mediante la objetivación de los evadidos y fugitivos en seres que deberían ser rescatados. Bajo el ejercicio del poder disciplinario que se contrapone a la movilidad libre, el hombre se ha convertido en un instrumento funcional en la sociedad. Es el momento en que uno desea huir en busca de la libertad en un espacio autónomo y salvaje más allá de las trabas cotidianas estructuradamente obligadas por la sociedad sedentaria. Maffesoli explica este impulso de la vida errante:

Es el deseo de rebelión contra la definición de funciones, contra la división del trabajo, contra una especialización exacerbada que convierte a todo el mundo en un simple engrane de esa máquina industrial que es la sociedad. Es entonces cuando se expresa un ocio necesario, la importancia de la vacuidad y del *no actuar* en el andar humano (32-33).

García Madero, un joven huérfano y universitario de diecisiete años, se encuentra en un proceso de domesticación sociocultural. Para Madero la institución familiar y educativa es el primer espacio del encierro experimental: “Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo. Soy huérfano. Seré abogado. Eso le dije a mi tío y a mi tía y luego me encerré en mi habitación y lloré toda la noche” (13). La familia, la base fundamental de la sociedad sedentaria, se convierte en “una especie de prisión moral, de pequeña institución protectora, una fortaleza en la que por medio de la educación, del desarrollo profesional, de una identidad tipificada, uno se encierra por mucho tiempo, desperdiciando así las múltiples potencialidades inherentes a la realización total del ser” (Maffesoli, 84).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Como observamos anteriormente, el testimonio de Auxilio Lacouture, revela que la autonomía universitaria puede ser violada por el poder estatal en cualquier momento necesario y convertida en un espacio de terror. Sin embargo, la universidad como la organización educativa institucional, a pesar de su función creativa de desarrollar el estudio científico, también puede ser un espacio del encierro ya que es el castillo colonizador del saber que ejerce el procedimiento de crear al cuerpo funcional para la sociedad contemporánea. Belano presupone la vanidad de la carrera educativa: “en la universidad seguramente iba a aprender lo mismo que en la prepa: nada” (163). Entonces, para Madero escapar del espacio de moralidad y educación institucional, sería paradójicamente una manera de reivindicar esa potencialidad del ser.

La solidaridad familiar genealógicamente enlazada encauza con eficacia la domesticación del individuo y anula el anhelo personal, de modo que obtiene la función de la barrera de control y vigilancia. La operación de los parientes de Madero, por la que se espera la elevación de clase social por medio de la carrera universitaria, muestra el proceso creativo del cuerpo dócil de acuerdo con la convención capitalista contemporánea. Tras entrar a la universidad, Madero, consciente ya de su posición sociocultural, se siente alejado de los amigos de su infancia: “Desde que yo entré en la universidad el foso que nos separaba se agrandó de golpe y ahora somos como de dos planetas distintos” (21). También se entera de la jerarquía social al observar la relación entre Pancho y su novia Angélica Font: “Todo el problema [...] consistía en la diferencia social que separaba a su humilde familia trabajadora de la de Angélica” (122). Es el punto en que el deseo vacilante de Madero se confronta con la barrera

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

social: “El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo lo que preocupa de verdad es mi educación sexual. [...] (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez)” (23).

He aquí la tensión entre el encierro conformista y el deseo de salir de las trabas sociales. Aunque los parientes de Madero, que son lazos incontrovertibles, le acosan y le obligan a llevar una vida ordenada, Madero empieza a desviarse de la vida rutinaria. Sus primeras fugas, faltar a clases, vagabundear por la ciudad con los poetas real visceralistas y no regresar a casa, son gestos de resistencia poco radicales. Al dormir en casa de Font, Madero se preocupa por su comportamiento: “Durante unos segundos sopesé la posibilidad de volver a la cama y dormir hasta que amaneciera, pero se me ocurrieron varias razones para desistir. Primero: hasta entonces nunca había dormido fuera de casa sin que mis tíos lo supieran” (61). Mientras que Madero autocensura su actitud, el encierro familiar le exige una orientación disciplinada:

Tras una serie ininterrumpida de invocaciones a la Virgen, llamadas a la responsabilidad, relatos fragmentados de la noche «que había hecho pasar a mi tío», advertencias en un tono más cómplice que recriminatorio del castigo inminente que mi tío seguramente cavilaba aquella misma mañana, pude por fin hablar y asegurarle que estaba bien, [...] me hizo jurar que en lo que me restaba de vida telefonaría a casa cuando decidiera pasar la noche afuera (67).
Para colmo, he tenido una pequeña conversación de «hombre a hombre» con mi tío. Me hizo jurarle que no tomaba drogas (90).

El conflicto interno de Madero provocado entre la nostalgia a la conformidad familiar y la ruptura con ella, es precisamente el doble movimiento de la sumisión y la

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

resistencia a los valores sedentarios. Sin embargo, como afirma Maffesoli, “la territorialidad parental puede ser un paraíso indiferenciado, pero es igualmente una regresión que induce todas esas variadas patologías que el siglo XX tan generosamente nos propone” (86). Aunque hay posibilidad de regresar al seno doméstico, una vez ya empezado el deseo de la fuga no se detiene. A la medida en que el impulso nómada penetra al corazón de Madero, el conformismo social va perdiendo paulatinamente su autoridad. La reacción de Madero, mínima y paciente al principio, se vuelve más activa y extrema:

Debía de tener fiebre. En ese momento deseé estar con mis tíos, en mi casa, estudiando o viendo la tele, pero comprendí que no había vuelta atrás, que sólo tenía a Rosario y el cuarto de vecindad de Rosario (110).

En una palabra, querían que me marchara a casa de inmediato o en su defecto a un hospital en donde pretendían someterme a una revisión exhaustiva. Me negué. Al final hubo amenazas y cuando se marcharon yo me reía a gritos y Rosario lloraba como una Magdalena (115).

La interrupción de la institución familiar ofrece protección a cambio de la sumisión, por lo cual la fuga fuera de su placentero y seguro territorio sería un acto de ruptura con el lazo nostálgico del mundo infantil y un estímulo de configurarse de nuevo y de construir su propio territorio. Es la dicotomía que le produce a Madero; una perturbación entre el conformismo social y el deseo de deserción. El encierro que promete la seguridad es, paradójicamente, lo que impulsa la fuga. El deseo inmanente del escape hace que Madero imagine un mundo no experimentado desde el momento en que se entera del movimiento real visceralista. Al escribir un poema para Rosario habla “del interminable horizonte mexicano, de las iglesias abandonadas y de los

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

espejismos de los caminos que conducen a la frontera” (22). Quiere decir que la voluntad para fugarse está en un estado latente y le hace soñar inconscientemente la huida hacia la zona fronteriza: “Yo soy el jinete de Sonora, le dije [a Rosario] de golpe y sin venir a cuento. En realidad nunca he estado en Sonora” (23). La imagen de Sonora, aunque es topónimo real, se sumerge en el espejismo imaginario como si la región mexicana fuera irreal u onírica. Madero empieza a concebir la zona periférica como el espacio utópico.

Los gestos desafiantes de Madero contra las condiciones socioculturales sedentarias que le rodean se observan plenamente en diversas escenas. Madero empieza a faltar a clases en la Facultad de Derecho y se suma al taller literario de Álamo. Pero ante la actitud cesárea y arrogante de éste, lo ataca mediante el término poético, *el rispetto*, que sería gesto para criticar la debilidad del academicismo conformista. En cambio, acepta la invitación del movimiento real visceralista iconoclastas que tiene a Octavio Paz como su enemigo. Es decir, rechaza el *establishment* cultural disciplinario y se mete a una “pandilla” con el propósito de cambiar la poesía latinoamericana sin saber “en qué consiste el realismo visceral” (13). Su participación en el movimiento sin enterarse de su poética ni de su objetivo substancial y concreto sería una expresión de su voluntad de ser libre y su resistencia sin causa a la cultura hegemónica; un acto de resistir por resistir sin limitar su camino en una sola dirección. Por lo tanto, lo que realmente Madero quiere es, más que nada, la fuga misma, el abandono de las trabas cargadas y un espacio para satisfacer su deseo, sin importarle cuál sea su destino.

Como indica Brodsky, “lo que atrae a García Madero es la iluminación de la propia existencia como un poema o una bofetada lanzada a la cara del mundo, ya que desde

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

las primeras páginas se trata de ir al encuentro de una palabra, de un nombre: Cesárea Tinajero” (Manzoni, 87). La fundadora del realismo visceral excita que Madero sueña la huida hacia la zona fronteriza: Sonora, ya que desde que se da cuenta de la existencia de Tinajero, siente un apego intenso a lo desconocido: “La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si éstos eran los ojos de Cesárea Tinajero” (17). Madero llega a identificarse proféticamente a sí mismo como “el jinete de Sonora” y, más adelante, le miente a María Font, diciendo que perdió su virginidad “con una muchacha de Sonora” (43). Y cuando Belano y Lima se marchan hacia Sonora junto con Lupe, llega el momento definitivo en que Madero se entera de la esencia de su deseo, la fuga: “siempre había querido marcharme” (136). En cuanto el impulso de la fuga se une con el espacio imaginario, se rompe el nexo con el sedentarismo social, por lo cual se inicia un despliegue en busca de un territorio aventurero, una esperanza de experiencia irreprimible:

Y también me puse a pensar en mis tíos e incluso me pareció verlos, alejándose por una de aquellas calles por las que pasábamos, tomados del brazo, sin volverse para mirar el taxi que se perdía zigzagueando peligrosamente por otras calles, inmersos en su soledad así como Pancho, el taxista y yo íbamos inmersos en la nuestra (123).

En suma, la tensión entre la necesidad de la seguridad y la deserción, entre la vida sedentaria y la nómada, entre el territorio firme y el flotante y entre la sumisión y la resistencia funciona como el *momentum* de impulsar la posibilidad de abrir el paso a otra dimensión (geográfica e imaginaria) de la vida y así recuperar la movilidad subyacente.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Mientras que la fuga de García Madero tiene aspectos socioculturales, la de Lupe se observa desde la perspectiva sociopolítica. Lupe, prostituta de 18 años,⁵⁵ ejecuta la huida decisiva fuera del mecanismo represivo de su padrote Alberto, quien simbolizaría la masculinidad y el *falocentrismo* social. Madero y Lupe son personajes de alto contraste. Por una parte, como narra Madero sobre la avenida Guerrero en la que trabaja Lupe, hay diferencia entre los espacios ocupados por cada uno:

Para empezar, la iluminación. El alumbrado público en Bucareli es blanco, en la avenida Guerrero era más bien de una tonalidad ambarina. Los automóviles: en Bucareli era raro encontrar un coche estacionado junto a la acera, en la Guerrero abundaban. Los bares y las cafeterías, en Bucareli eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas, en la Guerrero, a medida que uno se internaba en ella, sobre todo entre las esquinas de violeta y Magnolia, la música se hacía dueña de la calle (44).

Mientras que el espacio de Madero es claro, abierto, ordenado y quieto, el de Lupe es oscuro, cerrado, desordenado e inquietante. El espacio es un factor determinante de la posición social del individuo y viceversa. Por otra parte, si Madero es huérfano de clase media con educación formal y vive en el mundo socioculturalmente institucionalizado, Lupe es de clase baja, con educación mínima, tiene un hijo muerto y reside en el mundo subalterno.

⁵⁵ El personaje de Lupe aparece inicialmente en el poema "Lupe" en *Los perros románticos* (1994), en el que el narrador, que difícilmente podría ser Madero, habla de su vida: "La encontré en una esquina junto a otras putitas adolescentes [...] Su hijo nació enfermo y Lupe prometió a la Virgen/ que dejaría el oficio si su bebé se curaba./ mantuvo la promesa un mes o dos y luego tuvo que volver/ Poco después su hijo murió y Lupe decía que la culpa/ era suya por no cumplir con la Virgen" (24-25). Lupe se halla una vez más en *2666*, pero esta vez sin suficientes indicios para identificarla. La historia de Lupe narrada por Madero en *Los detectives salvajes*, es una expansión transformada del poema. Sería un ejemplo de la inter-metatextualidad (o metaliteratura) en la narrativa de Bolaño.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Es decir, en la ciudad metropolitana como el espacio de la civilización donde se rige la razón y la lógica, hay otro lugar asombroso del salvajismo, donde ocurren cosas violentas, criminales y discriminatorias. La ciudad como el espacio representativo de la modernidad es donde ~~se~~-nacen problemas patológicos de esta misma modernidad. Lupe es quien sabe por experiencia la existencia del mundo periférico en la Ciudad de México, la parte oscura del mundo moderno: “A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños [...] es una ciudad vagamente desconocida y vagamente conocida” (54). La visión binaria que tiene Lupe de la ciudad metropolitana vislumbra que el mundo moderno consiste en estos dos espacios contradictorios. De todos modos, lo que rige al espacio infernal de Lupe es el poder cooperativo de dos factores; la masculinidad (social) y la autoridad oficial (policía). Alberto es el personaje simbólico del “inframundo”, que “tiene amigos policías [...] organiza sus redes de prostitución [...] el negocio de la prostitución en el DF y en todo México lo controla la policía” (97). Lo significativo es el ambiguo comportamiento de Lupe ante la masculinidad de Alberto. Reconociendo que es “un gandalla de los de verdad” (49), lo acepta como su refugio protector; un gesto conformista bajo el horror del poder masculino. He aquí de qué manera se presenta la tensión paradójica de Lupe entre la sumisión y la resistencia, entre el amor y el odio, entre el conformismo sedentario y el escapismo:

Todos los pinches hombres siempre están midiéndose la verga. El mío lo hace de verdad. Y con un cuchillo. Además, es el cuchillo que le regaló su primera piel, que para él más bien fue como una madre (49).
-Enamorada, lo que se dice enamorada, pues no sé. Lo quiero un

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

chingo, eso sí. Tú también lo querrías si estuvieras en mi lugar.
-¿Yo? Ni loca.
-Es muy hombre -dijo Lupe con la mirada perdida más allá de los ventanales-, ésa es la mera verdad. Y me comprende mejor que nadie (51).

Las palabras “verga” y “cuchillo” obtendrían un sentido unívoco, la virilidad-verga que equivale al poder-cuchillo, aparatos para mantener el orden y su posición hegemónica. El poder fundado en la masculinidad se observa en el episodio que cuenta Lupe sobre la acción agresiva de Alberto en una garita, en donde ahoga a una mujer con su órgano sexual; una muestra del deseo conquistador de Alberto. Todo esto se sintetiza en el androcentrismo social, lo que somete a Lupe y la convierte en un cuerpo dócil e instrumental y al final “en víctima de la *realidad*” (53). En cambio, Lupe vive en una realidad tan cruel y miserable que la empuja a violar su juramento a la Virgen de Guadalupe de no volver a su oficio como prostituta por su hijo enfermo. No puede salvarse a sí misma de su condición social en la cual, para Alberto, ella no es más que “su medio de vida, su trabajo, su oficina, su chamba en una palabra” (53). Sin embargo, Lupe reconoce que Alberto es el que más la comprende. Es el mecanismo de la simbiosis contradictoria de ambos personajes, del esclavizador y el esclavizado.

La correlación social entre Lupe y Alberto presenta la domesticación o la animalización del individuo por la que surge la cadena trófica del ser humano y precisamente esto es lo característico del biopoder; la subyugación de los cuerpos

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

humanos mediante la politización de la nuda vida.⁵⁶ Del mismo modo, Lupe, encontrada en una doble marginación social de ser mujer y prostituta, es el ejemplo de la explotación capitalista que comercializa la nuda vida bajo la manipulación discreta de la autoridad oficial y el androcentrismo social. Mientras que el poder controlador elimina lo que quiera salir fuera de su territorio, la fuga hacia otro territorio puede ser una alternativa para ser liberado o una manera de abolir la potencia del poder. Es lo que ocurre cuando Lupe logra escaparse del mundo del padrote Alberto quien, “había intentado matarla” porque ella “ya no quería trabajar por las tardes sino estudiar” (96) en la Escuela de Danza. La fuga de Lupe se completa con su decisión de salir de la ciudad hacia Sonora, junto con Belano, Lima y Madero en el Impala blanco proporcionado por Joaquín Font. Belano y Lima salen con el propósito de encontrar a Cesárea Tinajero y Lupe para escapar de las manos de Alberto.

De acuerdo con Maffesoli, mientras que el hombre de la ciudad, lleno de presunción, se encierra en sí mismo y rehúsa la hospitalidad, el nómada, vano e inútil, recibe al prójimo, se relaciona. En este sentido, el desierto, la metáfora del nomadismo, favorece la marcha hacia el otro (165). Madero y Lupe, escapados de la ciudad, se encuentran en este proceso. Lo primero que experimenta Madero en el

⁵⁶ El término “biopoder” del filósofo francés Michel Foucault se refiere a las prácticas políticas de los estados para controlar los cuerpos humanos. Aplicando este término, Giorgio Agamben argumenta que “el ingreso de la *zōē* en la esfera de la *polis*, la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico” (13). El término también se relaciona con el “*blosse leben* (vida desnuda)” de Walter Benjamin. En 2666 se observa claramente el biopoder que politiza la nuda vida de las mujeres en la ciudad fronteriza de maquiladoras, que revela la esfera del discreto poder criminal y abusivo en la civilización moderna.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

territorio flotante, es la distorsión del tiempo. En la medida en que se acerca a la zona fronteriza del desierto, la temporalidad estricta y regular de la ciudad moderna se va desvaneciendo de manera incongruente. La ruptura territorial descodifica la temporalidad sedentaria. En otras palabras, el espacio y el tiempo en el nomadismo no tienen un centro fijo que genere la uniformidad sino que son una acumulación o una repetición de diferencias. Para Madero, quien experimenta un cambio epistemológico del tiempo y el espacio, ya no tiene sentido la precisión de fechas para su diario. La regularidad se quiebra gradualmente y la concepción moderna de dividir el tiempo (pasado, presente y futuro) pierde su valor:

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintauno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintauno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible (557).

No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da (605).

También se observa la alternación de Lupe, quien va inspirando una vitalidad corporal y mental en el viaje. Madero es quien anota el “cambio que Lupe empieza a experimentar” (583): “Su pelo negro y corto estaba despeinado y parecía más delgada que antes, como si se estuviera volviendo invisible, como si la mañana la estuviera deshaciendo sin dolor, pero al mismo tiempo parecía más hermosa que antes” (580). Se insinúa que la imagen de Lupe se va aproximando a la de Cesárea Tinajero: “Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse” (460). Y Madero anota que Lupe es la única que “está mejor de lo que

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

estaba cuando salimos del DF” (586). El cambio de ambos personajes se nota en el proceso de convertirse en el extranjero quien “pertenece a un lugar pero no de manera completa o total” y “es siempre un vagabundo potencial, y puede marcharse en cualquier momento, cortando los lazos que se habían tejido” (Maffesoli, 151).

Al partir hacia Sonora, Lupe y Madero empiezan a desconectar los nexos personales y sociales que mantenían en la ciudad: “Lupe dijo que ya no echaba de menos a nadie. Cuando lo dijo pensé que era extraño, pero que yo tampoco echaba de menos a nadie, aunque me guardé de decirlo” (578). El nexo familiar también se borra de manera abrupta: “Sólo Lupe y yo no telefoneamos a nadie del DF, como si no tuviéramos ganas o no tuviéramos a nadie con quien hablar” (587). También parece disuelta la tensión entre el sometimiento y la repulsión a los aparatos opresivos, ya que ni siquiera quieren regresar a la Ciudad de México: “Lupe no habla de volver al DF pero dice que lo mejor sería escondernos. Yo no quiero separarme de ella” (592). Por fin, Madero llega a aceptar el desierto, el espacio metafórico de la vida errante y de la periferia de tierra árida, como la tierra madre: “Cuando regresábamos a Hermosillo tuve la sensación no sólo de haber recorrido ya estas pinches tierras sino de haber nacido aquí” (591). En ese territorio marginal Madero y Lupe son aceptados; se relacionan con otros y sienten emancipados en el camino como si el viaje fuera la naturaleza olvidada del hombre: “Volvemos al Impala, volvemos al desierto. En este pueblo he sido feliz. Antes de irnos Lupe dijo que podíamos regresar a Villaviciosa cuando quisiéramos. ¿Por qué?, le dije. Porque la gente nos acepta” (608).

El desvanecimiento de la temporalidad y la transformación corporal y mental de ambos personajes en seres invisibles, engendran la imagen de fantasmas, que, en

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

palabras de Bolaño, “son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo” (*Amberes*, 9). En este sentido, se podría decir que el nomadismo se realiza en el territorio de un eterno presente y se entiende como el movimiento de abstracción y el alejamiento de la materia en la dimensión imaginaria o irracional hacia el devenir. Entonces, lo único que queda para Madero y Lupe es el continuo desplazamiento a lo infinito; Madero anota en su diario solamente los lugares traspasados con fechas correspondientes. Ya no aparecen descripciones del paisaje ni de sus trayectorias ni diálogos en las notas del 10, 11 y 12 de febrero, sino sólo el nombre de las aldeas traspasadas: “Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe”; “Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega”; “Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas” (608). Sus viajes, sin orden ni una meta final, quedan en suspenso misterioso. Para ellos un punto geográfico sería un espacio de doble signo: de llegada y de una nueva partida al mismo tiempo. Todo esto pone de relieve la transitoriedad de la vida nómada y la repetición del desplazamiento en diferentes tiempos y espacios.

En suma, la experiencia inscrita en el diario de Madero es la actitud de transgredir, que “es invariablemente la señal más clara de una energía activa, de una fuerza vital que se opone al poder mortífero de las diversas formas de encierro” (Maffesoli, 31-32). La evasión vuelve a ser una necesidad en una situación, más aún en la época contemporánea, en la que se debilita la posibilidad de alterar el orden de las cosas. En este sentido, la fuga no es un simple refugio para apartarse de los aparatos represivos, sino que es una expresión política de la resistencia y el rechazo a los valores

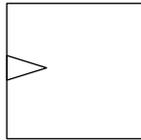
EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

dominantes. Incapacita el poder que estandariza el valor de las cosas ya que atraviesa las fronteras asentadas y suprime la relación jerarquizada entre el centro y la periferia. La fuga o mejor dicho “estar fuera de sí es una forma de abrirse al mundo y a los demás” (Maffesoi, 32). Para Bolaño la frontera también ha sido el objeto que debe ser superado: “La frontera la delimita la mirada que tengas sobre el otro, el saber que el otro existe” (Braithwaite, 81).

Todo esto hace posible una interpretación de las imágenes dibujadas del 13, 14 y 15 de febrero que siguen en las últimas páginas de la novela. Las tres grafías llevan una misma pregunta: “¿Qué hay detrás de la ventana?” (608). Las dos primeras tienen una respuesta correspondiente: una estrella y una sábana extendida. Pero la tercera se queda sin respuesta.⁵⁷

13 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella

⁵⁷ Con respecto a las grafías, Ricardo Martínez hace un acercamiento a la poética real visceralista mediante la teoría lingüística cognitiva. Según él, la poesía real visceralista es a) una poesía que prescinde de las palabras, pero que compete un procesamiento metafórico (márquico) de la cognición visual, b) una poesía que debe ser “completada” por el receptor de acuerdo con sus propios conocimientos y marcos estereotipados previamente aprendidos, 3) una poesía que invita a la flexibilización de los marcos previos y con ello al aprendizaje, internalización de marcos nuevos, d) una poesía que efectivamente “debe ser hecha por todos” (Espinosa, 187-200).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



(608-609)

Para interpretar las tres grafías, sería mejor prestar atención a la forma que tiene la tercera imagen, más que intentar encontrar una respuesta, ya que la dificultad de descifrar la grafía viene de que la tercera no satisface la condición que tienen las dos anteriores. Puede que la última sea una ventana quebrada o borrada. Si no hubiera la condición anterior de que el cuadro es la ventana, no se podría concebir como ventana. La tercera grafía ya no es “ventana” y la pregunta tampoco se establece porque es dudoso si hay diferencia entre “detrás” y “dentro” o “afuera”. Es decir, el tercer cuadro ya no tiene el mismo sentido que los anteriores.

La ambigüedad es evidente. Ya no hay línea que separa las dos partes: una por dentro y la otra por fuera. Entonces, sería oportuno observar el testimonio de Amadeo

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Salvatierra sobre la visita de dos real visceralistas, Belano y Lima, en el que la ventana metaforizaría la frontera que divide los territorios que cada quien ocupa:

Y el que leía levantó la vista y me miró como si yo estuviera detrás de una ventana o como si él estuviera al otro lado de una ventana, [...] Y entonces yo miré las paredes de mi sala, mis libros, mis fotos, las manchas del techo y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé (553-554).

Mientras que los ojos de Salvatierra se dirigen a las cosas reales y tangibles, aunque están en la misma habitación que éste, Belano y Lima se encuentran fuera de la realidad física. Por lo tanto, lo que importa en la última ventana, no es lo que hay realmente detrás, sino la pérdida misma de su sentido y la borradura de la división entre dentro y fuera. Es la destrucción de fronteras que permite que la vida errante, que por su naturaleza es flexible, brumosa y ambigua, pueda continuar entrando y saliendo a otro territorio sin respetar la línea fronteriza. Por fin, Madero y Lupe desaparecen por completo en la segunda parte de la novela y nadie sabe a dónde los lleva el viaje. Tanto como éstos, lo que les queda a Belano y Lima es un libre y vasto territorio en que se moverán de manera transversal, sin principio ni fin. El tiempo y espacio nómadas valdrán para quien esté en desplazamiento.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

III.3. DESESPERADOS DETECTIVES EN BUSCA DE SU PROPIO CAMINO

La particularidad del mecanismo estructural de *Los detectives salvajes* radica en la horizontalidad de los soliloquios yuxtapuestos de forma independientes con su propio argumento, por la que la novela parecería una especie de rompecabezas o un cubo de piezas que pueden ser esparcidas sin perder sus vínculos. A este tipo de metodología de configurar la estructura rizoma se le podría asignar como la narrativa fugitiva en la que la irreductibilidad a lo uno es esencial.⁵⁸ Es decir, la novela se caracteriza por la excentricidad que no permite una reducción a una temática o a un discurso, ya que tiene desviación, ausencia discursiva que incapacita el deseo de convergencia argumental. Sin embargo, los testimonios de los personajes-narradores mantienen una compleja conexión no sólo con otras obras del mismo escritor y sino también con los de otros escritores, lo cual genera una especie de hiper/meta/intertextualidad. Por su estructura armada de conexiones reconciliables entre elementos diferentes, la novela parece un confuso laberinto hermenéutico.

Efectivamente, la novela es formada sobre la base del género detectivesco, pero se puede notar a simple vista que no pertenece al modelo convencional ni cumple las reglas generalizadas. Si observamos en breve unos principales aspectos no

⁵⁸ El rizoma es el término epistemológico que emplearon Gilles Deleuze y Félix Guattari para desarrollar el nomadismo del pensamiento filosófico en *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, que es un tallo subterráneo, con varias yemas, que crece de forma horizontal, emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos (Deleuze y Guattari, 11-18).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

correspondientes, de acuerdo con las propuestas por S. S. Van Dine (1888-1939),⁵⁹ la historia no empieza con un asesinato o un misterio criminal, tampoco aparece un detective profesional y, por lo tanto, no hay una lógica o una investigación científica para resolverlo. Lo que hace Bolaño es transformarlas y borrar la frontera entre el bien y el mal cuestionando la ética humana; los principales personajes como detectives pero no intelectuales ni profesionales, la indagación por una misteriosa figura desaparecida, un accidente criminal cuyos culpables son idénticos con los “detectives” (cosa que no se permite en el género policial), los narradores en función del detective, la resolución en suspenso en vez de la sentencia judicial. Bolaño captura los códigos convencionales de dicho género y los de(re)codifica sin que sus efectos no se supriman por completo. La estrategia de apropiarlos es fundamental en su narrativa: “En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden” (Braithwaite, 118). En realidad, las obras como *La pista de hielo*, *Monsieur Pain*, *Estrella distante*, *Una novelita lumpen*, *2666*, etc., tienen en cierto grado elementos deformados del género policial.

Aunque Bolaño traza una estructura hermenéutica en *Los detectives salvajes*, no se trata de develar un crimen misterioso, sino que se esconde el enigma en secreto, tal como en sus otros textos, los cuales suelen desviarse de la ruta previsible a la

⁵⁹ Véase, Van Daine, “Twenty rules for writing detective stories.” *American Magazine* Sep. (1928).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

resolución de lo esotérico. De hecho, la novela no permite una clasificación genérica en términos puros, más bien parecería un intento de crear una nueva clasificación por medio de una herramienta sutil que adapta los géneros de diferente naturaleza y los disuelve en el crisol literario de la fusión. La novela no satisface las premisas básicas de la novela policial sino que llega a ser un exponente privilegiado de un nuevo tipo de ficción mediante decepción sistemática de las expectativas del lector, disgregación y la falta de unidad de proyectos, incertidumbre del secreto y no a la revelación, por lo tanto ya no se trata de un único secreto, un núcleo incognoscible que guía las voluntades de los personajes (De Rosso en Manzoni, 55-62). La novela no es nostálgica del canon de la novela negra, sino más bien la parodia, a través de lo cual se aproxima, tal como es la forma del rizoma, a un texto heterogéneo de libre articulación con varios aspectos genéricos: policiaco, autobiográfico, historial, testimonial, documental y hasta picaresco. La novela entra y sale sin tregua de las fronteras entre géneros preexistentes y así se consigue la (des/re)territorialización del género literario. En un proceso de captura de los códigos de diferentes índoles, el mismo Bolaño llegaría a ser un escritor-detective, que es también la imagen de los poetas vanguardistas en *Los detectives salvajes*.

El gran apego al género policial de Bolaño parece patente; el mismo escritor mostraba en varias ocasiones que le hubiera gustado ser detective: “Yo tendría que haber sido un detective privado y seguramente ahora ya estaría muerto” (Braithwaite, 124). La mayoría de los personajes principales en sus textos son escritores que suelen llevar la imagen del detective. La analogía entre el escritor y el detective configura a

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

un individuo en aventuras y desventuras en busca de algo incógnito en la oscuridad o alguien encubierto en un territorio lejano. Al respecto, Juan Villoro justifica:

Ignacio Echevarría ha sostenido con acierto que la figura narrativa dominante en Bolaño es la del poeta: el investigador heterodoxo de lo real, el detective salvaje. Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual (el hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno), Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte (Paz Soldán y Faverón, 83).

Aunque los personajes principales de la novela no parezcan poetas, sino más bien individuos obsesionados con serlo, ni sean detectives en función del modelo tradicional, representan esa imagen del escritor-detective que busca una supuesta realidad subterránea, primitiva, olvidada y periférica.

La novela tiene principalmente dos pesquisas, la de Belano y Lima tras las huellas de Cesárea Tinajero y la otra de los narradores tras las trazas de ellos. Si contamos la función del lector-detective, el juego sería triple ya que las dos pesquisas impulsan su incorporación con el texto, obligándole reorganizar la trayectoria de los personajes diseminada en los testimonios y así permitiéndole diversos estratos de lectura como suele ocurrir en otras obras de Bolaño en que el lector se convierte en detective o en descodificador.⁶⁰ De hecho, la novela excita el deseo de reducir los acontecimientos en un lema connotativo sobre los hechos de los poetas cuyo desenlace no será revelado explícitamente hasta la última página. Acerca de la función del lector, afirma el autor:

⁶⁰ Para comprender mejor la función del lector en la novela, véase Diego Trelles Paz, *El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño*, URL: <http://www.sololiteratura.com/bol/bolanolector.htm> (16.03.2009).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Lo que pretende una buena novela policial, entre otras cosas, claro, es que el lector asuma el papel del descifrador; se le entregan previamente todos los elementos (dispersos, caóticos) para que él proceda a ordenarlos, a entenderlos, a disfrutarlos, y a atrapar al asesino o a comprender por qué, cuándo, cómo (Kohan).

La configuración de la figura de poeta-detective, la toma de la forma de entrevista que supone la existencia de un perseguidor-detective oculto y la colocación segmentaria de argumentos, exigen al lector que descifre y rearme los puntos de articulación de cada argumento. Por esta razón, como dice Bolaño, la novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella por lo cual “se puede leer como una agonía” y “también se puede leer como un juego” (Manzoni, 203- 204).

La representación de la imagen del escritor-detective se realiza dentro de ese juego agónico de estructura perturbadora formada por tres partes, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, “Los detectives salvajes (1976-1996)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”. Pero, en sentido estricto, se divide en dos; el diario de Madero (el primer y el tercer capítulo) y el conjunto de entrevistas-soliloquios (el segundo). Mientras que el diario es el “texto literario-escritura” y se desarrolla a manos de un solo narrador con un avance lineal del tiempo coherente, la segunda formada de 26 subcapítulos con entrevistas de 52 personajes-narradores, se basa únicamente en la “voz personal-memoria” y se despliega sin coherencia argumental en la que interviene esporádicamente la entrevista con Amadeo Salvatierra, separada en 12 piezas, que hace volver la vista hacia atrás, a un día de enero de 1976. Esta entrevista funciona como un puente central que conecta la segunda parte con el diario. Así se produce una

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

dicotomía narrativa; mientras que la nota de Madero es de argumentos coherentes y de mayor regularidad temporal; una narración lineal y vertical, la segunda parte se caracteriza por la incoherencia argumental, el paralelismo o la horizontalidad de referencias y la extravagancia temporal. A pesar de que los soliloquios, en algún punto, se entrelazan con el diario de Madero y entre ellos, cada uno de ellos conserva su propio estrato de historia personal. Así se construye una narrativa de imprecisión en la que la trayectoria de Belano y Lima se dibuja y se borra reiteradamente en una confusa atmósfera de vagabundeo narrativo.

Cabe señalar también que la novela se narra únicamente en primera persona y todas las entrevistas de la segunda parte precisan una fecha aproximada y un lugar determinado. Entonces, se supone la presencia de un entrevistador o un detective, pero no hay pista concreta para comprobarlo. Es posible que el colector-detective sea uno de los personajes o que cada personaje sea detective de su destino. También puede que el colector hubiera seleccionado, entre incontables entrevistas, unas cuantas al azar ya que las entrevistas no parecen guiadas por un propósito concreto. El autor se esconde detrás de esos soliloquios como si el texto no perteneciera a nadie. Además, la narración en primera persona tiene el efecto de que el lector se identifique con cada personaje-narrador y se ponga en posición del colector-detective al mismo tiempo. Es decir, el lector como de(re)codificador, cuya búsqueda está destinada también a la frustración. Esta complejidad de diferentes estratos del narrador trata de que “no hay protagonistas y que es una manera de elaborar narrativamente un concepto y tema caro a la postmodernidad; la disolución del sujeto” (Flores en Manzoni, 93).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Entre tanto, la imagen del escritor-detective transporta la relación estrecha entre la literatura y el crimen que se observa con mayor claridad en obras como *Estrella distante*, *Monsieur Pain*, *Nocturno de Chile* y *Literatura nazi en América*. Con respecto a esta perspectiva, José Promis apunta: “La práctica poética es, por naturaleza -y aquí reside asimismo el peligro de sus “desviaciones”- un acto “criminal” porque al colocar frente a los ojos del lector lo que éste no quiere ver amenaza su comodidad y desfamiliariza su mundo” (Espinosa, 60). El personaje más notable sería el aviador-poeta vanguardista; Carlos Wieder, un presunto agente secreto en la época de la dictadura militar en *Estrella distante*, en la que las fotos de los asesinatos se convierten en una exposición de fotografía. En *Nocturno de Chile* el cura Sebastián Urrutia Lacroix, H. Ibacache como crítico literario, convertido en un agente secreto, se incorpora de una manera pasmosa al régimen dictatorial de Pinochet a quien le da clases de marxismo. Así, colaborando con el régimen cruel, va perdiendo la moralidad humana y el cristianismo. Esta figura del crítico, según Patricia Espinosa, “se intersecta con las posibilidades de un mal que impide calibrarlo, porque en él se vive, sin más” (Manzoni, 131). Además, el poeta César Vallejo en *Monsieur Pain*: Es un criminal que debe desaparecer no debido al peligro que implica su ideología revolucionaria y su militancia en el partido comunista, sino porque su poesía es aún más revolucionaria y destructiva que aquéllas. Su poesía es un acto criminal porque amenaza socavar lo establecido, desmorona el canon, fragmenta las imágenes tradicionales, horada la comodidad, pone en jaque a la normalidad racionalista, todo aquello que el otro misterioso español llama también el “sentido común” (Promis en

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Manzoni, 61). En el mismo contexto, Juan Villoro, indicando las posibilidades destructivas de la sofisticación en *La literatura nazi en América*, comenta que “los dandis vanguardistas [...] actúan como crápulas excelsos, eruditos de complicada iniquidad” y esta obra con *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* “conforma una trilogía sobre la sensibilidad al margen de la ética” (Paz Soldan y Faverón, 85). A través de estas figuras, Bolaño proyecta que la poesía vanguardista, la literatura en general, es un instrumento destructivo y un acto delictivo que sirve para invertir el orden establecido.

En *Los detectives salvajes*, los líderes del movimiento real visceralista cometen un crimen, no discursivo sino real. Y convertidos en responsables de la muerte de Tinajero, desaparecen como viajeros fantasmales en un inalcanzable peregrinaje. Cabe señalar que esta derrota generacional, el hundimiento del movimiento vanguardista y el destino trágico parecen ya inscritos con anterioridad en tres poemas de Bolaño, “Los detectives”, “Los detectives perdidos” y “Los detectives helados”, en *Los perros románticos*, una recopilación de poesías entre 1980 y 1998, en los que la figura del poeta-detective aparece como un ser invisible con un destino sangriento llevado a cabo por su propia mano:

Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura./ Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza/ De sus fugas. [...] La senda de las serpientes/ Recorrida una y otra vez/ Por detectives/ Absolutamente desesperados.
“Los detectives”

Los detectives que observan/ Sus manos abiertas/ El destino manchado con la propia sangre/ Y tú no puedes ni siquiera recordar/ En dónde estuvo la herida.
“Los detectives perdidos”

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos/ que intentaban mantener los ojos abiertos/ en medio del sueño/ Soñé con crímenes horribles/ y con tipos cuidadosos/ que procuraban no pisar los charcos de sangre/ y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada/ el escenario del crimen.

“Los detectives helados” (36- 46)

Desesperados sin capacidad de superar el imperio de Paz ni de resolver la discordancia que hay entre la realidad y la palabra, los real visceralistas se consideran atrapados en una situación sin remedio. La lucha contra el mundo burgués y el deseo de la libertad y de la revolución acaban frustrados. Esto se observa en la caída de Allende en 1973, cuando Belano regresa a su patria Chile para defender a Salvador Allende. Cuando vuelve desesperado a México en 1974, “ya no era el mismo. [...] comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera Dante y acabara de volver del Infierno, [...] como si él fuera el mismísimo Virgilio” (196). Al regresar de su patria convertida en un territorio infernal, Belano funda, junto con Lima, un movimiento literario que no respeta ninguna disciplina dogmática. El territorio real visceralista del Virgilio-Belano sería un “inframundo” donde uno se hunde y desaparece por debajo de la realidad, como señala el escritor español Enrique Vila-Matas: “El tema de *Los detectives salvajes* bien podría ser una brecha, el mundo infernal de una generación agrietada, boca de sombra sibilina por la que habla el infierno” (Manzoni, 102). Al respecto, Ignacio Echevarría comenta:

Por la obra de Bolaño transitan -errantes, fantasmales- los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga. [...] el DF es el campo de batalla donde se decidió la derrota contra el tiempo de una generación entera -la de Bolaño mismo- de jóvenes malogrados, la mayoría poetas, todos olvidados (Manzoni, 193).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Los poetas de esta generación sueñan exasperadamente una poética alternativa para hacer la revolución de la poesía. Es decir, si el anhelo de una vida marcada por lo cualitativo, el deseo de romper el enclaustramiento y la confinación domiciliaria, característicos de la modernidad, constituyen todos una nueva búsqueda del Santo Grial (Maffesoli, 16), la madre del realismo visceral. Entonces, Belano y Lima realizan una investigación secreta sobre el estridentismo mexicano, a través de la cual se enteran de la existencia de la poeta Cesárea Tinajero, cuya literatura vanguardista es para los caídos: “Hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano” (201).

Estos poetas, que tienen publicados dos números de la revista real visceralista, *Lee Harvey Oswald* (1974) sin ningún mérito ni éxito, no parecerán escritores, sino falsos intelectuales presumidos o simplemente jóvenes rebeldes e inmaduros, ya que ni siquiera tienen talento para ser poetas, según el personaje de Carlos Monsiváis:

Dos jóvenes [...] obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente, en algún momento de debilidad (mental, supongo), me recordaron a José Agustín, a Gustavo Sainz, 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), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus planteamientos. Dos perdidos, dos extraviados (160).

A la vista de Maples Arce, estos pobres seudointelectuales son huérfanos abandonados sin padres: “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación” (177). A García Madero se le impone también este

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

perfil del huérfano: “soy huérfano” (13), “escribiendo como un huérfano” (92). La literatura que hacen los real visceralistas no es más que un acto de infantilismo absurdo, como dice Luis Sebastián Rosado: “Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas” (152). Para ellos, quienes no tienen a nadie para orientar su camino, no queda más opción que abrir una ruta facultativa por su propia mano.

Sus pasos no serán comprensibles, ya que el movimiento no tiene propuestas teóricas para revolucionar la poesía latinoamericana ni presenta ningún proyecto para cambiar la situación actual de la literatura. Más bien, como si la teoría viniera detrás de la acción, la novela no expone cómo es la poética real visceralista sino sus gestos desafiantes en actos reales. La única cosa cierta es que ellos tienen a Paz como su enemigo, alejándose de espaldas de ese centro fijo y explorando el camino por la originalidad de un remoto pasado:

Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, [...] y hablaron de las *Poesías* del Conde de Lautréamont, algo en las *Poesías* relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

- De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido.

Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar (17).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Con estas brumosas referencias inconcebibles, Lima insiste en que las *Poesías* del poeta franco-uruguayo Conde de Lautréamont (1846-1870)⁶¹, reconocido como uno de los precursores del surrealismo, se relacionan de algún modo con Tinajero. Aunque no se sabe hasta qué punto Lima tiene entendimiento sobre su obra, su comentario posiblemente alude que el mundo poético de Lautréamont, que exploró el mal del mundo (la violencia, la deshumanización, la crueldad, la blasfemia, etc.,) en su obra *Los cantos de Maldoror* (1869), tenga vínculos con el de Tinajero. Es decir, la poética de los real visceralistas posiblemente se encontraría en ese territorio del mal. Lo único que Lima aclara es que su rumbo es para alejarse de un punto fijo que es Paz. En este sentido, el movimiento real visceralista proyecta por lo menos dos cosas; la abolición del mundo de Paz y la automarginación en busca de otra centralidad subterránea de un lejano pasado en un territorio desconocido, aunque en éste habite el mal. Aunque a lo largo de la novela no aparecen referencias explicativas para esbozar la poética real visceralista, se puede suponer que su trayectoria tiene algo en común con la vida de Rimbaud y Lautréamont, es decir, su poética no se basa en discurso teórico, sino más bien en la vida misma, en su forma de llevarla en la oscuridad del mundo.

Entre tanto, en la novela aparecen dos musas “caídas”, que son Tinajero y Auxilio Lacouture. Mientras que los real visceralistas consideran a Tinajero como la “madre”, Lacouture se identifica como “la madre de la poesía mexicana” (190) debido a que es “la única que aguantó en la universidad en 1968, cuando los granaderos y el ejército entraron” (197). Como Tinajero, Lacouture es un buen ejemplar de la vida nómada. Tras un largo viaje por América Latina (de Montevideo a Buenos Aires y a México)

⁶¹ Bolaño reconoce que Lautréamont y Rimbaud “son los dos poetas adolescentes absolutos” (Braithwaite, 103).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

llega a la Ciudad de México sin documentos legales. El texto no informa la razón de su viaje migratorio. Es quien anda sola sin residencia fija ni familia. Vive sin nombre ni papel oficial en lugares invisibles de la sociedad burguesa para esconderse o para no ser descubierta: “Yo siempre estuve allí. Discretamente” (*Amuleto*, 66). Aunque parezca vivir sobre cubierta sin ningún tipo de protección institucional, paradójicamente es ésta la condición para ser libre de cualquier obligación social. Y para ella, la literatura es el único aparato de resistencia contra la represión:

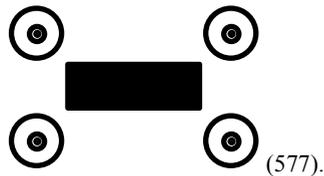
Luego leí a Pedro Garfias. [...] Me puse a recitar, a murmurar los que recordaba y me hubiera gustado poder anotarlos, [...] Así que corté papel higiénico y me puse a escribir. [...] Luego comí papel higiénico, tal vez recordando a Charlot, pero sólo un trocito, no tuve estómago para comer más. Luego descubrí que ya no tenía hambre. Luego cogí el papel higiénico en donde había escrito y lo tiré al wáter y tiré la cadena. [...] Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta (197-98).

Leyendo, escribiendo y comiendo lo escrito Lacouture se convierte en una figura mítica y leyendaria. Para ella, la literatura equivale a la comida para salvarse y aguantar la realidad. Amadeo Salvatierra afirma la relación íntima de la literatura y la vida: “Como tantos cientos de miles de mexicanos, yo también, llegado el momento, dejé de escribir y de leer poesía. A partir de entonces mi vida discurrió por los cauces más grises que uno pueda imaginarse” (552).

Tanto para ellos como para los real visceralistas hacer literatura es un modo de vivir y una razón existencial. Los extraviados poetas-detectives reconocen el realismo

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

visceral como la poética ideal e intentan rescatar el texto original. La búsqueda de Tinajero, por lo tanto, no sería solamente por su texto escrito, sino también por la “poesía” escrita por su vida. La trayectoria errante de los cuatro personajes, Belano, Lima, Madero y Lupe, hacia Sonora es asimilada al diagrama de la revista en preparación por Joaquín Font, que “era un caos de figuras geométricas y nombres o letras trazadas al azar” (80). El viaje termina trágicamente, de igual modo que el poema “Los detectives perdidos”, en el que dice: “El destino manchado con la propia sangre”. Belano es quien presiente cómo sería su destino. Cuando Madero propone esta grafía:



Belano afirma que significa “cuatro mexicanos velando un cadáver” (577) como si presintiera que los cuatro (Belano, Lima, Madero y Lupe) llevarán al cadáver de Tinajero o la muerte de ellos mismos. Una profecía de que el movimiento vanguardista hubiera nacido sólo para morir por su propia mano, ser “Suicidas”, como la marca del mezcal que toman Belano y Lima en casa de Salvatierra, un día antes del viaje a Sonora.

Cabe mencionar, por lo tanto, que Tinajero aparece medio muerta en el epitafio del torero Pepe Avellaneda, quien pasó una temporada con ella, en el que está escrito “«José Avellaneda Tinajero, matador de toros, Nogales 1903-Agua Prieta 1930»”

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

(586). El apellido Tinajero induce la imagen de un muerto viviente del mundo imaginario, es decir la del zombi. Esta imagen fantasmal va tragando a lo largo de la novela no sólo a Tinajero, sino también a todos los real visceralistas; Belano “parecía un zombi” (207) y la reunión de los real visceralistas es “igual que una película de zombis” (320). Es decir, no estar vivo ni estar muerto como zombi en el “inframundo” es la condición de la vida de ellos. La pesquisa sería un agobiante camino que conduce a la infra o extra realidad que coexiste dentro de la realidad. Todo esto muestra que el trasfondo del mundo moderno está compuesto por otro mundo llena de horror, muerte, crimen y decadencia.

De igual modo que Lacouture experimenta el horror de que al ser descubierta los soldados vayan a golpearla, violarla y matarla, Tinajero al ser encontrada por sus epígonos, se convierte en cadáver durante la pelea contra los perseguidores de Lupe. Encontrarla no es salvarla sino que, como dice Belano, ellos habían “encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (605). Es el momento en que empiezan el viaje-huida sin límite ni retorno ya que para ellos ocultarse sería vivir-escribir y ser descubiertos sería morir-destruir, tal como le ocurre a Tinajero. Patricia Espinosa, observando aspectos cruciales en *Los detectives salvajes* y *2666*, señala:

Para Bolaño lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. Todo aquello que territorializa, que se fija, que se encuentra, muere. La única posibilidad de seguir vivo es convertirse en un rastreador cuya única búsqueda será eterna. Por ello sus textos nos obligan a buscar sin encontrar. Porque encontrar ya no tiene sentido. El detective, así, concita la búsqueda y la huida. Ambos rasgos se relacionan con el vitalismo (“Roberto Bolaño, un umbral”, 24).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Entonces, lo que no se mueve, se pudre y muere. El hombre inmóvil y su mundo sedentario estarán muertos. En cambio, la movilidad, la concepción central de la vida nómada, es la condición para estar vivo. Esto es la razón por la cual cualquier forma de frontera y barrera deben ser denegadas para el hombre nómada quien puede ser vital sólo cuando se desplace fuera de sus propios límites. El viaje y el dinamismo emocional, no sólo se refieren a trasladarse entre territorios geográficos, sino también a moverse por dentro de sí mismo, como Bolaño comenta: “«Sin salir de mi casa conozco el mundo», dice el *Tao Te King*, e incluso así, sin salir uno de su propia casa, el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento” (*Entre paréntesis*, 43). De todos modos, serían salvajes modernos los poetas-detectives en el sentido en que quieren vivir la literatura sin saber cómo, ni por qué, ni hacia dónde, ocultándose siempre, en desplazamiento de un lugar a otro para no ser encontrados, para no ser muertos. En este movimiento aventurero pretenden abandonar el futuro, destruir el pasado y aniquilar la civilización burguesa del presente.

Es decir, Bolaño configura el salvajismo moderno a través de la decadencia del movimiento vanguardista y la vida errante de los poetas real visceralistas que se dirige a un fondo abismal. Se asume que al final de su trayectoria encontrarían el destino inevitable igual que Tinajero: la muerte. Por esta razón, ya no le hace falta su texto. García Madero lo recoge pero no se lo manda a nadie ni lo publica, porque no sólo la vida-escritura de Cesárea está muerta, sino también porque ya han recorrido la vida oculta de la poeta, es decir, el texto original escrito por la vida de Tinajero. Lo que les queda es la realidad y vivir en ella construyendo su propia poética. A lo largo de la

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

segunda parte de la novela, Belano y Lima recorren, como caminantes bohemios, el mundo en busca de algo no verificable y dejan de ser sedentarios en una sociedad determinada, ejerciendo varios trabajos para sobrevivir. Para ellos la única causa final de ese viaje dionisiaco es vivir como dice Tinajero: “¿Y qué harás entonces?, dije yo. Pues buscar un trabajo y un lugar donde vivir, dijo Cesárea. [...] ¿Ese es todo el porvenir que te espera, Cesárea, hija mía?, dije yo, [...] Y dijo que ése era el porvenir común de todos los mortales, buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar” (461).

A esta forma de la vida errante propongo llamarla “infra-nómada”; vivir constantemente marginado como peregrino en desplazamiento, experimentando la aventura/desventura, la resignación y la degradación y desafiando de manera casual o voluntaria al sedentarismo. Aunque los infra-nómadas comparten el mundo con los sedentarios, estarán ocultos por debajo de ese espacio; aparecerán y desaparecerán aquí y allá. El vagabundeo de Belano y Lima en la segunda parte de la novela, sería una especie de caminar hacia las estrellas remotas en la oscuridad. Al respecto de esta extravagancia no sólo de Belano y Lima sino también de Bolaño, Enrique Vila-Matas comenta:

Extravagancia, pues, entendida como la transformación de uno mismo en “un personaje literario”. Vida y literatura abrazadas como el toro al torero y componiendo una sola figura, un solo cuerpo. [...] Extravagancia, por otra parte, entendida [...] como una militancia alegre en el mundo de los escritores que no quieren tener pasaporte: artistas del alma nómada, enemigos de los viajes obligados, que no siguen más rumbo que el de su propia estrella (Manzoni, 98).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

En *Los detectives salvajes*, la vida y la literatura serían una misma disciplina. Belano y Lima son movidos por la idea de revolucionar el arte y cambiar el mundo, objetivos del proyecto de Rimbaud quien quería vivir como una obra de arte. Son hombres caminantes ya que “el caminante, como su nombre lo indica, cumple de algún modo con el papel de mala conciencia. En virtud de su situación, sacude violentamente el orden establecido y hace recordar el valor de hacer camino” (Maffesoli, 41).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

III.4. SONORA, EL OTRO LADO OSCURO DEL MUNDO

Michel Maffesoli afirma la necesidad de una dialéctica; lo que cimienta toda estructura social es precisamente la tensión entre un lugar y un no lugar, es decir toda sociedad necesita un no lugar (*u-topos*), una utopía que le sirve de fundamento y tal dialéctica nos recuerda que el “lado oscuro” no puede ser negado sin que se perjudique el mismísimo orden existente (Maffesoli, 91-92). Como *Macondo* de García Márquez, *Santa María* de Carlos Onetti y *Comala* de Juan Rulfo, Sonora es el espacio metafórico en la narrativa de Bolaño en la que es representada como el “otro lado” dentro de la civilización humana. En la primera parte de *Los detectives salvajes*, esta región fronteriza contrastada con la moderna Ciudad de México, es concebida por los real visceralistas como un espacio utópico donde reside la poética ideal. No obstante, a medida que ellos se aproximan a Sonora, esta región periférica va convirtiéndose gradualmente en un lugar en ruina, cargado de imágenes de asesinos, pobreza, muerte, horror, desierto, polvo, etc. De hecho, en los textos de Bolaño, Sonora es configurada como la tierra infernal y decadente en la que “las rutas son rigurosamente descendentes”, “las flechas apuntan hacia abajo y proponen peldaños interiores” (Villoro en Manzoni, 77).

Sonora es significativa en varios aspectos: desde la perspectiva geográfica, es la zona periférica que se ubica en la región noroeste de México y que hace frontera con Estados Unidos en Arizona y Nuevo México. Es la zona fronteriza, no sólo de México, sino de toda América Latina, donde sigue habiendo problemas sociopolíticos,

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

culturales y económicos. La frontera, el límite de la inclusión y de la exclusión que separa sociopolíticamente un mundo de otro, tiene la función de determinar la identidad personal y social, debido a que la categoría del término identidad se relaciona naturalmente con la frontera. De esta manera, la frontera se entiende como un mayor margen de seguridad y protección. En cambio, para los nómadas es la muralla que debe ser destruida y empujada hacia adelante para que su viaje pueda continuar extendiendo su límite al máximo. En la narrativa de Bolaño, Sonora es la tierra baldía del desierto que abarca la visión de un mundo sin vida ni camino. Sin embargo, el desierto puede entenderse paradójicamente como la tierra más transparente y pura donde uno debe y puede crear su propio camino como si escribiera su vida en un papel en blanco, por lo cual el desierto sería la tierra metafórica del nomadismo.

Sonora es el espacio simbólico que traspasa por la narrativa de Bolaño. En *La literatura nazi en América*, es la región de asesinatos donde el escritor Alfredo de María (1962-2022) desaparece en Villaviciosa, un pueblo que en *Llamadas telefónicas* está destinado a desaparecer por la emigración, sin una sola industria. Esta imagen decadente y trágica de Sonora se encuentra al máximo en *2666* en la que es el territorio periférico en proceso de industrialización donde viven los marginados con sucesos inhumanos. En esta novela, la ciudad Santa Teresa, el trasunto de Ciudad Juárez, es “un retrato del mundo industrial en el Tercer mundo”, “un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud” (*2666*, 373). De esta manera, en las obras de Bolaño, la región

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

fronteriza abarca el barbarismo moderno expresado a través de la violencia criminal realizada por el hombre. Sobre todo, en 2666 Sonora es configurado como la zona fantasmal y flotante, la “ciudad levantada en medio de la nada” (243) donde los pueblerinos viven segregados de manera intangible:

Vivir en este desierto [...] es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres (2666, 698).⁶²

Entre tanto, en *Los detectives salvajes*, Sonora es donde los real visceralistas empiezan su aventura y es dibujada por Belano y Lima como el lugar donde nació la poética ideal, e imaginada por Madero como espacio utópico. Su viaje hacia Sonora tiene principalmente un doble objetivo, uno es escaparse del territorio de Paz y el otro, encontrar a Tinajero. A medida que los protagonistas siguen su viaje, el desierto sonoreño va ganando una visión que se degrada de la esperanza y la aventura a la muerte y el mal. Es de notar que Bolaño considera que el territorio de la literatura se divide en dos: el del mal y el de la aventura; afirma en “Nuestro guía en el desfíladero”, el prólogo de *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884) publicada en 1999 por la Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, que la territorialidad narrativa en América se basa en dos obras representativas, *Moby Dick* (1851) de Melville (1819-1891) y la novela mencionada de Mark Twain (1835-1910):

⁶² Estas islas fantasmales son comparables con las encontradas por Lima en su viaje a Nicaragua en *Los detectives salvajes*, que muestran una visión apocalíptica. Al respecto, véase el último subcapítulo de este estudio.

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

El primero es la llave de esos territorios que por convención o por comodidad llamaremos los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado; el segundo es la llave de la aventura o de la felicidad, un territorio menos acotado, humilde e innumerable, en donde el personaje o los personajes ponen en movimiento la cotidianidad, la echan a rodar, y los resultados son imprevisibles y, al mismo tiempo, reconocibles y cercanos (*Entre paréntesis*, 269).

Si se hace una comparación de esta referencia con las palabras de Bolaño durante la recepción del Premio Rómulo Gallegos en 1999, es posible notar que Bolaño pretendió envolver esos dos territorios en *Los detectives salvajes*:

Por un lado creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela del Huckleberry Finn de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela. También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo. En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor (Manzoni, 203-204).

La novela configura, por una parte, el territorio de la aventura mediante personajes en fuga y, por otra, el de la frustración en el sentido en que trata de la caída de una generación literaria que proyecta una ilusión a lo desconocido, pero cuya trayectoria acaba desesperadamente. Sonora funciona, en suma, como un espacio alegórico del mal y de la aventura, donde los real visceralistas se deshacen en su propio camino.

Para ellos vivir bajo el gran árbol les impide crecer y prosperar, es decir la tierra de Paz es el mundo de los muertos que no se mueven. Como observamos, ellos sueñan fugarse alejándose del centro hacia la periferia. Madero es quien se asoma

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

imprevistamente al viaje a Sonora que llevaba por sueño. La salida de la Ciudad de México es el momento en que ellos se convierten en “poetas salvajes” en huida. Madero describe en su nota del 2 de enero:

Belano y Lima hablaban de un poeta que escapaba del campo de batalla, sin importarle la vergüenza y el deshonor que tal acto acarrearía, al contrario, vanagloriándose de él. Y entonces yo empecé a soñar con un tipo que atravesaba un campo de huesos y el tipo en cuestión no tenía rostro o al menos yo no podía verle el rostro porque lo observaba desde lejos. El tipo iba desnudo y tenía el pelo largo y al principio pensé que se trataba de Arquíloco pero en realidad podía ser cualquiera. Cuando abrí los ojos aún era noche cerrada y ya habíamos salido del DF (561).

Belano y Lima se identificarían con el poeta-soldado escapado del campo de batalla, un lugar encerrado por la orden disciplinaria donde todos temen por la muerte. Quiere decir que son soldados desertores que se fugan del territorio de Paz sin importarles nada los valores de la fidelidad y el honor. El hombre en el sueño de Madero se referiría a ellos mismos y el campo de huesos a Sonora respectivamente. Los dos términos, “desnudo” y “pelo largo” aluden a que se encuentran en un estado “salvaje” o bárbaro. Estos poetas salvajes en su viaje errático avanzan “como fantasmas” (566) hacia el norte, extraviándose por ciudades y aldeas mientras “las pistas de Cesárea Tinajero aparecen y se pierden” (591).

Entonces cabe preguntar, mientras que Belano y Lima buscan a Tinajero, en qué consiste la fuga de ella hacia Sonora sin importarle su carrera profesional, teniendo en cuenta que esta tierra es un desierto cultural, como le dice Salvatierra: “¿No te das cuenta que si te marchas ahora vas a tirar por la borda tu carrera literaria? ¿Tienes idea

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

de la clase de páramo cultural que es Sonora?” (460). En la novela, Sonora, no sólo para los descendientes sino también para Tinajero, es concebido como un lugar utópico y original, la tierra virgen que le hace soñar regresar al remoto pasado. Ortiz Pacheco habla de la historia que le contó su amigo Pepe Avellaneda o Pepín Avellaneda, el novio de Tinajero, la noche antes de su muerte, la cual alude a que el proyecto o el secreto real visceralista se relaciona con el mundo perdido, arcaico y mítico, Aztlán y con la isla legendaria desaparecida en el mar, mencionada y descrita en *Timeo* y *Critias*, textos del filósofo Platón, la Atlántida:

Avellaneda se puso a hablarle de Aztlán. Al principio Avellaneda hablaba como si le estuviera contando un secreto, [...] Ortiz Pacheco no tenía idea ni siquiera de qué significaba «Aztlán», una palabra que no había oído en su vida. Así que Avellaneda se lo explicó todo desde el principio, le habló de la ciudad sagrada de los primeros mexicanos, la ciudad-mito, la ciudad desconocida, la verdadera Atlántida de Platón, [...] Ortiz Pacheco creyó que la culpa de aquellas ideas tan locas sólo podía ser de Cesárea (580).

Bolaño, de esta manera, traiciona la imagen tradicional de la utopía y la de la isla en *Utopía* (1516) de Tomás Moro. Es decir, la zona fronteriza de Sonora, la tierra de arena y polvo, donde se supone encontrar lo ideal va convirtiéndose en una isla que no difiere en nada de las dos islas desaparecidas en medio del mar. La utopía no existe en la tierra o, más bien, es un sueño imposible de ser real. Lo que no se debe perder es que a estas tierras ilusivas de Aztlán y Atlántida se agrega la figura de la filósofa y maestra neoplatónica griega Hipatía, quien fue líder de la Escuela neoplatónica de Alejandría a comienzos del siglo V y fue asesinada probablemente a mano de Cirilo. Al respecto, una maestra encontrada en Santa Teresa, ex compañera de Tinajero en la escuela, habla de lo que escribía la poeta:

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

Una vez le preguntó sobre qué escribía y Cesárea le contestó que sobre una griega. El nombre de la griega era Hipatía. Tiempo después buscó el nombre en una enciclopedia y supo que Hipatía era una filósofa de Alejandría muerta por los cristianos en el año 415. Pensó, tal vez impulsivamente, que Cesárea se identificaba con Hipatía (594).

El hecho de que Tinajero se identifique con la pensadora Hipatía de la ciudad de la biblioteca Alejandría, insinúa que su destino final acabaría siendo trágico, como Hipatía asesinada. Esto sugeriría también que Tinajero se marchó de la Ciudad de México hacia Sonora con el sueño de encontrar o construir un mundo ideal, como la ciudad vanguardista Estridentópolis que los estridentistas querían construir.

Teniendo en cuenta la referencia de Amadeo Salvatierra, quien considera que ambos movimientos, el estridentismo y el realismo visceral, “son sólo dos máscaras para llegar” “a la modernidad”, (460) podría suponerse que, como el proyecto de Estridentópolis o el de Universópolis, el plan de Tinajero, aunque no sea tan brillante y prometedor, está orientado hacia un mundo moderno. Pero su plan es brumoso y caótico como se observa en el cuaderno que le regaló Cesárea a su compañera:

Sí, lo había leído, básicamente consistía en anotaciones, algunas muy sensatas, otras totalmente fuera de lugar, sobre el sistema de educación mexicano. Cesárea odiaba a Vasconcelos, aunque en ocasiones ese odio parecía más bien amor. Había un plan para la alfabetización masiva, que la maestra apenas entendió pues el borrador era caótico, y listas consecutivas de lecturas para la infancia, adolescencia y juventud que se contradecían cuando no eran claramente antagónicas (597).

Al fin y al cabo, sería una idea sin orden ni lógica como la vida ambulante de Tinajero, o más bien una inscripción en el aire que no funciona en la realidad. El

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

marido de la maestra “lo leyó y lo tiró a la basura” (597). También cabe señalar que la opinión de Tinajero sobre el escritor Vasconcelos, figura central de su época, es ambigua entre el odio y el amor. Entre tanto, el proyecto se entendería sólo en el sueño, como el único poema “Sión” de Tinajero, que se explica en el sueño de un real visceralista: “cuando yo era pequeño [...] solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada” (399). Vivir la realidad soñando lo utópico es lo que cimienta el territorio de Sonora, es decir la tensión entre un lugar fijo y el otro flotante. En este sentido, para los real visceralistas “la realidad en sí no es más que una ilusión, siempre flotante, y no puede ser aprehendida más que en su perpetuo devenir” (Maffesoli, 92).

El plan de Tinajero sería una continua búsqueda supuestamente irrealizable en la realidad ya que sólo es posible en el sueño. Esta imposibilidad se observa en el plano de la fábrica de conservas, diseñado por Tinajero, que podría ser una ciudad metafórica de un mundo moderno donde quiere vivir:

Y entonces la maestra vio o le pareció que veía un plano de la fábrica de conservas pegado en la pared. [...] Un plano que había dibujado Cesárea, en algunas zonas con gran cuidado en el detalle y en otras de forma borrosa o vaga, con anotaciones en los márgenes aunque la letra en ocasiones era ilegible y en otras estaba escrita con mayúsculas e incluso entre signo de exclamación, como si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba (596).

La maestra le pregunta a Tinajero por qué había dibujado el plano y ella habla de “los tiempos que se avecinaban”, “de los tiempos que iban a venir” y apunta con una visión apocalíptica “una fecha” peregrina: “allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico” (596). Se sugiere que Tinajero está enterada ya de la frustración de su

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

proyecto y convencida de la imposibilidad de cumplirlo en su tiempo. Al acabar la conversación con ella, Tinajero se ríe, pero “su risa se mantuvo en los límites de su propia habitación” (597). Se ríe porque sabe que su proyecto modernizador se quedaría dentro de su marco restringido, sin ser lanzado fuera de su habitación; se hundirá en su vivienda de una realidad invisible. De esta manera, es posible suponer que el movimiento real visceralista no sólo de Tinajero sino también de Belano y Lima fracasaría.

La fuga de Tinajero a Sonora tras renunciar a todo lo que tenía en la Ciudad de México, es la automarginación y la inscripción al mundo periférico donde se convierte en un fantasma. Su decisión de salir de la ciudad metropolitana es la renuncia total al sedentarismo, porque el proyecto modernizador en los 20 se iba cayendo, como menciona Salvatierra: “Por aquellos días, sin que nos diéramos cuenta, todo estaba deslizándose irremediadamente por el precipicio. [...] Por aquellos días todos estábamos deslizándonos colina abajo” (459). De hecho, en cualquier parte del mundo el camino de Tinajero estaba destinado a la inferioridad, aun en la ciudad modernizada. Si Maples Arce no le hubiera ofrecido a Tinajero el trabajo con el general Carvajal, “la pobre Cesárea se hubiera visto obligada a peregrinar por los subterráneos más siniestros del DF” (354). Esta inferioridad sigue siendo igual en Sonora a la que se aborda con su propia voluntad. La habitación de ella es encontrada dentro de esa inferioridad irreal del mundo primitivo:

La pobreza y el abandono de la calle Rubén Darío se le derrumbaron encima como una amenaza de muerte. [...] No era que el cuarto estuviera desordenado o que oliera mal [...] o que su pobreza hubiera

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

traspasado los límites de la pobreza decente o que la suciedad de la calle Rubén Darío tuviera su correlato en cada uno de los rincones de la habitación de Cesárea, sino algo más sutil, como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente (595).

De igual modo que Sonora se refiere a la utopía perdida como Aztlán y Atlantida en la irrealidad, donde Tinajero se convierte en fantasma invisible, su espacio individual parece un mundo vacío sin realidad. Este lugar utópico no va a ser hallado ni construido, sino que seguirá siendo fantasmagórico como dice Madero: “Aquí sólo hay desierto y pueblos que parecen espejismos y montes pelados” (574). Puede que Tinajero estuviera enterada de la imposibilidad del mundo utópico no sólo cuando menciona una fecha peregrina “2.600”, sino también cuando le dice a Salvatierra, antes de su viaje a Sonora, que “la Revolución Mexicana iba a llegar en el siglo XXII” (461).

Como hemos observado, la región de Sonora es la tierra de la deformación de las cosas. Del mismo modo que los cambios físicos y mentales que experimentan Lupe y Madero, Sonora transforma a Tinajero en un fantasma condenado al “viaje errático” (578), al que el camino de Belano y Lima conduce de igual modo. La peregrinación infinita en el desierto y la deformación de Tinajero ya estaban prefiguradas por Salvatierra:

Y de repente yo traté de imaginarme a Cesárea en Sonora, [...] Vi el desierto [...] y en el desierto vi una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea y la cinta era la carretera que

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre y [...] vi a Cesárea caminando, pero ya no era la misma Cesárea que yo conocía sino una mujer diferente, una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora (461).

Esta figura imaginada por Salvatierra se hace real cuando ella regresa de Arizona a Sonora tras un largo viaje. Esta imaginación es comparable con la referencia de la maestra, que muchos años después sin saber nada de Tinajero vuelve a verla vendiendo hierbas en las fiestas de Santa Teresa. La maestra describe la apariencia física de Tinajero en la que ésta aparece caricaturizada grotescamente:

Debía de pesar más de ciento cincuenta kilos y llevaba una falda gris hasta los tobillos que acentuaba su gordura. Los brazos, desnudos, eran como troncos. El cuello había desaparecido tras una papada de gigante, pero la cabeza aún conservaba la nobleza de la cabeza de Cesárea Tinajero: una cabeza grande, de huesos prominentes, el cráneo abombado y la frente amplia y despejada (598).

La apariencia física de Tinajero representa la decadencia gradual en el desierto. Su imagen se degrada hasta ser parecida a una “tinaja cesárea”. Además, llega a parecerles a los jóvenes real visceralistas como “una roca o un elefante” (602). La transformación grotesca se entendería como la caída de la figura-madre o la musa ideal soñada por sus epígonos en los 70. Entonces, como Grínor Rojo indica, el proceso de la deformación y la muerte de Tinajero puede leerse, por una parte, como la burla de Bolaño hacia el motivo tradicional de la búsqueda, de su variante psicoanalítica y de los rituales más sacrosantos del arte y la literatura moderna y, por otra, la eliminación del precursor (Espinosa, 71-72). Junto con la figura de Tinajero, la tierra sonorensis también está en decadencia. Florencia G. Zozaya señala que al

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

principio de la novela la región fronteriza es configurada como un lugar utópico, pero se convierte en distopía debido al enfrentamiento de la imagen utópica construida por García Madero y la realidad del desierto de Sonora (11-13).

Además, la caída definitiva llega en su último momento de vida. Al llegar al desierto de Sonora, Belano y Lima se enteran de haber ingresado a un mundo irreal e infernal: “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima” (601). En esta tierra las cosas se desvanecen. El Rocinante de los fugitivos, el Impala de último modelo “no tenía buena pinta, el color casi había desaparecido bajo la capa de polvo del desierto” (578). Junto con el desvanecimiento de las cosas, el desierto es de los muertos olvidados: “Ninguna tumba tenía flores, [...] y la mayoría de las inscripciones estaban cubiertas por el polvo” (585). Así, Sonora llega a abarcar la imagen del territorio sin vida: “Los árboles del pueblo se están muriendo. [...] El comercio se hace en la calle, en los bordillos de la plaza o bajo los arcos del edificio más grande del pueblo, la casa del presidente municipal en donde al parecer no vive nadie” (601). Todo esto sugiere que la muerte le llegaría a Tinajero, una muerte ya anunciada. En este sentido, la peregrinación de Tinajero por la periferia es un viaje virulento hacia la destrucción de sí misma por lo que, para ella, la muerte inesperada es inevitable. Como si se hubiera enterado de su pronta muerte, lleva un arma blanca, pero sin saber quién la mataría: “Vio el arma: una navaja de muelle, con el mango de cuerno y la palabra Caborca grabada en la hoja. Y cuando le preguntó a Cesárea para qué necesitaba un cuchillo, ésta le contestó que estaba amenazada de muerte” (596). Lo

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

interesante es que el título de la única versión de la revista real visceralista *Caborca*, publicada por Tinajero, se convierte en la marca esculpida en el cuchillo. Mientras que el cuchillo/la verga del padrote Alberto metaforiza el poder/la virilidad, el cuchillo y la revista real visceralista tendrán un significado homogéneo, es decir el texto es el arma para defenderse y viceversa.

La palabra grabada en el cuchillo aparece una vez más en otra obra. El Gusano, en el cuento “El Gusano” en *Llamadas telefónicas*, que vagabundea solitario en misterio, le regala al narrador una navaja en cuyo mango de hueso “se podía leer la palabra «Caborca» escrita en finas letras de alpaca” (83).⁶³ En este relato, el Gusano cuenta que estar en los patios del pueblo sonoreense “resultaba insoportable para el alma, incluso para la carencia de alma, incluso para la carencia de sentidos” y “el pueblo tenía entre dos mil y tres mil años y que sus naturales trabajaban de asesinos y de vigilantes” (81). El Gusano y el pueblo en la tierra periférica están destinados a vivir permanentemente en el primitivismo brutal y cruel. En este sentido, la palabra Caborca que implica el acto de escribir y el arma real, es el instrumento simbólico para defenderse y salvarse no sólo en el mundo civilizado, sino también en la periferia salvaje. Bolaño insinúa, del mismo modo que la poesía de Vallejo en *Monsieur Pain*, que la literatura es como el instrumento del acto criminal. De todos modos, el residir en la periferia fantasmal es estar en un salvajismo arcaico y ser amenazado por la

⁶³ Este personaje es prefigurado como un gusano blanco que vagabundea como si anduviera perdido por pueblos del norte de México en el poema “El Gusano” de *Los perros románticos*: “Lo vi con este ojo: vagaba por un pueblo de casas chatas,/ hechas de cemento y ladrillos, entre México y Estados Unidos [...] como un fantasma, aunque a nada nos conduzca,/ tampoco estos caminos conducen a ninguna parte” (20).

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

desaparición y la muerte. En esta tierra del mal es imprescindible llevar un arma, no literaria, sino real y tangible. Lo interesante es que, como si se hubiera sentido la amenaza de muerte, “Belano ha comprado un cuchillo” (584). Con respecto a este presentimiento diabólico, Madero anota su estado psicológico en Sonora:

Punta Chuca-Tiburón, Dólar-Patos, naturalmente son sólo nombres, pero a mí me llenan el alma de oscuros presagios, como diría un colega de Amado Nervo. ¿Pero qué es lo que en esos nombres consigue alterarme, entristecerme, ponerme fatalista, hacer que mire a Lupe como si fuera la última mujer sobre la Tierra? [...] El alma absolutamente negra (584).

Metidos en el desierto sonoreño, como la tierra del mal, la decadencia y la muerte, los poetas real visceralistas, de una juventud apasionada, avanzan absorbiendo la imagen de una triste figura melancólica y solitaria como el Quijote de la Mancha o el capitán Ahab en *Moby Dick*, quienes intentan derrotar a las invictas figuras gigantescas: el famoso molino y la ballena. Es decir, la novela concibe el sentido trágico de la vida de ambos personajes. Y Belano y Lima son como Ahab, que “es un monomaniaco; también don Quijote, personaje más amable, pero los dos son idealistas atormentados que buscan la justicia en términos humanos, no hombres teocéntricos, sino hombres divinos, impíos. Ahab sólo pretende la destrucción de *Moby Dick*; la fama no es nada para el capitán cuáquero, y la venganza es todo” (Bloom, 149).

Belano y Lima son parecidos también al personaje de Huck en *Las aventuras de Huckleberry Finn*, quien huye con el esclavo prófugo Jim buscando la libertad para no ser capturado por su malvado padre. Convertidos en naufragos huérfanos en el vasto

EL VIAJE DE LOS DETECTIVES

mar de Sonora, se entregan a la boca negra del abismo incognoscible. En suma, Sonora sería una alegoría de la tierra interminable donde uno debe aventurarse solitario, destruyéndose a sí mismo, por el mundo oscuro de pasión que existe junto al camino real de la razón. Aunque al final de esta travesía arriesgada lo que se espera sea la muerte, los real visceralistas siguen su viaje moviéndose entre la vida y la muerte, un lugar y un no lugar, la luz y la sombra y el sedentarismo racional y el nomadismo emocional. Los que eran caballeros en busca del Santo Grial en Sonora se convertirán en hijos ambulantes sin camino, integrándose al lado oscuro del mundo y confrontándose con dificultades, errores y desventuras por territorios sin fronteras.

IV. HACIA TERRITORIOS FLOTANTES MÁS ALLÁ DE LA FRONTERA

Esta clase de individuos cuya existencia es un problema, la condición un mito, la fortuna un enigma; que no tienen ninguna vivienda estable, ningún asilo conocido; que no se encuentran en ninguna parte y que encontramos por todas; que no tienen un solo puesto y que ejercen cincuenta profesiones; la mayoría de los cuales se levanta por la mañana sin saber adónde cenarán por la noche; ricos hoy, hambrientos mañana, dispuestos a vivir honestamente si pueden y de otro modo si no lo logran.

J. Seigel, *Paris Bohème* (1986)

Ciertamente, lo que cimienta la escritura nómada de Bolaño es la tensión entre un lugar establecido y un no lugar flotante, entre la nostalgia del hogar y la atracción de la aventura, es decir un movimiento de entrar y salir de lo canónico y lo periférico. La escritura nómada vendría de una dialéctica entre la necesidad de la narrativa sedentaria y el impulso de distanciamiento fugitivo, entre el estatismo literario y el dinamismo emocional, entre el orden y el desorden anárquico. Bolaño, quien entiende el mundo como una red de relaciones complicadas, corta y rearma los lazos narrativos de valores diferentes, a través de los cuales su narrativa concibe la meta-intertextualidad y la hibridez literaria. Este tipo de escritura es posible cuando la frontera literaria se borre y sea empujada más allá de su límite anteriormente determinado por los padres. Salir de la casa es la condición de encontrar un nuevo territorio donde lo propio y lo exótico se re(des)componen entre conflictos y armonía.

La narrativa de Bolaño se basa, en sentido amplio, en la transgresión de las fronteras de diferentes territorios genéricos, disolviéndolas y recreándolas; una

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

narrativa desmitificadora de la escritura convencional. *Los detectives salvajes*, una novela basada en esta escritura, bien podría ser una reescritura de varias obras preexistentes o una conglomeración híbrida de textos canónicos con motivos de viaje y aventura. Bolaño dibuja a sus principales personajes como poetas errantes que muestran una vida tentativa entre el sedentarismo social y el nomadismo liberal moviéndose entre lugares lejanos, cuyas estancias en un espacio determinado son momentáneas con desplazamientos inesperados. De igual modo que el mismo texto no permite una clasificación literaria en términos puros, la identidad de los protagonistas no está subyugada a un perfil determinable ya que son los que siguen partiendo de sí mismos entre movimientos en un telón de fondo geográfico de varios países (Austria, España, Estados Unidos, Francia, Israel, Liberia, Luanda, México, Nicaragua). Su vida errante en tierras remotas, cuyo territorio no es el de *logos*, sino más bien el de un patetismo inquietante, empieza con la muerte de lo ideal, que implicaría la muerte de la originalidad o el canon literario. Una vez muerta la originalidad no sólo para Bolaño, sino también para Belano y Lima, la única alternativa de vida que les queda a los epígonos vanguardistas, no es buscar o inventar otro ideal para fundar un nuevo territorio poético sino seguir fugándose hacia otros lugares. La escritura fugitiva de Bolaño se completa por estos personajes en un constante movimiento hasta que les llegue el último momento de la vida. Lo interesante es que, de igual modo que Tinajero parte a la tierra del desierto, ellos pretenden dirigirse al primitivismo en territorios de una realidad salvaje y horrible. Son salvajes modernos que indagan lo primitivo, lo salvaje, lo marginado en el mundo moderno, que junto con el

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

primitivismo entran al otro lado del mundo. Pero el texto suele esconder la razón de este viaje al infra-mundo en decadencia.

De todos modos, me propongo hacer en este capítulo un acercamiento con las siguientes preguntas: sobre qué hay detrás de la frontera o la ventana y cómo es la vida nómada en la escritura nómada de Bolaño. La vida nómada es posible cuando uno niega la comodidad del hogar y la protección familiar y traspasa la frontera marcada por sus padres. Para eso, los padres deben ser negados. En el texto, Belano y Lima asesinan a sus padres; rechazan el territorio hegemónico de Paz y matan a Tinajero y su mundo. Así serán huérfanos desorientados para quienes todo es posible y nada es seguro. Vivirán vagabundeando por el territorio flotante donde serán marginados y encontrarán sucesos inesperados entre encuentros y desencuentros con el otro. Entonces, sería oportuno hacer una observación sobre la conexión que tiene la novela con otras obras y la manera de rearmarlas y ponerlas en la novela. También realizaré un acercamiento a las características de la vida nómada de los protagonistas fuera de su casa; su condición sociocultural en la periferia, su historia y su identidad.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

IV.1. EL PARRICIDIO Y SER HUÉRFANOS PERDIDOS

Roger Bartra, al explicar la “cultura líquida” (*Territorios del terror*, 53),⁶⁴ cita a Zygmunt Bauman que contrasta la sólida modernidad tradicional donde los hombres se aferran a sus raíces, con la líquida como época fluida y móvil donde predomina la desterritorialización y el desarraigo. Quiere decir que la vida del hombre moderno se basa no sólo en el sedentarismo sino también en otras formas que lo expulsan. En el mismo contexto, Maffesoli comenta que “nuestras sociedades demasiado asépticas están siendo permeadas por un “lado oscuro” que se creía haber despejado a un costo menor y el impulso de la vida errante tiende a resurgir en lugar de o contra el confinamiento domiciliario que predominó durante toda la modernidad” (20). Lo que me interesa es, por lo tanto, que la modernidad como un concepto filosófico y sociopolítico sería un proyecto constituido no sólo a base de la razón, la ilustración y el orden sino también de la irracionalidad, la anarquía y el caos. Además, como indica Echeverría, la modernidad civilizatoria “domina en términos reales sobre otros principios estructuradores no modernos o pre-modernos con los que se topa, pero que está lejos de haberlos anulado, enterrado y sustituido”. Añade que la modernidad es siempre ambigua y ambivalente por lo cual “algo de lo viejo, alguna dimensión, algún sentido de lo ancestral y tradicional queda siempre como insuperable” (*Modernidad y blanquitud*, 17-18). Es decir, el proyecto de la modernidad lleva supuestamente la

⁶⁴ Roger Bartra utiliza el término de la “cultura líquida” para explicar la extraordinaria expansión de la mitología relacionada con las culturas que carecen de base territorial.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

sombra de sí mismo y el mundo humano se mantiene por la tensión entre el sedentarismo-estabilidad y el nomadismo-movilidad, generándose así una ambivalencia entre el orden y el caos, lo nuevo y lo arcaico, la civilización y el primitivismo, etc.

Precisamente, esta parte oscura del mundo humano es la que configura Bolaño en su novela, en la que los personajes principales no son sujetos acostumbrados al estatismo sociopolítico de disciplinas dogmáticas que sirven de aparatos para forjar al individuo, sino soñadores nómadas que tratan de superarlo. Desesperados y aburridos de los valores y trabas sedentarios, ellos optan por ser huérfanos voluntarios para liberarse; sin protección de los padres ni comodidad de una residencia fija, salen del territorio limitado, cortando los lazos vinculados con el sedentarismo, hacia un territorio abierto sin fronteras. Los protagonistas, tras matar a sus padres, parten, para aprender a vivir la otredad en nuevo territorio. Bolaño ficcionaliza de manera simbólica dos figuras incompatibles de dos territorios diferentes: el de Octavio Paz y el de Cesárea Tinajero. Mientras que Paz sería el personaje representativo del estatismo literario, Tinajero y su movimiento literario pertenecerían al territorio periférico. Aunque los real visceralistas son marginados al borde del campo de la literatura, siguen moviéndose en el ámbito cultural mexicano. Lo primero que hacen es publicar una revista independiente sin ningún tipo de apoyo exterior. Ulises Lima, que “es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía” (31), publica dos números de la revista real visceralista *Lee Harvey Oswald* en 1974, con un financiamiento conseguido por traficar marihuana. Los autores son María y Angélica Font, Laura

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Damián, Rafael Barrios, San Epifanio, Marcelo Robles y Pancho y Moctezuma Rodríguez. Y Joaquín Font, arquitecto arruinado y medio loco, se encarga de diagramar la portada de ambos volúmenes. Lo interesante es que el título vino de una equivocación:

-En realidad Ulises creía que ya existía una editorial que se llamaba así, pero estaba equivocado y cuando se dio cuenta de su error decidió ponerle a su revista ese nombre -dijo Barrios.

-¿Qué editorial?

-La P.-J. Oswald, de París, la que publicó un libro de Mathieu Messagier.

-Y el cabrón de Ulises pensaba que la editorial francesa se llamaba Oswald por el asesino. Pero ésta era la Pe Jota Oswald y no la Ele Hache Oswald y un día se dio cuenta y entonces decidió apropiarse del nombre.

-El nombre del francés debe ser Pierre-Jacques -dijo Requena.

-O Paul-Jean Oswald (31).

Teniendo en cuenta que el título de la revista es idéntico al nombre del asesino oficial de John F. Kennedy, Lee Harvey Oswald (1939-1963), el título expone que la revista es un acto connotativo de asesinato, un gesto manifestante por acabar con la poesía establecida y el poder de la literatura. En realidad, la editorial francesa que publicó un libro de Mathieu Messagier (1949-) es precisamente Pierre-Jean Oswald y el libro corresponde a *Géologie Historique* (1973). Entonces, todos ellos están mal informados. No sólo Lima se confunde entre dos nombres, la editorial y el asesino, sino también otros autores de la revista se equivocan y aceptan el título sin más cuestión. Sin embargo, como la revista *Caborca* de Tinajero (el título de la revista y el nombre esculpido en su cuchillo), *Lee Harvey Oswald* muestra, aunque pueda ser casual, la intención de Lima; la obra de letras como un arma asesina. Otro punto

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

interesante es que ellos comentan al escritor Messagier, a quien Bolaño considera un escritor olvidado sin aparecer en la historia de la literatura: “Escritores de nuestra generación, como Sophie Podolski o como Mathieu Messagier, [...] a quienes ya no sólo no es posible encontrar en las librerías sino que tampoco en los buscadores de internet [...] como si nunca hubieran existido o como si los hubiéramos imaginado nosotros” (*Entre paréntesis*, 182). Al fin y al cabo, tanto los real visceralistas como los infrarrealistas, no podrán evitar la suerte de ser olvidados como esos escritores. El proceso de creación del título *Lee Harvey Oswald* insinúa cómo será el futuro camino de los real visceralistas con dos imágenes: la de los escritores desvanecidos y la del asesinato al poder supremo.

Tras fundar el movimiento real visceralista, Belano y Lima buscan poetas en los talleres de la literatura para que participen en la próxima revista. Así se forma un grupo de poetas jóvenes latinoamericanos, que parecen ociosos y superfluos, sin talento de ser escritor ni conocimiento académico suficiente para hacer literatura excepto Belano y Lima: “Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales” (56). Los demás parecen más interesados en la asociación personal y la autosatisfacción del ser escritor de la revista que en la formación académica y las propuestas del movimiento. Pese a su exiguo conocimiento educativo y a su condición marginal en la literatura mexicana, parecerán narcisistas, autosuficientes y orgullosos de sí mismos: “Según Pancho, uno de los dos mejores poetas jóvenes mexicanos es él, el otro es Ulises Lima” (30). Es decir, el movimiento por sí mismo no sería más que un ritual sólo para ellos mismos.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

En cambio, la figura representativa de la literatura canónica, Octavio Paz, es el máximo académico institucional. Cuando los jóvenes poetas discuten en el taller de Álamo por los términos (pentapodia, nicárqueo, tetrástico) de la métrica clásica, Lima afirma que “el único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea” (14). Quiere decir que reconoce a Paz como un poeta más académico en un puesto invulnerable, que posee un conocimiento retórico de un nivel inalcanzable por nadie. Pero, para los real visceralistas el criterio para valorar la poesía no tiene nada que ver con la inteligencia. Esto se observa cuando San Epifanio clasifica las corrientes de la poesía:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. [...] El panorama poético, después de todo, era básicamente la lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse con la *palabra* (83-84).

Según San Epifanio, los poetas del primer grupo de “maricones” son Walt Whitman (1819-1892), William Blake (1757-1857), Giacomo Leopardi (1798-1837), François Villon (1431-1463), Sophie Podolski (1953-1974), Velimir Khlebnikov (1885-1922), César Vallejo (1892-1938), Martín Adán (1908-1985), etc., y los del segundo de “maricas” son Pablo Neruda (1904-1973), Octavio Paz (1914-1998), Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Eugenio Montale (1896-1981), Salvatore Quasimodo (1901-1968), Vicente Huidobro (1893-1948), Mario Benedetti (1920-2009), etc. Aunque la

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

clasificación que hace San Epifanio parezca una broma inútil, cabe preguntar qué diferencia hay entre los dos grupos de poetas. Lo cierto es que la categorización no depende de la poética o la ideología sociopolítica sino, más bien, de la trayectoria de su vida, es decir no de lo que escribió sino de cómo vivió. A simple vista, los del primer grupo son protagonistas que vivieron una rigurosa vicisitud alejada del academismo institucional y experimentaron una vida llena de altibajos; entre ellos hay autodidactas, homosexuales, errantes, alcohólicos, asesinados, con dificultades económicas y vida efímera. Los del segundo, en cambio, tienen, además del reconocimiento público, la fama sociocultural, la influencia política y un brillante camino literario. Y sobre todo, son considerados en general como canónicos en la literatura occidental. Aunque la novela no expone un buen criterio, hay una afirmación de San Epifanio que nos llama la atención. Según él, estos poetas pugnan por hacerse con la *palabra*. Es decir, como indican Andrea Cobas y Verónica Garibotto, mientras que Paz, por ejemplo, sostiene su poética en sus saberes poéticos y retóricos, la poética de los real visceralistas, que priorizan la acción, “se sostiene sobre su modo de comportamiento: ética y estética se funden en un solo plano, y en esta fusión se cifra su apuesta subversiva” (Paz Soldán y Faverón, 169). Al contrario de los canónicos, para quienes la poesía es la palabra, para los real visceralistas la poesía es una manera de actuar y vivir la vida. Y lo que éstos quieren hacer es “asesinar” al padre Paz.

Entre tanto, los sucesores real visceralistas se configuran como niños sin padres que repugnan cualquier tipo de disciplinas. El personaje Maples Arce afirma: “Todos los

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación” (177). Serán huérfanos porque no quieren tener a ningún defensor ni a un sector patrón. Su camino, por lo tanto, no se conecta de ninguna manera con el mérito comercial ni con el sistema institucional. Serán también desechados por todos, como afirma Auxilio Lacoture: “los pobres niños abandonados. Porque ésa era la situación: nadie los quería” (196). Estos jóvenes iconoclastas, tanto como los infrarrealistas en los 70, actúan como niños malcriados que viven en el infra-mundo: “decían: no somos de esta parte del DF, venimos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa más que vomitar” (*Amuleto*, 70). De esta condición social viene la dirección de los real visceralistas, caminar “hacia atrás” (17) alejándose del mecanismo capitalista y de los padres de la literatura, en suma, del sedentarismo sociocultural.

La hostilidad contra la herencia de Paz llega a crear el rumor de que los real visceralistas planean secuestrarlo. Cuando Piel Divina dice a Sebastián Rosado que “están preparando algo grande”, a éste se le pasa la imagen de una acción terrorista llevada a cabo por ellos: “vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, [...] atado de pies y manos [...] los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero” (171). Rosado supone que los real visceralistas hubieran preparado un hecho criminal: secuestrar a Paz y llevarlo en un coche funerario para aniquilarlo. Aunque el secuestro no se realiza, es incuestionable la voluntad de poner fin a la

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

poesía canónica y de negar al gran padre de la literatura. Este deseo impulsa a que los real visceralistas busquen a la madre Tinajero y su poética como la única alternativa para contraponerse con Paz. A estas alturas, es de señalar que el territorio de Tinajero es antagónico del de Paz. Por una parte, mientras que éste ocupa el centro de la literatura, de la clase intelectual y de la cultura oficial, Tinajero, de bajo nivel sociocultural, vagabundea siempre por la periferia. Por otra, Paz está siempre presente en la realidad social, es decir, su poesía sigue siendo predilecta. En cambio, Tinajero está ausente y su poesía es olvidada e ignorada. Ambos personajes forman una relación dicotómica de la centralidad-masculinidad y la periferia-feminidad. Si la Ciudad de México se entiende como el mundo civilizado en progreso, Sonora es la periferia en retroceso hacia el pasado y la desaparición. Del mismo modo, mientras que Paz es el poeta padre en todo México, Cesárea sería la madre de la tierra periférica. De esta manera, los territorios que ocupan ambos personajes forman un contrapunteo con características contrarias:

El Territorio de Octavio Paz	El Territorio de Cesárea Tinajero
Sedentarismo institucional	Escapismo dinámico
Centralidad inmóvil de la ciudad	Periferia en movilidad del desierto
Verticalidad jerarquizada	Horizontalidad abierta
Estabilidad en tierra firme	Inestabilidad en tierra flotante
Civilización, luz y razón	Primitivismo, sombra y sueño
Palabras escritas	Acciones escondidas

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Desde las perspectivas culturales, sociopolíticas y geográficas, podría considerarse que el territorio de Paz es sedentario y el de Tinajero, el nómada que ha sido considerado como una forma insana e irreverente en la sociedad moderna. El mundo de Tinajero se convierte en el ideal para los real visceralistas que no tienen más opción que el camino errático en busca de lo nuevo.

Estos poetas independientes, sin embargo, estarán equivocados y seguirán siendo huérfanos, sin obtener nada en Sonora para substituir el territorio de Paz. No sólo porque matan con sus propias manos a Tinajero, sino también porque su mundo ya está tragado por el de Paz. Es decir, el sedentarismo cultural ya está penetrado profundamente en la tierra sonorenses. Cuando Belano y Lima hablan de Horacio Guerra, el director de la Facultad de Filosofía y Letras de una universidad en Sonora, afirman que éste es una figura igual a la de Octavio Paz:

Horacio Guerra que es, sorpresa, el doble exacto, pero en pequeñito, de Octavio Paz, incluso en el nombre, fijate bien, García Madero, dijo Belano, ¿el poeta Horacio vivió en época de Octavio Augusto César? [...] De Horacio Guerra contaron anécdotas disparatadas. Se reafirman en que se trata del doble de Octavio Paz. De hecho, dicen, aunque con el poco tiempo que lo han tratado no sé cómo pueden saber tanto de él, sus acólitos de este rincón perdido del estado de Sonora son la réplica exacta de los acólitos de Paz (569-571).

En las pobres ciudades abandonadas de Sonora, lo que encuentran Belano y Lima es la otra figura homóloga de Paz. Asimilando los personajes presentes y las figuras del pasado remoto, afirman que la estructura social y el mecanismo de la hegemonía cultural en la tierra periférica no difieren en nada de los del mundo de Paz. Se sugiere que el sistema del sedentarismo funciona en cualquier parte del mundo y en cualquier

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

momento de la historia humana. Entonces, nadie podrá escaparse del mundo del orden, creado por el proyecto de la modernidad. El que quisiera fugarse de ese destino debería esconderse y desaparecerse, por lo cual Tinajero no tiene la posibilidad de construir su propio espacio cultural en Sonora, como tampoco fue posible en la ciudad metropolitana. Por esta razón, Tinajero se hunde en el desierto, cuyo territorio literario no tiene ninguna importancia para quien como Horacio Guerra: “se mostró interesadísimo en saber quién era Cesárea, pero su interés se desplomó cuando Belano y Lima le confirmaron la naturaleza vanguardista de su obra y lo escasa que ésta era” (572).

Entre tanto, homologándose con el poeta romano Horacio, el personaje Horacio Guerra es dibujado como derrotado en la batalla y sometido al régimen de Paz. Históricamente Horacio es quien formó parte del partido de Bruto tras el asesinato de Julio César, para enfrentarse contra Octavio y cuando el ejército fue rendido en la batalla de Filipos, Horacio regresa a Roma y se une al proyecto del primer emperador del Imperio romano. Vislumbrando este hecho histórico, García Madero imagina al joven Horacio en la lucha contra Octavio:

Vi a Horacio en Filipos, con veinticuatro años, sólo un poco mayor de lo que eran Belano y Lima [...] Soy Horacio, nacido en Venusia el 66 a.C., hijo de un liberto, el padre más cariñoso que nadie podría desear, enrolado como tribuno con las huestes de Bruto, dispuesto a marchar a la batalla, la batalla de Filipos, que perderemos, pero en la que mi destino me impele a luchar (570).

Lo que dice Horacio en la inconsciente imaginación-pronóstico de Madero es que el destino de la juventud rigurosa está en la lucha, pero tiene la suerte de ser vencida,

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

puesto que no es más que una temporada en la vida. Es decir, como Ignacio Echevarría afirma que en la novela “la vanguardia funciona como una metáfora de la caducidad” (Manzoni, 72), la juventud será desvanecida y su lucha derrotada. Esta visión pesimista refleja un sentido melancólico donde no habrá otro remedio que someterse a la domesticación del régimen hegemónico y, por lo tanto, vislumbra también la suerte de los real visceralistas, que serán derrotados en la batalla contra el poder canónico. Sin embargo, los jóvenes samuráis salen a la batalla para matar al padre y viajan buscando la poética de Tinajero considerada como el altar, el tótem, el poder supremo y el arma, sin saber que ella fue vencida.

El anhelo de Belano y Lima, de la ruptura con el reino de Paz y de encontrar a Cesárea, desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud (1856-1939), podría leerse mediante el término del complejo de Edipo, que se refiere al deseo de mantener una relación sexual con el progenitor del sexo opuesto y de eliminar al padre. Los real visceralistas sueñan, por una parte, con matar la poderosa masculinidad representada por el padre Paz y, por otra, reivindicar la feminidad desaparecida de Tinajero. El viaje de los poetas perdidos sin padre para descubrir la tierra madre, sería la expresión del deseo para regresar al origen de un remoto pasado, al seno de la maternidad o a la matriz primigenia de la que nacieron. Sin embargo, cuando el deseo se cumple, el origen se destruye como si fuera nada. Los real visceralistas, incurridos en la muerte de Tinajero, comienzan un vagabundeo permanente, como Edipo, quien, desesperado frente a la realidad desengañadora, se quita los ojos que no servían para comprender la realidad y empieza a peregrinar. La

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

única cosa que les espera sería el fin del ser: la muerte. Por fin, la madre se muere, su texto original desaparece en manos de Madero y Belano y Lima parten de nuevo. De esta manera, Bolaño transforma la teoría psicoanalítica freudiana y la expectativa del lector.

El deseo de encontrar a la madre y rescatar su texto para perfeccionar la poética real visceralista y para poner la contracara de Paz, sería un acto contradictorio puesto que la reconstrucción de lo ideal es, sin lugar a duda, reproducir una nueva jerarquía cultural, es decir someterse al otro orden hegemónico. Para los real visceralistas, la muerte de Tinajero o la abolición total de lo original, es necesaria para no ser arrestados por la inmovilidad y para no ser fosilizados. Serán condenados a vivir en movimiento. Matan a los padres y no van a ser padres, sino que seguirán siendo niños en su asombroso camino. Como indica Grínor Rojo, para los segundos real visceralistas Tinajero constituye el establecimiento de una tradición y la fijación de un destino, pero su muerte sería el dispositivo eficaz de un ritual exorcistado por el cual Lima y Belano, e incluso Bolaño, quedan libres para realizar su propia obra (Espinosa, 72). Esta es la razón por la cual Tinajero debe morir y los real visceralistas tienen que matarla para seguir moviéndose y la poética nunca va a ser completada sino que estará siempre en proceso transformativo. Con la decadencia final de Tinajero el real visceralismo se acaba y los sucesores serán huérfanos sin padres, que salen de su casa hacia más allá de la zona fronteriza de Sonora. Salir de su casa no es un simple cruzamiento de la frontera y viajar por territorios extraños sino que es un acto de expandir el territorio. Lo que nos llama la atención en este desplazamiento es

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

la vida que se espera en otro mundo donde ellos vivirán la otredad. Así, la vida sería una constante búsqueda entre encuentros. Es quizá por ello, que Vila Matas señala que “de hecho, *Los detectives salvajes* es una inteligente alegoría del destino humano” (100).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

IV.2. LA MUERTE DE LA ORIGINALIDAD Y LA REESCRITURA

El viaje ambulante de los protagonistas no se frena desde el momento en que salen hacia el desierto de Sonora hasta el final de la novela. Ya no hay vuelta atrás. Al subir al Ford Impala, abandonan la vida rutinaria de la ciudad metropolitana y la comodidad segura del seno familiar. Pese a su larga pesquisa para encontrar la poética ideal, los poetas perseguidores quedan desilusionados ante la realidad desengañadora y trágica. La utopía imaginada se desvanece como el imposible proyecto real visceralista de Tinajero. Tras su muerte, ellos se marchan de nuevo hacia lo desconocido por territorios extranjeros sin una finalidad concreta ni proyecto preparado. Es el momento en que empiezan la vida nómada a la intemperie sin refugio seguro, cuya forma de vivir; desplazarse constantemente entre lugares diferentes, hace patente la condición infernal de ellos en un subterráneo sociocultural. Como esta movilidad, el desarrollo narrativo en la segunda parte es un continuo desplazamiento de diversos argumentos; la linealidad del diario de Madero se acaba y aparece una serie de soliloquios encadenados de manera horizontal y paralela.

El viaje errático de dos vanguardistas sumergidos entre las voces que forman una continuidad discontinua por injertos híbridos de referencias, representa la vida nómada, que “es la expresión de una relación diferente con los otros y con el mundo, menos ofensiva, más suave, algo lúdica y, claro, trágica, pues se apoya en la intuición de lo efímero de las cosas, de los seres y de sus relaciones” (Maffesoli, 28). El viaje

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

transnacional y transcontinental sin detenerse, los encuentros y desencuentros improvisados con el otro y su mundo a lo largo de 20 años (1976-1996) y el deambular sin causa alguna, configurarían un malabarismo narrativo itinerante que parecería no tener más llegada que la desaparición definitiva del ser y de la escritura. El movimiento es la única alternativa y la razón existencial tanto para Bolaño como para los protagonistas. Mediante el viaje trágico en Sonora, Bolaño traiciona la tradicional narrativa de la búsqueda aventurera; no hay gloria honoraria ni hazaña victoriosa, sino tragedia, decadencia y desaparición. La muerte de Tinajero simboliza, en primer lugar, la aniquilación total de la originalidad. Es, al mismo tiempo, el momento definitivo en que “las ovejas negras” comienzan a peregrinar solitarias por un vasto territorio geográfico entre países de América Latina, África y Europa; la fuga del territorio del protector-civilizador Prometeo al del libertador-viajero Dionisio sin protección sedentaria de sus padres ni ilusión de lo ideal. Madero desaparece en compañía de su amante Lupe, de quienes no se volverá a saber y Belano y Lima regresan a la Ciudad de México para trasladarse a Europa.

Para ellos el viaje fugitivo es el último refugio. Madero es quien aborda ese mundo, dejándonos la grafía enigmática de una ventana. Bolaño comenta que “existe una respuesta y no es fácil ni sencilla, pero tampoco, como le dijo el conejo a Alicia, es difícil o complicada” (Martínez en Espinosa, 200). Cualquiera que sea la respuesta, como me he atrevido a interpretarlo en el primer capítulo, la última ventana significaría la destrucción de la condición previa de qué es una ventana; es decir, borrar la frontera lineal que encasilla el sentido de una cosa. Ya no hay un sentido fijo

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

e inmóvil sino una multitud de sentidos alterables. Precisamente, el espacio nómada es un territorio de movilidad y de libre articulación sin fronteras, conexivo entre las cosas donde ocurren, por su naturaleza, sucesos irracionales, encuentros accidentales y hechos inesperados. Vivir viajando (geográfica y psicológicamente) en un espacio al azar de acuerdo con el impulso emocional que tiene el errante es la base condicional de la vida nómada. Su movimiento ya no dependerá de la lógica racional ni del reglamento ordenado puesto que la vida nómada es un modo de cartografiar la vida al borde de ellos.

A estas alturas, cabe señalar que, semejante a la vida nómada, *Los detectives salvajes* muestra una escritura cartográfica que produce la distorsión drástica del género novelesco, la hibridez textual y la compleja relación crítica con la narrativa del viaje (de Cervantes, Cortázar, Arenas, Joyce, Homero, Rulfo, etc.). Esta metatextualidad se observa, en primer lugar, en su estructura formada por los soliloquios que, dialogando entre ellos, van dibujando y borrando la principal trayectoria de los protagonistas, por lo cual la novela parece un laberinto de visiones proliferantes que pueden ser expandidas ilimitadamente. De esta peculiaridad estructural de la novela, Jorge Edwards comenta:

Los detectives salvajes [...] es un texto proliferante, entrecruzado, vasto, polifónico. Es una novela de registro amplio, dotada de una estructura que podría permitir la multiplicación infinita y que admitiría, por esto, la definición clásica de obra abierta, pero es a la vez una composición perfectamente cerrada, triangular y en cierta manera circular. [...] Bolaño propuso escribir un libro de la familia literaria de *Paradiso*, de *Rayuela*, de *Adán Buenosaires*. Un texto no ajeno a la escritura de James Joyce o de Francois Rabelais (“Roberto Bolaño y *Los detectives salvajes*”).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

En la misma página, Edwards sostiene que toda novela es traducción y paráfrasis de novelas y textos anteriores, es decir la escritura deriva necesariamente de otras escrituras y se inserta en el amplio y fascinante espacio de la tradición literaria.⁶⁵ De acuerdo con su discernimiento, *Los detectives salvajes* tiene ciertos vínculos entrecruzados con las obras preexistentes a través de los que constituye un paralelismo con ellas o una genealogía literaria.⁶⁶ Se trata de la multiconexión, un principio del sistema del rizoma. Si Edwards atribuye a la novela los términos “antisinfonía” y “antinovela”, sería admisible que el término “contranovela” empleado por críticos para definir *Rayuela*, se destine a *Los detectives salvajes*. En cuanto a la forma que tiene la novela, podría considerarse que establece una genealogía literaria; un paralelismo retórico, estilístico y estructural con dos obras de James Joyce; *Finnegans Wake* (1939), una novela de naturaleza cíclica de una lingüística infernal, y *Ulises* (1922) que contiene ciertamente rasgos analógicos con la obra más clásica de la *Odisea* de Homero y con el *Infierno* de *La divina comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), en la que se relata el último viaje de Ulises y su historia final. Bolaño dibuja personajes que salen de su casa, asimilados a Leopoldo Bloom y

⁶⁵ Se trata de la intertextualidad de la narrativa moderna, que es “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 10).

⁶⁶ Por esta razón, Oswald Zavala considera que *Los detectives salvajes* no corresponde enteramente a la formulación teórica del posmodernismo y sostiene que Bolaño inserta su novela en la tradición de Borges, Cortázar, Jorge Ibaranguoitia y Lezama Lima y también en el territorio de escritores americanos como Philip Roth, Don DeLillo y Thomas Pynchon, etc. Es decir, la novela corresponde a la genealogía de la infinidad literaria por cuatro razones; la exhaustividad radical del lenguaje, la desarticulación de la noción tradicional de la obra completa, la estrategia textual de la dinámica que oscila entre lo Mismo y lo Otro, El lenguaje literario en conjunto, como un acto de transgresión en *Los detectives salvajes*, que se separa de un lenguaje que aún mantiene la lógica de la episteme moderna (Oswald Zavala, 208-235).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Stephen Dedalus en *Ulises* que parten del *omphalos* (punto central), símbolo de la paternidad-maternidad y de la originalidad (Elizondo, 137-39).

Entonces, es justificable que la novela haya brotado de un doble movimiento narrativo; la inclinación nostálgica hacia la literatura del viaje anteriormente propuesta y el deseo de aventurarse a saber hasta dónde es posible llegar con esta literatura, tal como hizo Cortázar con *Rayuela* que representa las preocupaciones de una generación de escritores y artistas en París y en Buenos Aires mediante una pluralidad de puntos de vista que cartografían un mapa literario. Al respecto, el comentario de Jaime Alazraki sobre *Rayuela* sería aplicable en cierto grado a la novela de Bolaño:

Rayuela no es la búsqueda de una nostalgia por esa inocencia primera en que el hombre vivió conciliado con el mundo. Pero para tocar esa armonía primordial *Rayuela* desanda todos los caminos en cuyo curso se ha formado el hombre occidental tal como hoy lo conocemos y en cuyo curso ha perdido su dirección originaria. Mucha de la literatura de este siglo traza el mapa de ese extravío o comunica el grito desgarrado del hombre perdido en la selva de sus propias fabricaciones (176).

Además, la semejanza estructural entre la novela y *Rayuela* es perceptible. De hecho, el índice de *Los detectives salvajes*, es comparable con el de *Rayuela* tripartito: el primer capítulo “Del lado de allá” que cuenta la vida del argentino Horacio Oliveira en París, el segundo “Del lado de acá” que narra su vida en Buenos Aires y el tercero “De otros lados (Capítulos prescindibles)” formado de materiales heterogéneos. Entonces, el primer capítulo de la novela “Mexicanos perdidos en México (1975)” correspondería al primero de *Rayuela*, el tercero “Los desiertos de Sonora” al segundo

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

y el segundo capítulo, con múltiples entrevistas, “Los detectives salvajes” al tercero “De otros lados” de *Rayuela*. También se pueden comparar los vocablos direccionales “allá” (París), “acá” (Buenos Aires) y “otros lados” que originarían cuestiones como ¿dónde estamos? o ¿de dónde somos?, con los locativos “México” (Centro), “Sonora” (Periferia) y “salvajes”. Y el título de la segunda parte “Los detectives salvajes (1976-1996)”, donde se cuenta el viaje nómada, provocaría preguntas como ¿de dónde venimos y a dónde vamos? De igual modo que la tercera parte de *Rayuela* “De otros lados”, que está constituida por suplementos fragmentados (recortes de periódicos, citas de libro y poema, complementos de la historia anterior, etc.), la segunda parte de *Los detectives salvajes*, compuesta por una multitud de testimonios en diferentes lugares y fechas, se basa en “lenguajes muy diversos: coloquiales o intelectuales, españoles o mexicanos”, en “un efervescente magma lingüístico de una gran variedad” (Vila-Matas en Manzoni, 99).

Si de algún modo puede aplicarse a la novela el término contranovela, también habrá que mencionar que se caracteriza por la forma fractal; término propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot (1924-2010) en 1975. Semejante al objeto semigeométrico cuya estructura fragmentada o irregular se repite a diferentes escalas que genera el cambio dimensional, la novela parecería una estructura fractal entre las obras del autor, como *Amuleto*, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *2666*. Es decir, cada narrador expande la dimensión argumental de la novela. Al respecto, Ignacio Echevarría indica que la fractalidad opera en la narrativa de Bolaño y ligado a este principio sus textos, en prosa o en verso, parecen articular una especie

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

de transgénero en el que se integran cuentos, novelas y poemas (Paz Soldán y Faverón, 433). Como ya he señalado, *La literatura nazi en América*, como novela que configura un corpus de una literatura oculta, le debe su forma enciclopédica a *Historia universal de la infamia* de Borges. Así como la relación burlesca de *El mundo alucinante* (1966) de Reinaldo Arenas ante *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, la novela *Una novelita lumpen* (2002) es un juego sarcástico de *Tres novelistas burguesas* (1973) de José Donoso, aunque ambas novelas no tengan nada en común.⁶⁷ Lo que se debe notar es que las ficciones de Bolaño no sólo emiten aromas literarios de una literatura preexistente, sino también que se conectan entre sí mismas por lo que toda la obra de Bolaño sería un estadio de un juego metatextual de pastiche y parodia que genera una visión introspectiva. Al respecto, en el prólogo de *Los perros románticos*, Pere Gimferrer señala: “Sus ficciones, en modo alguno realistas salvo como metáfora y parodia, no ya de la realidad, sino de sí mismas, en la fecunda frontera ambigua en que colindan el pastiche y el homenaje, son tan poéticas como narrativos son sus poemas/ antipoemas” (7).

Entre tanto, los personajes representan una vida peligrosa en movimiento hacia lo desconocido con alguna sed de lo infinito. Construida como una red intercomunicada

⁶⁷ Es sabido que Bolaño criticaba agresivamente a José Donoso: “es un escritor con una línea de flotación jodida. Es un autor que tiene libros que son abominables, malos de salir corriendo.” Contra Isabel Allende: “Me parece una mala escritora simple y llanamente, y llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel sea escritora, es una escribidora” (Jorge Coaguila, 211). Además, Bolaño habla de la novela chilena: “Chile no es un país de novelistas. Hay cuatro, tal vez cinco grandes poetas chilenos, y ningún novelista puede resistir una somera comparación con ellos. [...] Sus seguidores, los que hoy portan la antorcha de Donoso, los donositos, pretenden escribir como Graham Greene [...] Grave error. Mejor harían leyéndolo. Mejor sería que dejaran de escribir y se pusieran a leer” (*Entre paréntesis*, 100-101).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

de relatos que proyecta un territorio flotante de referencias sueltas, la segunda parte de la novela, aunque se dude si tiene un tema centrípeto, se concentra en narrar la trayectoria escapista de Belano y Lima, quienes viven vagabundeando por territorios extranjeros para no ser encerrados por las trabas sedentarias: “Ulises, solía decirle, nosotros somos revolucionarios, nosotros hemos conocido las cárceles de Latinoamérica” (233). El viaje en la novela compromete continuos encuentros imprevistos con desconocidos en lugares diferentes donde aparecen otros viajeros perdidos, tal como dice el personaje Roberto Rosas: “nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo” (234). Es la condición sociocultural de los “infras”, subalternos en una parte subterránea de la sociedad donde son escondidos o hundidos en el fondo oscuro de la realidad.

Esta peregrinación de los protagonistas surge por la muerte de la originalidad; Tinajero echa su cuerpo sobre los perseguidores, el padrote Alberto y un agente de policía, pero no se sabe cuál es su intención verdadera. ¿Es un sacrificio para salvar a sus descendientes o es un acto voluntario para morir? Cualquiera que sea la respuesta, la suerte de los protagonistas está destinada a crucificar la madre ideal creada por su propia imaginación. La desaparición de la originalidad puede ser la liberación de los huérfanos; una emancipación absoluta fuera de cualquier traba institucional, pero angustiosa, puesto que ya no les queda ningún remedio para revolucionar la poesía. Ellos matan también a los perseguidores, un hecho criminal que podría ser la aniquilación del poder hegemónico del territorio sedentario. Ya no hay vuelta a ningún lugar sino un espacio abierto a todas las direcciones sin límite ni

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

alternativa. En suma, la degradación de la figura de Tinajero y su muerte, el acabamiento de la utopía soñada y la destrucción del texto-vida, implicarían la desmitificación de la originalidad y la ruptura con la literatura canónica:

Bolaño se burla del motivo tradicional de la búsqueda, se burla de su variante psicoanalítica y se burla en fin de los rituales más sacrosantos del arte y la literatura modernos. Incluso la figura de tinaja primitiva con la que García Madero retrata a Cesárea Tinajero (Rojo en Espinosa, 71).

Como Bolaño se burla del proyecto modernizante de la literatura vanguardista, es posible encontrar con frecuencia su perspectiva satírica del arquetipo literario, ante todo, del arte vanguardista. Aquí propongo unos ejemplos. La escritora Edelmira Thompson de Mendiluce en *La literatura nazi en América* se atreve a representar el texto literario en la realidad y viceversa. Entusiasmada y encontrando un alma gemela en lo decorativo en *Filosofía del moblaje* de Edgar Allan Poe,⁶⁸ pinta un cuadro siguiendo fielmente las instrucciones del libro y luego, con la habitación ya pintada, crea su propio libro *La Habitación de Poe* (1944) que “prefiguraré el *nouveau roman* y muchas de las vanguardias posteriores y que gana para la viuda de Mendiluce un lugar al sol en la literatura argentina e hispanoamericana” (18).

Otro ejemplo se observa en *Estrella distante*, la versión ampliada de “Ramírez Hoffman, el infame” de *La literatura nazi en América*, cuyo motivo de los asesinatos de mujeres se repite en ambas obras y más tarde en *2666*. El poeta aviador Carlos Wieder escribe poemas en el aire, que puede ser también una burla paródica del poeta

⁶⁸ Entre las obras inventadas por Bolaño en *La literatura nazi en América*, esta obra de Poe es la única que realmente existe.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

chileno Raúl Zurita (1950-) que escribió su poema “La vida nueva” en el cielo de New York en 1982. Celina Manzoni comenta que esta idea de resucitar un personaje en otra obra sugiere “una vampirización de la propia escritura pero también el palimpsesto en tanto realiza las condiciones de co-presencia y de comentario entre dos textos y las transformación del texto del cual deriva” (“Narrar lo inefable”, 39).⁶⁹ Además, la figura de Wieder reaparece bajo el nombre de R. P. English en el cuento “Joanna Silvestri” de *Llamadas telefónicas* en el que ella habla de English sin precisar si es idéntico a Wieder. Con respecto a la repetición de personajes y motivos en distintas circunstancias, Ezequiel de Rosso comenta: “Todos los textos sobre Wieder pueden ser leídos como una reescritura constante, como si [...] se debiera corregir, abarcar los fragmentos, cubrir todo, porque algo siempre se escapa: el original, el sentido de los hechos, los sucesos, permanecen esquivos” (Manzoni, 59).⁷⁰

La narrativa de Bolaño se burla, por una parte, de la fe en que el proyecto artístico pueda sustituir la realidad por medio de la expresión retórica o teórica. Satiriza la metodología del arte vanguardista de aunar el mundo de los signos y el de las cosas y de unificar el arte y la vida-realidad. Por otra parte, ostenta que en la literatura no hay originalidad, sino una reproducción constante de la reescritura, ya sea como pastiche o

⁶⁹ Para comprender mejor la metatextualidad de *Estrella distante*, véase Mirta Medina, “Metatextualidad, Memoria, Lengua y escritura como espacios de resistencia en *Estrella distante* y *La máquina de escribir*,” *Escritos* 26 (2002) 85-109.

⁷⁰ La metareferencia de efecto textual de espejo abunda en la narrativa de Bolaño. Un ejemplo de esta idea en tres obras; el personaje John Lee Brook en *La literatura nazi en América* se relaciona con Joanna Silvestri en *Estrella distante*; y en *Llamadas telefónicas*, aparece una actriz porno quien ha trabajado con Robbie Pantoliano, hermano de Adolfo Pantoliano asesinado por John Lee Brook. Ella habla de las huellas de Carlos Wieder a quien el detective Romero lo busca en *Estrella distante*.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

parodia. Entonces, una obra artística sería el resultado de su articulación con otras, por lo cual el sentido de un hecho referencial ya no es fijo, sino siempre alterable. Se trata de la desmitificación de la escritura original y de la afirmación de la proliferación del sentido y la ambigüedad de las cosas. Celina Manzoni comenta:

La intercambiabilidad con la que juega el texto, por una parte, pone en crisis, como en Borges y como en Macedonio, no sólo la propia noción de personaje sino también la módica seguridad del género “biografía” y, por otra, presupone una estética que se funda, tanto en la reescritura como en una desmitificación de la escritura (“Biografías mínimas/ínfimas”, 21-22).

En este sentido, la novela es en cierto grado una reescritura no sólo de los textos de Joyce y Cortázar, sino también de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. No importa que el paralelismo con estas novelas sea un homenaje o una parodia. Cabe señalar, a estas alturas, que Belano y Lima parecen figuras logradas de Don Quijote y Sancho Panza, y que todos estos personajes se encuentran en el juego entre el mundo retórico y su mundo real. Belano y Lima son como don Quijote, quien “abandona su pueblo para buscar su patria espiritual en el exilio, porque sólo los exiliados pueden ser libres” (Bloom, 144). Todos ellos son personajes que realizan una búsqueda de un sueño supuestamente imposible. Es indudable que *Los detectives salvajes* emana aromas quijotescos desde las primeras páginas. Las referencias como “una tal Cesárea Tinajero o Tinaja” (17), “soy el jinete de Sonora” (23) y la identificación de Auxilio Lacouture con “la versión femenina de don Quijote” (193), evidencian la conexión consonante con *Don Quijote*. También se observan elementos novelescos en paralelo en ambos. La mitificación de Cesárea Tinajero como la poeta ideal y su degradación drástica se contrasta con la dama idealizada por don Quijote,

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Dulcinea del Toboso (Aldonza Lorenzo) y la prostituta Lupe posiblemente con Maritornes, la criada de una venta en *Don Quijote*.⁷¹ El coche Ford Impala último modelo de color blanco, es comparable con el caballo Rocinante. Además, el último destino inevitable que le queda a don Quijote, la muerte, le llega a Belano hacia el final de la segunda parte. No importa que este paralelismo entre dos novelas sea un homenaje a Cervantes o una reescritura paródica. Lo que hace Bolaño es descender la escritura canónica de su puesto privilegiado mediante la creación de otras versiones de ella.

Lo llamativo es que ambas novelas tienen en común la problematización de la similitud y la distancia entre los signos y las cosas. En la novela hay un episodio ejemplar de cómo se hace el proceso de (de)codificación de las cosas reales en signos literales. Andrés Ramírez, emigrante chileno residente en Barcelona, quien se mantiene haciendo quinielas, descifra, según su propio orden, las cifras extraídas al azar de las cosas cotidianas: “veía un quiosco abierto, 0, veía un árbol, 1, veía a dos borrachitos, 2, [...] El 0 era la X” (387). La escritura no difiere de este proceso de codificación de las cosas en signos literarios. De un modo similar a lo que hace Ramírez, *Los detectives salvajes*, por un lado, sería una recodificación de los temas y discursos motivados por *Don Quijote* y, por otro, sería un juego entre lo verbal retórico y lo vital existencial. Habrá que mencionar, ante todo, que en el momento en que don Quijote se encuentra por fin con Dulcinea muestra una vacilación entre la realidad y la dama idónea creada por sí mismo, pero no abandona el amor platónico ni acepta la imagen deformada en la realidad. Puede que se haya enterado de su realidad

⁷¹ Al respecto, Harold Bloom indica que la encantada Dulcinea del Toboso de Cervantes se reencarna como Beatriz en la *Divina comedia* de Dante (93).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

y que finja, porque para don Quijote lo ideal creado por sí mismo funciona como fundamento esencial y existencial de ser y sirve para soportar la realidad decaída. Mientras que Cervantes no permite la caída total de lo ideal, Bolaño, en cambio, no salva a la Dulcinea de su novela, sino que la convierte en una diosa muerta y primitiva. Belano y Lima, enterados y desesperados por la distancia que hay entre lo real y lo ideal, arruinan lo ideal. Lo notable es que Don Quijote, enloquecido leyendo libros de caballería, se cree un caballero medieval y se lanza al mundo en busca de aventuras para probar los signos en la realidad porque su mundo está construido de letras. Michel Foucault señala:

Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. [...] su aventura será un desciframiento del mundo [...] La hazaña tiene que ser comprobada: no consiste en un triunfo real [...] sino en transformar la realidad en signo. [...] Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros (*Las palabras y las cosas*, 53-54).

El impulso inicial de la aventura de Don Quijote, enloquecido leyendo libros de caballería, es procedido del mundo textual y su viaje ambulante es la búsqueda de la similitud entre los signos literarios y las cosas en la realidad. Esta aventura cómica y melancólica será obviamente derrotada por la irreconciliable brecha entre el lenguaje y la realidad como explica Foucault: “la semejanza siempre frustrada que transforma la prueba buscada en burla y deja indefinidamente vacía la palabra de los libros” ya que “los textos no dicen la verdad” por lo cual:

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

La escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio [...] las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo (*Las palabras y las cosas*, 54).

Pese a esta distancia entre la palabra y la realidad, entre el discurso y la práctica, ¿hay otra opción más que los signos lingüísticos para hablar de las cosas? ¿Aunque ellos sean la expresión de la muerte de las cosas, acaso los signos lingüísticos no son, paradójicamente, lo único que queda de las cosas?

Belano, Lima y Madero, como Orfeo que desciende al infierno en busca de Eurídice, toman su camino hacia la tierra periférica infernal con una visión romántica, cuestionando y afirmando la existencia de la originalidad. Confirmada su existencia mediante la revista *Caborca* ofrecida por Salvatierra, la aventura emocional se dirige al texto original. A diferencia de Don Quijote, lo que quieren probar en la realidad no es el signo textual, sino su propia fe en lo ideal imaginado y su existencia en la realidad. Curiosamente el acercamiento a lo ideal se basa en examinar textos institucionales, una metodología propia del sistema institucional sedentario. Recorren organizaciones oficiales buscando documentos escritos, pero lo que consiguen no es más que una noticia errónea que reporta el viaje de Tinajero con el torero Pepe Avellaneda:

En la biblioteca municipal de Hermosillo, Belano, Lima y yo buscamos el rastro de Cesárea Tinajero. No hallamos nada (566). No encontramos rastros suyos ni en el Registro, ni en la universidad, ni en los archivos parroquiales, ni en la Biblioteca, [...] Sin embargo, en el Centinela de Santa Teresa [...] en las noticias del año de 1928 [...] el tal Pepe Avellaneda viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México (571).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Bolaño se burla de los signos lingüísticos de los documentos administrativos que no tienen ningún mérito para comprobar la existencia de Tinajero. El viaje en Sonora, por el contrario, vislumbra la existencia del trasfondo invisible de la realidad. Es decir, la búsqueda depende más de la oralidad y de la memoria personal de los pobladores sonorenses que de documentos textuales, lo cual muestra la nulidad del texto oficial, incapaz de envolver la verdad. Aquí la memoria funciona como el único archivo que guarda imágenes e informaciones de la desaparecida y de su trayectoria. Se hace patente que hay espacios y tiempos incapturables por el sistema institucional del mundo modernizado. Es la vista cínica de Bolaño que denuncia la falsedad del medio comunicativo, del mundo de los signos legibles y de la mercantilización de la literatura.

Hay otro punto importante; junto con la aniquilación del texto, parece evidente la deformación grotesca de Tinajero: la degradación del escritor. Este tipo de parodia se observa en otras obras. Como sucede con Edelmira en *Literatura nazi en América*; Bolaño parodia la metodología de la escritura y desmitifica la posición sociocultural de los grandes escritores en *Estrella distante* en donde Raoul Delorme cree que su proyecto de humanización de la literatura consiste en la degradación del escritor. Aunque es un párrafo extenso, valdría la pena citarlo:

En 1968, mientras los estudiantes levantaban barricadas y los futuros novelistas de Francia rompían a ladrillazos las ventanas de sus Liceos [...] decidió fundar la secta o el movimiento de los Escritores Bárbaros. [...] se encerró en su minúscula portería de la rue Des Eaux y comenzó a dar forma a su nueva literatura. El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la lectura. [...] Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Victor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, [...] haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización (*Estrella distante*, 139).

La burla de Bolaño es doble. Por una parte, el oficio de hacer literatura ya está alejado de la realidad social, porque se ha convertido en un trabajo profesional de un salón cerrado por dentro. La literatura contemporánea no le exige al creador del texto lingüístico su incorporación activa al mundo real, sino el encerramiento en su habitación para cartografiar de nuevo las obras maestras. Entonces, el proyecto de la humanización de Delorme podría ser interpretado como la democratización o la secularización de la literatura, insinuando, supuestamente, el agotamiento de la creatividad artística y la imaginación literaria. Por otra, la “nueva literatura” nace de un proceso de desmontaje, alteración y combinación de las obras maestras, es decir de la reescritura. Aquí se observa también un doble gesto paradójico de Bolaño ante la literatura canónica: el reconocimiento a la obra maestra y su degradación. Sería un juego ante lo grandioso o lo monstruoso que exige el respeto y provoca, a su vez, el horror.

En el mismo contexto, la deformación grotesca de Tinajero y la aniquilación de su texto original significarían la pérdida del aura de la obra artística. Ya no es necesario que la obra de arte sea aurática, ya que es concebida como un producto mercantil para consumo masivo en el sistema capitalista. Y cualquier obra artística, podrá ser una

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

reproducción de las pasadas. Al respecto, Bolívar Echeverría, citando a Walter Benjamin, indica la transformación esencial del arte aurático en el profano:

Según Benjamin, en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte fue el del “aura”, el “valor de uso cúltilco”. Pero este hecho ha cambiado a lo largo de la historia. El “valor para la exhibición” ha ido venciendo ese dominio [...] Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el “valor para la exposición”, es siempre repetible, reactualizable, sin dejar de ser sin embargo, ella también, única y singular. [...] Su unicidad no es perenne y excluyente, como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra. Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción (141-143).

Posiblemente Bolaño estaba bien enterado de la profanación del arte, en donde el proceso de reproducción de la obra de arte, por medio de la cartografía para manipular y transformar las obras preexistentes en un nuevo mapa artístico, se repetiría constantemente y por supuesto que una obra pasada reaparecería en el futuro.

Es de mencionar que las profecías apocalípticas de Auxilio Lacouture en *Amuleto* afirman que “el futuro de los libros del siglo XX” sería constituido por la parodia o la re/contra/escritura de las obras ya publicadas. Una serie de profecías narradas a lo largo de tres páginas anuncia la reaparición de memorables escritores. Bastaría citar unas líneas:

El futuro, le contestaba, puedo ver el futuro de los libros del siglo XX. [...] Vladimir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. [...] Octavio Paz tendrá una estatua en México en el año 2020. Ernesto Cardenal tendrá una estatua, no muy grande, en Nicaragua en el año 2018 [...] Alfonso Reyes será definitivamente asesinado en el año 2058 pero en realidad será Alfonso Reyes quien asesine a sus asesinos (*Amuleto*, 133-136).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Y en *Los detectives salvajes* Bolaño deja un cuento que muestra su visión catastrófica sobre la vida y la historia del hombre y su mundo venidero. Felipe Müller dice haber escuchado por boca de Belano un cuento de Theodore Sturgeon (1918-1985) o de “otro autor o tal vez del mismo Arturo” (423). La historia trata sobre el amor de una mujer y un hombre de clases sociales opuestas; ella es millonaria e inteligente y él es un vagabundo indisciplinado que tiene una pureza angelical. Curiosamente el encuentro de los dos representa la unificación de la vida sedentaria y la nómada en un mismo mundo. Ambos se enamoran, pero el vagabundo se enferma por el organismo “resentido por una infancia desdichada, una adolescencia llena de privaciones” y muere. Entonces, la mujer decide emprender un proyecto de crear los clones para que sus *doppelgänger* continúen el amor. En los clones se repiten los mismos rasgos: “El clon del vagabundo es una réplica exacta de aquél, la misma pureza, la misma inocencia [...] El clon de la niña es una réplica exacta de ella misma y los educadores repiten una y otra vez los mismos aciertos y errores, los mismos gestos del pasado” (424-425). Cuando ella muere, los científicos deciden repetir la operación “hasta el fin de los tiempos o hasta que la inmensa fortuna de la millonaria se agote” (425). Es de señalar que esta historia tiene ciertos vínculos con los cuentos “Las ruinas circulares” y “La doctrina de los ciclos” de Borges y puede ser observada desde diferentes perspectivas de las concepciones como el samsara de las tradiciones religiosas en países orientales, el eterno retorno de la filosofía occidental y, por supuesto, el simulacro y el hiperrealidad de Jean Baudrillard (1929-2007). Se trata no sólo de la muerte de lo original y su autenticidad, sino también de la reproducción repetitiva de

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

un mismo hombre y la circulación continua de una misma historia hasta el fin del mundo. De esta manera, Bolaño justifica, por una parte, que la autenticidad de la originalidad constituida sobre la base del aquí y ahora se desvanece por la reproductibilidad de la obra artística (y la vida humana) y, por otra, que el collage, la cartografía metatextual o la escritura metareferencial podrán ser una alternativa metodológica en la literatura contemporánea y futura que se caracterizará por dos escalas; por un lado, la deconstrucción de textos pasados y, por otro, una reorganización de ellas, ya sea como una parodia o un homenaje. Todo esto insinúa que la narrativa venidera procedería de la blasfemia o la carnavalización de las obras anteriores: el descenso de lo sagrado a lo profano.

Entonces, es absurdo seguir haciendo arte en conformidad con un arquetipo ya asentado con sus propuestas disciplinarias o ideológicas en un movimiento artístico. Bolaño pone una visión humorística sobre las actividades que ejercen desesperadamente los real visceralistas, quienes siguen imitando y plagiando incesantemente numerosos estilos más recientes del arte contemporáneo y llamado posmoderno para no estar atrasados en la moda, sin poder crear su propia forma artística:

Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *contraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria [...] madrigales, poemas-novela, sonetos cuyo última palabra siempre es la misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes [...] diarios desmesurados, *mail-poetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña [...] poemas en prosa policíacos [...] parábolas, fábulas, teatro del absurdo, pop-art,

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

haikús, epigramas (en realidad imitaciones o variaciones de Catulo, casi todas de Moctezuma Rodríguez), poesía-desperada (baladas del Oeste), poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía *beat*, [...] poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, canibales brasileños, [...] Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien (214).

Lo que se muestra es que la creatividad basada en lo original se ha agotado o mejor dicho, la originalidad no es más que un concepto ilusorio que se le ha cargado al artista. Bolaño, que no cree en la originalidad literaria ni en la autonomía del arte, manifiesta que la originalidad sería la refracción de un texto en otro, a través de lo cual nace la meta/inter/textualidad que caracteriza su narrativa donde todo se interconecta y se refiere entre sí.

Esto sería la narrativa fugitiva de Bolaño que explora el territorio de la escritura nómada donde se rigen los principios de conexión y de heterogeneidad.⁷² Para él, el desplazamiento continuo de un territorio literario a otro habría sido un fertilizante de la creación artística. Entonces, la aniquilación del texto original de Tinajero sería una connotación de que la poesía, el texto literario en conjunto, no precede a la vida y su realidad, sino que la literatura es la que deviene detrás de las huellas de la vida vivida. El lenguaje, por lo tanto, no alcanzaría a aprehender la vida fugitiva. Por mucho que se empeñe, no llegaría a encasillar el sentido de la vida errática, sino que se enfrentaría con diversas posibilidades de interpretarla. Como los real visceralistas

⁷² Deleuze explica ambos términos mediante el sistema del rizoma, donde cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo, generando así la heterogeneidad (Gilles Deleuze y Felix Guattari, 13).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

siempre se mueven dentro y fuera del margen de la vista de los monólogos, se producen huecos, vacíos que dificultan rearmar la novela según la causalidad de los hechos. Es decir, la acción pierde el nexo con su significado y el orden racional de las cosas pierde su conexión coherente. Puede que los sucesos en realidad tengan un orden escondido y(o) subterráneo sin asomar a la superficie de la novela. La novela, de hecho, suele suspender la explicación racional o causal sobre las acciones de los protagonistas y su estado sentimental y psicológico.

Precisamente, la historia de la novela es parecida a lo que dice Norman Bolzman a la hora de su entrevista: “Mi historia, sin embargo, no será todo lo coherente que yo quisiera. Y mi papel en ella oscilará, como una mota de polvo, entre la claridad y la oscuridad, entre las risas y las lágrimas” (284). Bolaño deja al lector con ausencias textuales, en medio de la indeterminación constituida por la reescritura paródica y la inter-metatextualidad humorística que problematizan la originalidad. En vez de una conclusión, sería oportuno citar a Patricia Espinosa que esboza una visión general sobre la peculiaridad de la escritura de Bolaño:

La escritura de Bolaño se inserta en la llamada metaficción que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa, incorporando figuras históricas actuales o pasadas, poniendo en cuestión la identidad subjetiva, unificada y jugando continuamente con la diferencia entre realidad y ficción. En términos estéticos hay una no satisfacción de la nostalgia de unidad o denegación a la exigencia idealista de verdad. Bolaño nos demuestra que no hay origen, sino trazas. Se trata de un intentar cartografiar itinerarios existenciales, ya no desde la mimesis, porque la posibilidad de acceso al original se ha visto abortada (“Roberto Bolaño: un umbral”, 20).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

En suma, para Bolaño la originalidad no sería un aislamiento en un lugar fijo y privilegiado en la literatura canónica o una soledad invulnerable del texto. La originalidad del texto, más bien, vendría de la reescritura proliferante, la refracción fractal y la articulación constante de un texto en otro, en un libre movimiento del texto. Salir de la casa de los padres derrumbando las barreras rígidamente construidas según el diseño tradicional y ser huérfanos libres que amplían los límites de su hábitat, es la única disciplina en la narrativa de Bolaño.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

IV.3. LA HISTORIA NO ESCRITA DE LOS MARGINADOS

El mundo del sedentarismo, para consolidar su fundamento existencial, requiere necesaria y paradójicamente el territorio flotante, espacio antitético a las racionalizaciones o legitimaciones del estatismo. Comparado con el territorio firme y fiel a las doctrinas disciplinarias y a la biopolítica del sedentarismo,⁷³ el territorio nómada es inevitablemente flotante, momentáneo, contingente, espontáneo, marginal y excéntrico. La naturaleza del territorio es siempre alterable por el sujeto social que lo crea y lo ocupa. El territorio firme puede convertirse en el flotante en el momento en que llegue a ser apropiado por el sujeto nómada, cuya forma de vida ha sido considerada profana y diabólica en el territorio del sedentarismo. Como afirma Maffesoli: “El nomadismo contemporáneo nos acostumbra a dejar que todos vivan la marginalidad dentro de un espacio en donde ya no hay centralidad” (Maffesoli, 142). Es decir, todos somos sujetos potenciales de ser el *homo viator* que vive -en movimiento esporádica o permanentemente- la marginalidad al borde del sistema sedentario. En sentido estricto, vivimos en la dialéctica entre la civilización y el salvajismo; la vida sedentaria y la otra, en el territorio nómada donde los valores universales y las disciplinas institucionales serán rechazados.

⁷³ Según Foucault, ya durante la segunda mitad del siglo XVIII aparece una tecnología de poder no disciplinaria que, a diferencia de la disciplina que se dirige al cuerpo, se aplica a la vida de los hombres; al hombre como ser viviente. Tras un primer ejercicio del poder sobre el cuerpo que se produce en el modo de la individualización, este segundo ejercicio no se dirige al hombre/cuerpo sino al hombre/especie. Foucault lo determina por el término de la *biopolítica* de la especie humana (*Defender la sociedad*, 219-220).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Uno de los prejuicios transmitidos por los intelectuales científicos y políticos ha consistido en considerar al nomadismo como la forma de vida exclusiva de los sujetos salvajes y primitivos. Y por supuesto que el salvajismo de los nómadas ha sido ignorado y encubierto por los intelectuales y los políticos del sistema sedentario. Aunque buena parte de la historia humana ha sido constituida por exploraciones y descubrimientos de los aventureros, la historia solía ser contada desde el marco geopolítico del Estado nación moderno, “la comunidad imaginada” de acuerdo con el concepto acuñado por Benedict Anderson o un invento burgués del poder sedentario en el progresivo desarrollo capitalista, que instituye e impone las disciplinas al individuo para domesticarlo dentro de su límite geográfico y psicológico. Precisamente, para el sistema estatal los nómadas han sido malignos, amenazadores y peligrosos viajeros salvajes que transportan y siembran un nuevo orden o desorden originados en una cultura diferente, la cual suele ser opuesta a la establecida en una sociedad. Los sujetos primitivos son los que emanan el aroma de Dionisio que “es el bárbaro que inyecta sangre nueva a un cuerpo social lánguido y demasiado ablandado por el bienestar y la seguridad que se programaron verticalmente” (Maffesoli, 20-21).

La novela de Bolaño es un intento de recuperar la historia olvidada de los sujetos salvajes, de los “poetas malditos”.⁷⁴ En la novela aparecen muchos personajes de la

⁷⁴ Salvador Elizondo explica que el mito clásico de Orfeo sigue apareciendo en la literatura occidental, cuyos escritores representativos son tales como Dante, Marlowe, Calderón, Goethe, Thomas Mann. Según él, el descenso a los infiernos convoca, por un lado, la figura de la mujer (Orfeo en busca de Eurídice) y, por otro, la imagen del cantor lírico que desciende al Averno en busca de un don que lo hará acceder a la divinidad mediante el sacrificio. Esta imagen culmina en la idea del “poeta maldito”, la cual aparece reiteradamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX con la

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

vida nómada (viajeros sentimentales y ociosos, artistas extranjeros, exiliados, emigrados, vagabundos, etc.). Entre ellos, Tinajero, Madero, Lupe, Belano y Lima son sujetos-íconos que realizan un éxodo del territorio firme al flotante donde vivirán marginados que no pueden ser encerrados en ningún lugar. Son también escondidos al borde de las visiones cúbicas de los proliferantes monólogos individuales, cuya irreductibilidad a una temática exige una lectura hermenéutica, según la cohesión lógica interna que suele perderse dentro de su vaciedad contextual, a través de lo cual *Los detectives salvajes* se representa como la destrucción de las relaciones objetivas que vinculan un suceso a un contexto principal o a un nuevo (sub)contexto que complementan una visión sintética. Se trata de vacíos donde se sumerge el sentido de la vida nómada que se desvanece hacia el fondo abismal de la realidad dibujada por los monólogos.

Mientras que Tinajero es la figura imaginada por Belano y Lima, éstos parecerán personajes imaginarios, conglomerados únicamente por la retórica de los entrevistados, ya que se aniquila en total su propia voz desde el principio de la novela. Son hombres sin voz. En sentido estricto, están excluidos al margen de la sociedad a la que pertenecen, también fuera de las historias contadas. La marginalidad es su condición existencial; es decir están en un estado de *infra*, que representa la parte expulsada e ignorada. Sin embargo, es indiscutible que son los que forman parte de la sociedad humana, una parte excluida inclusivamente, porque las cosas exigen necesariamente la parte contraria como su otro lado complementario para su función.

concepción del poeta satánico a lo Baudelaire (*Teoría del infierno*, 18-25).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Desesperados por haber perdido la fe en la originalidad, desaparecen y las palabras no pueden captarlos. De esta manera, la novela configura un juego verbal que no permite al lector un camino posible para descubrir su trayectoria y encasillar el sentido de su vida errante. Se trata de la imposibilidad de las palabras que no pueden llenar el vacío de la vida de los sujetos *infras* o viscerales. Además, las referencias de los protagonistas suelen ser confusas y no verificables, ya que no ofrecen pistas para dar una respuesta razonable a sus gestos. En una ocasión Lima le responde al neonazi austriaco de poca inteligencia, Heimito Kunst: “¿Y qué hacías tú, mi buen Ulises? Nada, dijo” (310). Es tan ralo el tejido verbal para alcanzar a la verdad y la vida de Belano y Lima, que siguen desapareciendo en su trayectoria de ir y venir entre caminos, pueblos, países y continentes. Como ocurre de manera semejante en *Don Quijote*, las palabras se encierran en su propia naturaleza de signos sin poder capturar la verdad siempre fugitiva.

Son, por lo tanto, personajes misteriosos. Sus actos y voces son remitidos absolutamente por la boca de los demás, cuyas narraciones hacen cada vez más confuso el propósito del viaje y no revelan sino esconden su sentido.⁷⁵ Puede ser que ellos mismos no sean conscientes del destino de su viaje o, posiblemente no tienen más objetivo que el movimiento. Mediante la objetivación de sí mismo, Bolaño distorsiona el género autobiográfico. Esto desde el principio de la novela; Roberto

⁷⁵ Como indica Juan Villoro: “su escritura no depende de la introspección sino del recuento de los datos. Aunque sus personajes opinan mucho no ofrecen ideas sobre ideas, sino actas de descargo” (Paz Soldán y Faverón, 87). Es decir, la narración es basada más en los hechos experimentales que en el sentimentalismo sobre ellos.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Bolaño y Mario Santiago son ficcionalizados bajo los personajes de Arturo Belano y Ulises Lima o “Alfredo Martínez (41)” cuyos nombres aluden respectivamente a Arthur Rimbaud o el Rey Arturo y Novela; al héroe griego Odiseo (Ulises), la obra *Ulises* de Joyce y la capital de Perú o América Latina. Al ficcionalizar su historia biográfica, Bolaño anula por completo la voz de Belano y Lima, cuya intención es obvia: el Yo desaparecido. Aun así, Belano se suma abiertamente a la novela cuando Andrés Ramírez le cuenta su historia: “Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye” (383); “Yo sé que usted ha pasado por trances similares, Belano” (385). Aunque Belano y Lima son personajes sin voz, es posible que Belano sea quien ilustre a todos o que Belano se dibuje a sí mismo. Sería, en palabras de Vila-Matas, una extravagancia entre lo ficticio y lo real a través de la cual Bolaño margina a los protagonistas al otro lado de la novela y los introduce en una sola historia a la vez: “Vida y literatura abrazadas como el toro al torero y componiendo una sola figura, un solo cuerpo” (Vila-Matas en Manzoni, 98).

En el mismo contexto, Bolaño configura un espacio de los marginados que viven en el mundo sedentario, donde se rige la disciplina que “fabrica individuos”, que, según Foucault, “es la técnica específica de un poder que toma a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio” (*Vigilar y castigar*, 199). Ser nómada es, por naturaleza, ser necesariamente antidisciplinario. La fabricación disciplinaria del individuo pierde su función controladora en el territorio nómada donde se mueven Belano y Lima compartiendo el territorio del sedentarismo burgués. El nómada no tiene disciplina aun en la fracción mínima de su cotidianeidad; Madero

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

puede “saltar de una disciplina a otra sin ningún problema” (92) y Simone Darrieux testimonia la anormalidad de los actos cotidianos de Lima:

Era un tipo curioso. [...] Probablemente no me lo crean, pero se duchaba con un libro. Lo juro. Leía en la ducha. ¿Qué cómo lo sé? Es muy fácil. Casi todos sus libros estaban mojados. [...] Ulises era un andariego, raras veces tomaba el metro, recorría París de una punta a la otra caminando y cuando llovía se mojaba entero porque no se detenía nunca a esperar a que escampara. [...] ¡lees en la ducha!, ¿te has vuelto loco?, y él dijo que no lo podía evitar, que además sólo leía poesía, no entendí el motivo por el que él precisaba que sólo leía poesía (237).

El acto absurdo de Lima de leer en la ducha podría interpretarse como un manifiesto de mutilar la norma funcional en la literatura y la vida.⁷⁶ Para él la vida y la literatura pertenecen al mismo territorio sin fronteras disciplinarias. Lo anormal e inconcebible en el territorio sedentario puede ser lo cotidiano y nada extraño para los nómadas, cuyas actividades son chocantes con la regla general y con la definición establecida de las cosas según el criterio racional y la conciencia convencional. Los nómadas cortan la línea convencional de articulación lógica de las cosas y así, viven la alteridad y el devenir de ellas.

La vida errante, por lo tanto, puede ser, por un lado, libre, dinámica y autónoma y, por otro, angustiada, insegura e inquietante, que es la dualidad dialéctica del nómada. La trayectoria de los protagonistas está inscrita ya en el poema “Sucio, mal vestido”:

“en el camino de los perros, allí donde no quiere ir nadie/
Un camino que sólo recorren los poetas/
cuando ya no les queda nada por hacer” (*Los perros románticos*,

⁷⁶ En realidad, Bolaño testimonia que “Mario Santiago no tenía ninguna disciplina. Leía en la ducha”. (Braithwaite, 101).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

32). Bolaño configura a estos poetas decepcionados como ovejas negras o perros viscerales que no tienen más que resistir cualquier realidad circunstancial que deviene. El rechazo del estatismo es lo que motiva la marginación. Auxilio Lacouture testimonia sus gestos anárquicos y desafiantes a las grandes figuras y a la sociedad burguesa:

Y lo que los poetas jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado el momento destruir esas estaturas, salvo la de Pacheco, el único que parecía escribir de verdad, el único que no parecía funcionario. Pero en el fondo ellos también estaban contra Pacheco. En el fondo ellos *tenían* necesariamente que estar contra todo (*Amuleto*, 56).

Como he observado anteriormente, es una generación empujada a un callejón sin salida, cuyo empeño en revolucionar la poesía, como el proyecto de Tinajero, será en vano, puesto que como si se hubieran enterado del fin de su viaje, “llevaban escrito en la frente que su destino era Lecumberri o Alcatraz” (326). Al respecto, Bolaño afirma que su narrativa representa el derrotismo generacional y la juventud perdida que vivió como una juventud revolucionaria:

Todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. [...] Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (Bolaño en Paz Soldán y Faverón, 40).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

En la novela hay una historia ejemplar de este derrotismo generacional. Belano cuenta a Felipe Müller una historia que trata de la vida de dos escritores latinoamericanos, un peruano y el otro cubano, que nacieron, como los real visceralistas, en el seno de familias pobres, el peruano en una familia proletaria y el cubano en una familia campesina. “Sus destinos” “fueron ejemplificantes” (497). Ambos escritores “creían en la revolución y en la libertad. Más o menos como todos los escritores latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta” (497). El peruano, un marxista que conoce a Gramsci, a Luckacs, a Althusser, es también “un maoísta lúdico e irresponsable, un maoísta de salón” (498). Tras un largo viaje por Latinoamérica y Europa regresa a Perú cuando Sendero Luminoso se levanta. Entonces, arrepentido por haber cambiado Barcelona y París por Lima, va enloqueciendo. Mientras que el público lo odia por “revisionista o perro traidor”, la policía lo considera como “uno de los ideólogos de la guerrilla milenarista” (498). Por fin, el peruano se transforma en un seguidor de las teorías de madame Blavatsky y de Juan Pablo II y en un enemigo de la teología de la liberación. En cambio, el cubano era “feliz y sus textos eran felices y radicales” (499), pero es homosexual. Los revolucionarios empiezan a quitarle lo poco que tiene. Un día sale de Cuba y llega a Nueva York donde publica sus textos. Pero contrae el sida. “Sus últimos días fueron de soledad y de dolor y de rabia por todo lo irremediamente perdido” y “cuando acabó el último libro se suicidó” (500). No es difícil suponer, aunque no es posible asegurarlo en definitiva, que el cubano es Reinaldo Arenas (1943-1990) y el peruano es probablemente Enrique Verástegui (1950-), integrante del movimiento Hora Zero. Sean quienes sean

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

en realidad, lo que Bolaño representa es el fatalismo generacional en su época. Aunque se encuentran en diferentes trayectorias, son marcados por la caída catastrófica y frustrados sin ningún éxito; el peruano decae por las contradicciones de su escritura y sus gestos políticos por los que su vida llega “a la destrucción” (498), el cubano es expulsado por revolucionarios a causa de su homosexualidad y se suicida cuando termina su último libro. Por fin, ellos quedan en el olvido y “el sueño de la Revolución” acaba como “una pesadilla caliente” (500). Belano, tras contarle esta historia a Müller, sube al avión “que lo iba a sacar de España para siempre” (500).

De igual modo que la frustración de ambos escritores, los protagonistas exponen la vida en decadencia. Estos poetas salvajes, anarquistas que intentan deconstruir cualquier dogma sociopolítico, artístico e ideológico de la sociedad sedentaria, serán expulsados. Aunque habitan en el mundo sedentario, vivirán como fantasmas, extraterrestres y zombis que residen bajo la sombra de ese mundo. Alfonso Pérez Camarga, pintor que les compraba marihuana y hongos alucinógenos, los recuerda de esta manera:

Cuando había una fiesta o una reunión particularmente aburrida, pues los hacíamos pasar, les servíamos unas copas [...] sin ánimo de ofender, y ellos bebían nuestros licores, comían nuestras viandas, pero de una manera, ¿cómo explicarlo?, ausente, tal vez, de una manera fría, como si estuvieran pero no estuvieran, o como si nosotros fuéramos insectos o vacas [...] Parecían, en el fondo, dos extraterrestres (329).

Se trata de la extraterritorialidad de los que viven de manera invisible. Aunque comparten el territorio sedentario, parecerán seres intangibles, por lo cual, ante ellos,

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

uno puede reconocerse a sí mismo como otro. Son sujetos antidisciplinarios que saben transformar el territorio encerrado por dentro en un lugar abierto y ambiguo. Borran la frontera funcional de un lugar determinado y lo convierte en un territorio “flotante”. En este sentido, cabe mencionar la afirmación de Maffesoli sobre el paradójico antagonismo de toda existencia:

Pertenece a un lugar; entablamos, a partir de ese lugar, lazos; pero para que ese lugar o esos lazos adquieran su significado completo, tienen que ser, realmente o de manera fantasmal, negados, superados, transgredidos. Nos encontramos aquí ante una característica del sentimiento trágico de la existencia: nada se resuelve con una superación sintética, sino que todo se vive en la tensión, en la vida siempre incompleta (Maffesoli, 81).

Por supuesto que tiene que haber un lugar estable para que la fuga tenga sentido. Pero el que niega ese lugar fijo para ir más allá de la frontera, será ingrato para los sedentarios ya que el extranjero puede ser amenazador. Hay un episodio que cuenta Norman Bolzman, estudiante de filosofía, judío mexicano quien reside en Tel-Aviv (Israel) con su novia Claudia y Daniel Grossman, quien más tarde se dedica a buscar a Belano y Lima sin éxito. Un día de febrero de 1979 Lima aparece en la casa de Claudia y durante su estancia le confiesa que la ama. Bolzman ve a Lima llorando cada noche en el sofá porque ella no acepta a Lima. Tras unos días, llegan a tener problemas económicos y Claudia presiona a Lima diciendo que “debía buscar trabajo o pedir que le mandaran dinero desde México” (289). Como no tiene trabajo para mantenerse ni le interesa nada de los valores capitalistas, Lima se marcha. Claudia no interrumpe su partida, aunque conoce, por experiencia propia, la desgracia inhumana:

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

su hermano “había muerto en Argentina, posiblemente torturado por la policía o por el ejército” (293). Entonces, Bolzman, criticando la indiferencia de Claudia, exclama: “¡Hemos condenados a Ulises al Desierto!” (293). Es una historia que muestra no sólo la insensibilidad de la desgracia catastrófica del hombre y el sometimiento al sistema capitalista, sino también que la vida errante de Lima no se incorpora al oficio profesional ni respeta nada de los valores burgueses. Al respecto, la entrevista de Xosé Lendoiro, abogado y editor que ofrece trabajo en la revista del colegio de abogados, testimonia que los gestos de Belano son diferentes de lo que hacen otros jóvenes escritores:

Entonces los jovencísimos poetas comprendieron y asintieron, [...] de la espantosa y eterna lección que había pretendido introducir en sus cabezas de chorlitos. [...] cuando vio sus textos publicados, cuando olió las páginas recién impresas, cuando vio su nombre en la portada o en el índice, olió a lo que de verdad huele el dinero: a fuerza, a delicadeza de gigante. Y entonces se acabaron las bromas y todos maduraron y me siguieron. Todos, menos Arturo Belano [...] Y todos los que me siguieron comenzaron una carrera en el mundo de las letras [...] menos Arturo Belano (441).

Mientras que todos maduran, Belano y Lima son niños que no quieren aprender la vida sedentaria. Es esta la razón por la que Laura Jáuregui menosprecia a los dos: “el mayor problema era que casi todos tenían más de veinte años y se comportaban como si no hubieran cumplido los quince” (169).

No sólo Belano y Lima, sino también todos los real visceralistas serán expulsados fuera de la historia de la literatura latinoamericana. Lima es quien reconoce el destino del movimiento real visceralista; hacia 1978 le comenta al poeta francés

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

ficcionalizado, Michel Bulteau, “una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra” (240). En 1979, Ismael Humberto Zarco prepara una antología de “más de doscientos poetas jóvenes, la mayoría con un solo poema” (279), *La poesía mexicana del siglo XX* en la que las obras de los real visceralistas no aparecen, salvo un poema de Ernesto San Epifanio a quien Angélica Font le informa su publicación, pero él ni siquiera reconoce si es su poema: “Una tarde le conté que Ismael Humberto Zarco había escogido uno de sus poemas para su antología que acababa de salir publicada. ¿Qué poema?, dijo [...] ¿Y ese poema lo escribí yo?, dijo” (282). Todos ellos son poetas olvidados sin nombre. Clara Cabeza, ex secretaria de Octavio Paz, revisa las antologías de poesía en busca del nombre de Ulises Lima, pero no lo encuentra en ninguna de ellas:

Y entonces yo ya no quise dilatar más el asunto y lo abordé y le pregunté quién era y él dijo soy Ulises Lima, poeta real visceralista, el penúltimo poeta real visceralista que queda en México, [...] aunque la noche anterior, por orden de don Octavio, había estado consultando índices de más de diez antologías de poesía reciente y no tan reciente, entre ellas la famosa antología de Zarco en donde están censados más de quinientos poetas jóvenes. Pero su nombre no me sonaba para nada (509).

Bolaño, en concreto, está burlándose del trabajo que hizo el escritor Gabriel Zaid (1934-), Ismael Humberto Zarco en la novela. Mientras que la antología publicada por Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), es de poetas presentes, *Los detectives salvajes* bien podría ser una asamblea de los ausentes. Con respecto a la antología, Luis Felipe Fabre comenta:

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

La *Asamblea de poetas jóvenes de México* incluye obra de algunos poetas cercanos al infrarrealismo como Mara Larrosa, Vera Larrosa y Darío Galicia. No hay textos, en cambio, de las cabezas de dicho movimiento. Leo sus huecos: Mario Santiago Papasquiaro es relegado por Zaid a la lista de los 549 poetas nacidos a partir de la década de los 40 y que al primero de enero de 1980 habían publicado al menos un poema, mientras que Roberto Bolaño se cuela discretamente en la *Asamblea* a través de la dedicatoria del poema “Espaldas negras” de Mara Larrosa (*Leyendo agujeros*, 78-79).

Tal como fue para los infrarrealistas, los real visceralistas son desconocidos en el campo de la literatura, cuya historia está hundida y su movimiento está inscrito en la nada. La fundadora del movimiento tampoco puede evitar ese destino; cuando Belano y Lima hacen la pesquisa de Tinajero, ella “salvo en el directorio de Maples no aparece en ninguna parte” (162) y Maples Arce afirma que Tinajero “nunca perteneció a su movimiento” (162). Además, “gente que se dedicaba a la historia de la literatura mexicana y nadie supo darme ningún dato sobre la existencia de aquella poeta de los años veinte” (353). La suerte de los real visceralistas posteriores es igual que la de Tinajero. Xóchitl García cuenta que ninguna revista quiere publicar su poema por haber pertenecido al movimiento: “La mayoría de la gente con la que hablé no tenía ni idea de que quiénes eran los real visceralistas [...] me miraban como si yo fuera una extraterrestre [...] si quieres publicar más vale que no menciones nunca más a los real visceralistas” (369-370). Cuando Lima desaparece en Nicaragua, Luis Sebastián Rosado les llama a Alberto Moore y Humberto Zarco por alguna noticia:

En la facultad llamé por teléfono a Albertito Moore y le pregunté si se acordaba de Ulises Lima. Su respuesta fue vaga. Se acordaba y no se acordaba, ¿quién era Ulises Lima?, ¿un amante perdido? Le di los buenos días y colgué. Luego llamé a Zarco y le hice la misma

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

pregunta. La respuesta, esta vez, fue mucho más contundente: un loco, dijo Ismael Humberto. Es un poeta, dije yo. Más o menos, dijo Zarco (350).

De igual modo, en 1982, Rafael Barrios afirma que el movimiento y sus integrantes han quedado olvidados: “Sólo sé que en México ya no nos conoce nadie y que los que nos conocen se ríen de nosotros (somos el ejemplo de lo que no se debe hacer) y tal vez no les falte razón” (345). Jacinto Requena también opina: “El real visceralismo está muerto” (319).

Entre tanto, hay quien procura escribir la historia escondida de estos poetas olvidados. Hacia el final de la segunda parte, la entrevista con García Grajales que tiene lugar en 1996 cuenta la última noticia de los real visceralistas. Ernesto García Grajales es “el único estudioso de los real visceralistas que existe en México” y “en el mundo” (550). Aunque no está bien informado del movimiento para entender su poética, se siente orgulloso de ser el primer crítico del realismo visceral. No se entera de que sus datos encontrados son defectuosos, ni siquiera sabe si García Madero fue poeta real visceralista. Sin embargo, dando énfasis en su autoridad, afirma que Madero no fue integrante del movimiento y menciona a un poeta no aparecido ni una vez en la novela:

Sí, se podría decir que soy el principal estudioso, la fuente más autorizada, pero eso no es ningún mérito. Probablemente yo soy el *único* que se interesa por este tema. Ya casi nadie los recuerda. Muchos de ellos han muerto. De otros no se sabe nada, desaparecieron. [...] ¿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. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

incontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante (551).

Bolaño juega con la incertidumbre. Por un lado, hace que el movimiento real visceralista siga manteniéndose escondido por debajo de la realidad. García Grajales no sabe con exactitud quiénes fueron los integrantes del movimiento porque su estudio sólo depende de los materiales publicados. La vida vivida se queda fuera de su entendimiento, que muestra la imposibilidad de escribir la historia de la vida nómada. Por otro, denuncia la falsedad del documento oficial, lo cual sería una burla de la autoridad del crítico literario. Ensimismado por ser el único estudioso, el crítico cree que su investigación va a traer la modernidad: “Yo creo que mi librito va a quedar bien. En el peor de los casos voy a traer la modernidad a Pachuca” (551).

Aquí se puede observar, sin embargo, que el estudio de García Grajales puede ser entendido como un acto de reivindicar la historia olvidada y de excavar el salvajismo oculto que existe en el mundo moderno. Se puede argumentar, entonces, que Grajales entiende que la modernidad no es única y homogénea, según la lógica universal, sino que hay modernidades que se presentan en múltiples estratos socioeconómicos y políticos. En relación con el término de la modernidad, el texto ofrece una conversación entre Tinajero y Salvatierra en la que se observa la diferencia de sus proyectos para llegar a la modernidad: “Todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

modernidad” (460). Aunque Salvatierra entiende que ambos movimientos tienen en común la modernidad como su última meta, son diferentes, ya que el proyecto modernizador del realismo visceral tiene un punto de vista surgido desde los subalternos escondidos, los de abajo, los marginados que viven el salvajismo moderno. Al respecto, García Canclini argumenta: “Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo” (23). Bolaño exalta de esta manera la (co)existencia de los integrantes del mundo subalterno, excluidos incluso en la historia y en el desarrollo modernizador, como sujetos sub-constituyentes del mundo moderno y de la modernidad. Todo esto trata de la modernidad periférica. *Los detectives salvajes* es la historia de los que viven la otra parte de la modernidad, la novela misma sería un intento de escribir y llenar la parte vacía de la historia moderna.

De todos modos, la vida ambulante de Belano y Lima es igual que la vida enigmática del poeta contada por Pancracio Montesol, escritor guatemalteco residente en México en la novela, quien posiblemente se refiere a Augusto Monterroso (1921-2003). Montesol habla de una historia que le contó Monteforte Toledo (1911-2003), escritor guatemalteco ficcionalizado bajo el mismo nombre, que sería una síntesis esquemática de la vida nómada de los dos poetas real visceralistas:

Una vez, dijo don Pancracio, Monteforte Toledo me puso sobre el regazo este enigma: un poeta se pierde en una ciudad al borde del colapso, el poeta no tiene dinero, ni amigos, ni nadie a quien acudir.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Además, naturalmente, no tiene intención ni ganas de acudir a nadie. Durante varios días vaga por la ciudad o por el país, sin comer o comiendo desperdicios. Ya ni siquiera escribe. O escribe con la mente, es decir delira. Todo hace indicar que su muerte es inminente. Su desaparición, radical, la prefigura. Y sin embargo el susodicho poeta no muere. [...] el poeta no muere, se hunde, pero no muere (340-341).

Aunque en la sociedad sedentaria ese poeta vanguardista y su vida ambulante parezcan acabados y desaparecidos, no morirá sino que seguirá su historia hundida en el mundo moderno como tantos otros que viven la marginalidad. La historia del nómada estaría escrita en una infrarealidad en la que el orden establecido de las cosas pierde su firmeza y su autoridad. Aunque el estatismo sociocultural, político y geopolítico no entiende o niega ese territorio (psico)geográfico del nómada, el impulso de la fuga y la vida nómada seguirán siendo vigorosos dentro de la realidad sedentaria.

IV.4. LA IDENTIDAD MÚLTIPLE Y LA VIDA DIALÉCTICA DE LOS NÓMADAS

La identidad, como una construcción cultural y sociopolítica, que forma parte de la pregunta ¿quién(es) soy(somos)?, es un concepto fundamental para diferenciar el yo del otro. La categoría de la identidad, por lo tanto, exhibe su relación con la frontera en el sentido en que demarca límites, busca semejanzas y diferencias y configura el “rostro” de todos nosotros. Zygmunt Bauman, por su parte, considera la identidad como una ficción: “La identidad nacida como ficción requirió de mucha coerción y convencimiento para fortalecerse y cuajar en una realidad (más concretamente: en la única realidad imaginable), y estos dos factores sobrevolaron la historia del nacimiento y de la maduración del Estado moderno” (*Identidad*, 49).⁷⁷ También señala que pese al llamado globalización que ha producido la posibilidad de “componer y descomponer sus identidades más o menos a voluntad” (86), “la mayoría de los telespectadores son tristemente conscientes de que se les ha vedado la entrada a las “festividades” policulturales planetarias” (204). Es decir, hay quienes viven en un espacio marginal del mundo globalizado, cuya “identidad de clase inferior” se caracteriza por la “ausencia de identidad; la desfiguración hasta la anulación de la

⁷⁷ Por esta razón, Bauman considera la identidad nacional como un proyecto del Estado moderno: “La “identidad nacional” era desde el principio, y siguió siéndolo durante mucho tiempo, una noción agonista y un grito de guerra. [...] Un *proyecto* que exige vigilancia continua, un esfuerzo gigantesco y la aplicación de mucha fuerza para asegurarse de que se escucha y obedece el llamamiento. [...] La identidad nacional concienzudamente construida por el Estado y sus organismos [...] tiene por objetivo el derecho de monopolio para trazar el límite entre el “nosotros” y el “ellos” (*Identidad*, 51-52).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

individualidad” y también hay refugiados -los sin Estado y los *sans-papiers* (extranjeros en situación irregular)-, los no territoriales en el mundo donde la soberanía está basada en la territorialidad (89-90). En sentido amplio, podría decirse que a estas condiciones sociopolíticas de los marginados corresponde, en cierto grado, **⊕** la vida errabunda de los protagonistas de *Los detectives salvajes*, quienes poseen una compleja identificación categórica.

Lo que hay detrás de la ventana para los personajes principales, es el movimiento continuo, el exilio, la diáspora, el viaje aventurero. Para ellos no existe un valor exclusivo y unívoco por su naturaleza de ser extranjeros que forzosa y necesariamente van uniendo y dispersando valores diferentes o contrarios; son andantes que siempre tienen la posibilidad de cortar los lazos establecidos y marchar hacia otro lugar. Sus viajes circulan alrededor del territorio socioculturalmente periférico sin firme arraigo en el sedentarismo, por lo cual no pueden ser una diversión placentera de corto plazo o una aventura victoriosa, sino una fuga enigmática hacia lo marginal. Para los que pretenden vivir fuera del tiempo y espacio modernos y del sistema hegemónico del capitalismo, nada es permanente o, más bien, todo es de paso y momentáneo. De acuerdo con Maffesoli, el nomadismo “no está determinado únicamente por la necesidad económica o la simple funcionalidad. Su móvil es totalmente distinto: el deseo de evasión. Es una especie de “pulsión migratoria” que incita al hombre a cambiar de lugar, de hábitos, de pareja, para alcanzar plenamente las diversas facetas de su personalidad” (52-53). Lo que se cimienta en el alma nómada es esta flexibilidad que permite ajustarse y apropiarse de las cambiantes condiciones circunstanciales sin defender un modelo fijo de la vida.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

La ambigüedad de la identidad es una de las posibles consecuencias del movimiento espacial (geográfico y psicológico). Obviamente, el movimiento más allá de la frontera altera la condición del sujeto previamente determinada en general por medio de factores socioculturales tales como la nación, región, lengua, normas, costumbres, ritos, religión, familia, oficio, etc. La vida errante amenaza la base de la identificación por las instituciones funcionales del Estado nación. El devenir o la alterabilidad sería la ley inmutable para la figura errante, por la que una identidad múltiple es inevitable:

La figura emblemática del momento lleva a una identidad en movimiento, una identidad frágil, una identidad que ya no es, como lo fue durante la modernidad, el único fundamento sólido de la existencia individual y social. La vida errante es una vida de identidades múltiples y a veces contradictorias. Identidades plurales que pueden vivirse ya sea al mismo tiempo, ya sea sucesivamente. Algo que oscila entre “la mismidad de sí y la alteridad de sí” (Maffesoli, 125).

El espacio puede estar abierto por cualquier rumbo en un vasto territorio indeterminable para quien no respeta las fronteras y se inscribe en el viaje en el que va a tener una visión del mundo más horizontal-paralela y menos vertical-piramidal. El viajero puede cartografiar su propia vida sin necesitar un mapa previamente diseñado. Belano y Lima, convertidos en sujetos nómadas, recorren el mundo flotante, cuyas huellas aparecen y desaparecen por detrás de los testimonios “como si estuvieran allí y al mismo tiempo no estuvieran” (150) de igual modo que “las pistas de Cesárea Tinajero aparecen y se pierden” (591). Desgastándose la vida en caminos eventuales y circunstancias provisionales de un lado oscuro del mundo se convierten en hombres

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

inidentificables. Además, permeados por la imagen fantasmagórica, diabólica, del “sonámbulo” (185) y del “zombi” (207), serán naufragos hundidos al fondo más oscuro de la realidad de los sedentarios: “las [huellas] de ellos, en cambio, no eran reales” (169). Cuando hablamos del viaje de estos poetas, tratamos del vagabundeo melancólico procedido de la vida trágica. A estos sujetos que traspasan fronteras geográficas no les importa la identidad nacional: “Los papeles de Belano no están en regla” (591). La desaparición de Belano y Lima, un viaje discreto a lo largo de veinte años, como el de Tinajero y el de Quim, parecería dirigirse hacia su propia destrucción desdichada, la muerte. En este sentido, el fin del viaje es el de su propio cuerpo como en *Ulises* donde la vida no es ese campo de batalla entre el bien y el mal que vemos en Dostoievski y en *Moby Dick*, (en ésta se muestra una compleja dialéctica simbólica del bien-arponero y del mal-ballena), sino “esa vida que sólo es continente de funciones fisiológicas y que se desarrolla dentro de los límites del cuerpo y de la percepción” (Elizondo, 131).

Belano sale de México a principios de 1976 y se instala en Barcelona en 1977 donde trabaja como vigilante nocturno en un campamento y se enamora de Mary Watson, estudiante de literatura en Oxford y residente en Londres, quien cuenta su viaje ambulante por Europa y su historia romántica con Belano. Enterado de que Lima es rechazado por sus amigos en París, se traslada a Francia en su búsqueda y, hasta que lo encuentra, se dedica a la descarga de barcos por un año en Port Vendres, alrededor de 1978. Después de despedirse de Lima, quien tiene planeado un viaje hacia Israel, vuelve a Barcelona donde se mantiene con trabajos irregulares hasta

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

mediados de los 90. Y reaparece en tres países de África (Tanzania, Angola y Liberia) donde trabaja como *freelancer* de un periódico madrileño que le paga una miseria por cada artículo. Con este último viaje, Belano se aleja del centro cultural metropolitano y de la civilización moderna hacia lo primitivo en remotos lugares beligerantes donde la muerte es cotidiana.

Entre tanto, Lima entra a Francia donde cambia constantemente de lugares para hospedarse. Luego de vagabundear como mendigo o como “el Cristo de la rué des Eaux” (235) por casas de sus amigos, consigue un trabajo en un barco de pescadores en Port Vendres con la ayuda de Belano. Trabaja allí una temporada para ir a Israel a ver a Claudia de quien está enamorado. Este viaje se acaba pronto por el rechazo de ella y pronto se queda preso en Israel. Lima se traslada con Heimito Künst a Austria donde lo deportan a Francia y prohíben su retorno hasta 1984. Lima vuelve a México a principios de los años 80 y viaja con un grupo de poetas mexicanos que se dirigen a Nicaragua para mostrar su solidaridad política con la revolución sandinista. Allí desaparece de nuevo por dos años en un recorrido de “un río que une a México con Centroamérica”, que “no existe”: “un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena” (366). Lima reaparece en México, pero parece haber perdido la conciencia como Quim. Este largo viaje de dos aves pasajeras llega a un derrotismo de la desgracia, la muerte, la locura, el colapso inercial con una conclusión: “todos se estaban volviendo locos de una forma lenta pero segura” (353).

Los protagonistas así se acercan al momento final de su vida. En el caso de Belano, hay señales que insinúan su muerte. Susana Puig, antigua amante de Belano, cuenta la

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

conversación entre ellos: “¿Te piensas suicidar, Arturo?, dije yo. Lo oí cómo se reía. De suicidio nada, al menos por ahora, dijo apenas con un hilo de voz. Tengo un billete para África” (467). Belano es quien lleva siempre la sombra de la muerte. Edith Oster, antigua amiga de Belano, quien desgasta irremediabilmente su juventud en un largo viaje, en principio romántico pero al final melancólico, por países extranjeros (España, Italia, y EE.UU.) y vuelve enferma a la Ciudad de México, recuerda el día en que cabalgó con Belano:

Sentí miedo de caerme pues la bajada era mucho más pronunciada de lo que creía, y entonces ya no quería morirme, [...] ocurrió algo sorprendente. Vi pasar a Arturo a mi lado como una flecha y vi que me miraba y sonreía, sin detenerse, [...] pensé que [...] encontraría al caballo con una pata quebrada y a su lado a Arturo con la cabeza destrozada, muerto, con los ojos abiertos (405-406).

Belano es capaz de correr a galope con ojos abiertos hacia la muerte. El fin de su recorrido es inminente en África, un vasto territorio periférico y sangriento del mundo civilizado. Jacobo Urenda, fotógrafo argentino residente en París con su mujer Simone, quien posiblemente conoce a Belano, llega a concluir que el viaje a África de Belano tiene un doble propósito incompatible, la supervivencia y la muerte. Belano busca una muerte extraordinaria: “no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte, el matiz está en que no te tomas la molestia de hacerlo tú mismo, aunque en el fondo es igual de siniestro” (529). La muerte que busca Belano no es el suicidio sino ser asesinado:

Su historia era bastante incoherente. Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

[...] Pero por otro lado, y esto resultaba paradójico, él se cuidaba, se tomaba cada día religiosamente sus pastillitas [...] pensé este compadre tiene ganas de vivir [...] me dejó entender que estaba allí para hacerse matar (528-529).

Urenda considera que Belano es un tipo incomprensible y atrasado a su época: “Como hombres modernos, todos llevábamos nuestras provisiones de preservativos bien surtidas, menos Belano” (528). Al contarle la apariencia física de Belano a Simone, ésta responde que “lo entendía” y Urenda le pregunta, “¿Pero cómo puedes entenderlo? Yo no lo entendía” (529). Entonces, ella añade que “si tiene un espíritu aventurero, es perfectamente posible” que “alguien viaje a un lugar tan remoto buscando la muerte” (529). La muerte que busca Belano es similar a la de Tinajero: “vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más” (604). ¿Es suicidarse o ser asesinado? Puede que ambas cosas a la vez. Mientras que Tinajero muere a cambio de salvar a sus descendientes, Belano y Lima desaparecen sin más noticias alcanzables. Belano acabará por perderse en la peligrosa guerra en Libia. Sin embargo, “este compadre tiene ganas de vivir, qué va a querer morir” (529). Una contradicción absurda de meterse en la guerra catastrófica en un remoto territorio para vivir. Todo esto configura a Belano como un “primitivo moderno”.

Entre tanto, Lima también lleva el aroma de la muerte. Hipólito Garcés, poeta peruano residente en París, es quien percibe el olor que impregna a Lima en Francia: “las frazadas de Ulises [...] olían mal, no el típico olor a mugre de las *chambres de bonne*, no el olor a Ulises, otro olor, un olor como a muerte” (231). Joaquín Font

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

testimonia que Lima tenía un olor de un doble sentido: “Precisemos: no olía mal, olía de forma extraña, como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo. Humedad y sequedad al límite, el caldo primigenio y la llanura desolada y muerta. ¡Al mismo tiempo, caballeros! ¡Un olor verdaderamente inquietante!” (180). Los vocablos comparativos de pantano-desierto, humedad-sequedad, caldo-llanura crean un paralelismo de vida-muerte, esperanza-deseperanza o deseo-frustración e insinúan dos visiones contradictorias: una angustiosa de Lima por el viaje y la otra apocalíptica de su destino en el desierto. Es decir, cuanto más se prolonga el viaje, el aroma de la muerte se le penetra más intensamente. Hacia el final del vagabundeo, ya de regreso a México dos años después de desaparecer en Managua, “una ciudad ideal para perderse” (335), Lima será un hombre muerto: “A partir de entonces pocas personas lo vieron y quienes lo vieron casi siempre fue por casualidad. Para la mayoría, había muerto como persona y como poeta” (366). De igual modo que Belano viaja por África para morir, el viaje de Lima es por “un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena” “a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría” (366). Tal como es la trayectoria de Tinajero, la de Belano y Lima es una configuración de la vida que busca la muerte:

Hijo errante que podemos comparar con el caballero en busca del Grial: al pasar por dificultades, errores, adversidades y otros entuertos, la naturaleza humana logra asumir e integrar su lado oscuro. Viviéndolo de un modo a veces paroxístico, el nómada aprende, a través de un “saber incorporado”, que también está hecho de barro. Comprende así que el “*mundus es immundus*”, y que más le vale vivir esa realidad. Al hacerlo, al vivir situaciones transitorias, ritualiza y domestica el gran devenir cuya expresión más acabada es la muerte. Esto es lo que recuerda el orgasmo dionisiaco: la pequeña muerte

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

sexual es una manera homeopática de reconocer que el hombre es un “ser para la muerte” (Maffesoli, 68-69).

Podría decirse, por lo tanto, que la existencia de los errantes justifican que el fantasma de la razón y de la lógica no puede encubrir la parte primitiva del mundo. Desgastan su vida juvenil en caminos eventuales y circunstancias provisionales en el lado oscuro del mundo, los protagonistas se convierten en hombres inidentificables, cuya identidad no podrá ser reducida en un término categórico, sino que está siempre en proceso ya que su modo de ser está abierta a cualquier transformación según su posición espacial y temporal.

Belano es quien vive la condición infernal en el mundo burgués. Su casa es “un desastre” o “una ruina” (466) donde él no se encuentra bien de salud. Susana Puig dice: “[Belano] debía madurar, que debía cuidarse, que su salud era frágil (tenía el colédoco esclerosado, los marcadores del hígado por las nubes, pancolitis ulcerosa, acababa de salir de un hipertiroidismo, [...] que encausara su vida puesto que aún era joven” (467). Además, José Lendoiro evidencia: “Arturo Belano, que se hundió en el mundo donde todo olía, donde todo olía a mierda y a orines y a podredumbre y a miseria y a enfermedad, un mundo en donde el olor era sofocante y anestésico” (441). Aunque Belano sigue aguantando la vida, escribiendo y publicando, llega el momento en el que corta su lazo con la vida sedentaria antes de marchar a África, la tierra salvaje abandonada, de cuya realidad nadie quiere saber: “¿Ustedes saben dónde está Liberia? Sí, en la costa oeste de África, entre Sierra Leona y Costa de Marfil,

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

aproximadamente, bien, ¿pero saben quién gobierna en Liberia?, ¿la derecha o la izquierda? Eso seguro que no lo saben” (531). Llega el momento definitivo con el duelo contra el crítico Iñaki Echavarne, posiblemente el crítico español Ignacio Echevarría. Es una pelea no de palabras, sino de armas reales, un combate bárbaro y absurdo porque es causado no por hechos sucedidos sino por actos aún no realizados. Al publicar su último libro con el que su penúltimo libro hace un juego imposible de descifrar, Belano piensa que el crítico le “iba a vapulear” (474). Lo cree porque Echavarne se peleó con el “Catón de las letras españolas, Aurelio Baca” (474) por la crítica que hizo sobre el libro de un amigo de Baca.⁷⁸ Belano, como no tiene a nadie quien pueda defenderle, le propone un duelo al crítico. En este episodio que cuenta Guillem Piña, pintor y amigo de Belano, es notable la conversación entre ellos. Piña recuerda: “A ti nunca te ha importado, dije yo. Ahora me importa, debo de estar aburguesándome” (474). Es la realidad desengañadora que le toca a Belano en el territorio del sedentarismo burgués. De este duelo de “dos niños tontos” (483), Jaume Planells, periodista y amigo de Echavarne, justifica que “aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común” (481). Es decir,

⁷⁸ Para este episodio Bolaño mezcla los hechos reales y la ficción. Pone en la novela el debate polémico entre Ignacio Echevarría y Antonio Muñoz Molina que ocurrió en 1996. En realidad, Echevarría publicó una reseña sobre la novela de Rafael Chirbes (1949-) *La larga marcha* (1996) y esto provocó la respuesta rabiosa de Muñoz Molina (1956-) en un artículo donde dice “cuando todas y cada una de las gacetillas de folio y medio de este celebrado experto sean menos que cagadas de moscas en papel viejo de periódico, las novelas de Rafael Chirbes, [...] seguirán alimentando la imaginación y la inteligencia de esos lectores que no dejan de buscar el fulgor de la vida y la pasión moral en la literatura”. Antonio Muñoz Molina, “En folio y medio,” *El País*, (09.10.1996). También en Ignacio Echevarría, *Trayecto*, (Madrid: Debate Editorial, 2005) 290.

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

el hombre moderno no puede ser liberado del sistema capitalista ni puede evitar la pelea contra otros. Tras la pelea contra el crítico, Belano se traslada a África a perderse para siempre como si la muerte fuera una manera de expresar la liberación perfecta y absoluta del ser humano o el perfeccionamiento de la vida nómada.

Lo interesante del duelo entre Belano y Echavarné es que los testimonios de Piña y Planells giran alrededor de la obra vanguardista de Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera* (1912), que fue considerada en muchos casos una obra dadaísta. Piña acercándose a Belano se siente algo raro: “me sentí, mientras avanzaba hacia él [Belano], como el *Desnudo bajando una escalera*, aunque yo no bajaba ninguna escalera” (472). Esta sensación se repite: “a veces me siento como el *Desnudo bajando una escalera*” (473). A la vista de Piña, Belano parece arrancarle a un mundo bajo la escalera, una impresión que se relaciona con lo que dice Belano (o Lima) a Salvatierra: “Por aquella época yo dormía, no sé por qué, bajo la escalera, o al menos en una habitación muy baja, junto a la escalera” (399). Bolaño aprovecha el título de la obra dadaísta de Duchamp para poner otras imágenes; el vocablo de “desnudo” lleva una visión de salvajismo y el de “bajando” provoca la del movimiento continuo hacia abajo que sería una connotación de la decadencia. Como la pintura exhibe, se sugiere también la imposibilidad de identificar lo que está en movimiento, es decir la realidad no es estática sino que siempre cambia su perfil.⁷⁹ Mientras que el duelo con armas reales es un acto bárbaro, la pintura remite la vida salvaje y decadente de

⁷⁹ La obra *Desnudo bajando una escalera* se relacionaría de algún modo con el efecto del cine que no permite la contemplación al observador como apunta Duhamel: “Yo no puedo pensar lo que quiero pensar; las imágenes móviles se han puesto en el lugar de mis pensamientos” (Benjamin, 91).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Belano. Así, el título de la pintura proyecta la caída confusa de Belano y Lima hacia abajo sin ser identificados. Para encontrar a Belano, el crítico Iñaki debe bajarse hacia ese salvajismo peligroso: “Iñaki me dijo que no se trataba de eso, se embarulló un poco, dijo que esto era otra cuestión y que tenía que aceptar el duelo (o mucho me equivoco o nombró el *Desnudo bajando una escalera*)” (477). De esta manera, Bolaño inserta y duplica el salvajismo decadente en la novela mediante la conexión entre la obra dadaísta de Duchamp y la vida errante de los protagonistas.

Entre tanto, Lima es quien fluye en tierras extranjeras entre encuentros y desencuentros con los otros dando y recibiendo afectos mutuos: “Tal vez la culpa era de Ulises, cuya influencia me estaba afectando en mis costumbres más arraigadas” (233). Pese a su dificultad económica, vive al azar: “Nunca consiguió [Ulises] algo que remotamente pudiera asemejarse a un trabajo. [...] se había encontrado un billete de cinco mil francos en la calle. A partir de ese hallazgo, dijo, siempre caminaba mirando el suelo [...] era una persona que no exigía nada” (234-35). En sentido estricto, su forma de vida es la de un mendigo; se mueve de rama en rama por pura casualidad como dice Heimito Künst: “Mendigamos. En las puertas de los hoteles. En las rutas turísticas. Dormimos en la calle. O en los portales de las iglesias. Comimos la sopa de los hermanitos armenios. El pan de los hermanitos palestinos” (308). Según Joaquín Font, Lima está más encerrado dentro de su propio mundo en comparación con Belano:

Belano era romántico, a menudo cursi, un buen amigo de sus amigos, supongo, confío, aunque nadie sabía realmente qué era lo que pensaba, probablemente ni él. Ulises Lima, por el contrario, era

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

mucho más radical y más cordial. A veces parecía el hermanito menor de Vaché, otras un extraterrestre. [...] Caracterológicamente, Belano era extravertido y Ulises introvertido (180).

Aunque tiene una personalidad humilde y modesta, hay momentos en que sus actitudes parecen picarescas para salvarse de una situación peligrosa. Cuando vive en Viena, empieza a cometer impetuosamente actos criminales; junto con Kunst rapta a hombres por la necesidad de alimentarse y ataca con un cuchillo a Udo, amigo de Kunst y miembro de una pandilla discreta, quien tenía intención de hacerle daño a Lima. La realidad de Belano y Lima es semejante a la de Andrés Ramírez: “El miedo o las ganas de vivir, el instinto de supervivencia me hicieron sacar fuerzas de donde no había” (385).

Entonces, se podría justificar que los protagonistas son nómadas que viven apropiándose y desafiándose, de acuerdo con su condición cambiante, a su realidad salvaje y desilusionada como “Don Quijote como el tipo de una identidad en movimiento [...] de identificaciones múltiples” (Maffesoli, 125). Su vida es similar a la de Andrés Ramírez: “¿o acaso todo lo que me estaba ocurriendo o me había ocurrido no era más que la feliz conjunción del azar y de los delirios de un hombre medio rayado por la experiencia casi inhumana de una singladura que ninguna agencia de viajes se atrevería a ofrecer?” (389). En medio del escapismo los poetas se convierten necesariamente en individuos que pueden hacer cualquier cosa (vendedor de drogas, vigilante nocturno, descargador de barcos, empleado en editoriales y en restaurantes, reportero, etc.). Adquieren una identidad ambigua y múltiple: “Belano y

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga” (328). Es por la movilidad del errante que, por un lado, lleva una inestabilidad delicada y, por otro, enriquece la habilidad transformadora y la adaptabilidad a las cosas: “La metáfora del nomadismo puede incitarnos a adoptar una visión más realista de las cosas: a pensarlas dentro de su ambivalencia estructural. Así sucede con la persona; ésta no se reduce a una simple identidad sino que desempeña diversos papeles a través de identificaciones múltiples” (Maffesoli, 80). Esta ambivalencia estructural de las cosas es la dialéctica entre el sedentarismo estático y el desplazamiento dinámico, el deseo nostálgico de estar aquí y el de estar allá, el estable arraigo en la seguridad y el impulso inquietante por salir de su aburrimiento. Los protagonistas son los que realizan una vida dinámica que les impone una identidad flexible según la realidad que deviene. Abandonados serán desde la vista del estatismo y no estarán perdidos desde la del nomadismo.

El arraigo dinámico de Belano y Lima se encamina cada vez más hacia territorios periféricos. El último viaje de Belano es a África y el de Lima a Nicaragua. Lima visita Managua, capital nicaragüense en enero de 1982, por la ayuda personal de Hugo Montero. Éste enterado de que “Lima estaba muy mal”, considera que “un viajecito a la Revolución le recompone los ánimos a cualquiera” (331) y lo mete en la lista de poetas mexicanos que van a declarar su solidaridad política, cuya delegación es el

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

poeta Álamo.⁸⁰ Lima desaparece en Nicaragua por dos años sin ninguna pista “como si Ulises *nunca* hubiera viajado a Centroamérica” (344). También “puede que no se perdiera en absoluto, puede que decidiera quedarse por su propia voluntad, al fin y al cabo Nicaragua debe de ser como el sueño que teníamos en 1975, el país en donde todos queríamos vivir” (344). O como dice Piel Divina “Lima huía de una organización, [...] que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar” (349). Estas propuestas hacen más confuso cuál es el motivo de la huida de Lima. De todos modos, como el héroe Ulises en *Odisea* regresa a su tierra tras la Guerra de Troya y un largo viaje aventurero, Lima vuelve a México D.F. por un río inexistente que comunica México con Centroamérica. Como Ulises que reaparece en Ítaca disfrazado de mendigo, Lima será considerado como un muerto olvidado en la Ciudad de México. Según Requena, Lima encuentra islas fantasmales, cuyo supuesto devenir es la destrucción total:

Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, [...] De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros (366-67).

⁸⁰ El grupo se organiza absolutamente por la consideración personal de Álamo con el apoyo económico de la Secretaría de Educación: “invitó personalmente a sus cuatachos más íntimos, a saber: la banda de la poesía campesina. Y después invitó personalmente a sus lambiscones más queridos, y después a los pesos pesados o plumas, todos campeones locales en sus respectivas categorías, de la literatura mexicana” (331).

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

Sería un esbozo esquemático del viaje de Lima, que muestra una visión nihilista y apocalíptica del hombre y su mundo. De igual modo que la tierra de Sonora como la tierra de sequedad y muerte, el mundo del pasado es donde uno se hunde hacia abajo y el del futuro en el que todos terminarán matándose. Esta visión se intensifica por el testimonio de Joaquín Font: “el tiempo es una ilusión, [...] y pensé en los terremotos de México que venían avanzando desde el pasado, con pie de mendigos, directos hacia la eternidad o hacia la nada mexicana” (367). Es de señalar que los últimos países visitados por Belano y Lima, Liberia en África y Nicaragua en América, son países paradójicos; uno es la tierra de guerra y el otro la de la revolución, un mundo salvaje y el otro utópico. Sin embargo, la visión escéptica de Lima cubriría a ambos casos; la revolución y la guerra con base en la muerte y la destrucción de sí mismo.

Belano se marcha a África, la tierra periférica más árida, conflictiva y primitiva, para morir no sólo porque “había perdido algo” (545) que el texto no llega a exponer, sino también porque cree que “África viene después [...] es el futuro” (467). Paradójicamente, en esa tierra salvaje se siente más vivo, de igual modo que Madero y Lupe se sienten más libres y vitales en Sonora. Belano ya no parece extranjero en África porque sabe vivir en la guerra y apropiarse de la cultura extranjera. Cuanto más esté alejado del mundo moderno y aproximado al periférico primitivo, se recupera la relación entre la persona y la comunidad: La modernidad exacerbó el “territorio” individual, y con ello estigmatizó el nomadismo [...] Esto no quiere decir que la dialéctica arraigo-vida errante haya dejado de existir; es más, su buen uso puede estimular incluso una visión más armónica de la relación entre la persona y la

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

comunidad. [...] Mientras la sociedad moderna tiende a uniformar, a unificar y, al mismo tiempo, a separar a los individuos [...] la comunidad, por su parte, tomada desde luego en un sentido ideal, se apoya en personas en movimiento que desempeñan diferentes papeles característicos, así como en la estrecha articulación entre ellas (Maffesoli, 86). Como el olor dialéctico de Lima (agua y sequedad, vida y muerte, llanura y desierto), Belano muestra un estado contradictorio. A medida que va convirtiéndose en un primitivo, parece más salubre en “este continente dejado de la mano de Dios” (543), donde se matan unos a otros:

Físicamente estaba más flaco que en Angola, de hecho estaba en los huesos, pero su apariencia no era enfermiza sino saludable o eso me pareció a mí en medio de tanta muerte. Tania el pelo más largo, probablemente se lo cortaba él mismo, y la ropa era la de Angola, sólo que infinitamente más sucia y estropeada. No tardé en comprender que había aprendido la jerga, el argot de aquellas tierras en donde la vida no valía nada y que en el fondo era la única llave -junto con el dinero- que servía para todo (531).

Aunque no se sabe desde cuándo, Belano seguía y sigue buscando la muerte: “llegó a África *también* a que lo mataran” (544). Puede que, incluso la pelea contra el crítico Iñaki Echavarne, su trayectoria sea sólo para encontrar la muerte. Sin embargo, cuando está más cercano a la muerte, pone un gesto difícil de comprender: “Sabe [López Lobo] que ahora va a morir y está tranquilo, pensé. La cara de Belano, por el contrario, parecía la de un demente: en cuestión de segundos era dable ver en ella un miedo espantoso o una alegría feroz” (547). ¿Sería un gesto de “simonel” (554)? ¿O acaso sería, como lo que escribe Carlos Wieder: “*La muerte es amor y La muerte es crecimiento/ La muerte es comunión/ La muerte es limpieza/ La muerte es mi corazón/ Toma mi corazón/ La muerte es resurrección*”? (Estrella distante, 90-91)

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

La vida errante de los protagonistas expresa el proceso de la desterritorialización de la identidad y su reterritorialización en tierras flotantes por vías contrarias a la certeza de ella. Ellos son errantes de identidades múltiples que entran y salen de las fronteras sin saber su destino por espacios a donde nadie quiere atreverse a entrar porque, como dice Belano: “todos tenemos miedo de naufragar” (544) y serán jinetes a galope hasta el último momento de la vida, “hasta perder el sentido” (189).

Esta forma de vivir la movilidad es la vida errante:

La vida errante no es, finalmente, más que un *modus operandi* que permite alcanzar ese pluralismo estructural. Es también una manera de vivir. En su sentido más estricto es un “éxtasis” que permite librarse simultáneamente del enclaustramiento del tiempo individual, del principio de identidad, y del confinamiento domiciliario social y profesional. [...] Éxtasis que da origen a esas epidemias de masas, deportivas, musicales, religiosas, políticas, culturales, que dejan pasmados a todos los observadores de lo social demasiado acostumbrados a los comportamientos racionales, no contradictorios, homogéneos, que caracterizan la modernidad (Maffesoli, 119-120).

El viaje de los protagonistas no es para conseguir algo como suele ocurrir en la literatura tradicional sino, por el contrario, para perder todo y hundirse en el fondo de la nada, a través de lo cual Bolaño expone otra forma de vida y escritura alejada del modelo sedentario. En suma, Bolaño construye una escritura nómada e híbrida en la que los sujetos viven moviéndose de improviso sin ser identificados para la destrucción total de su ser en el territorio periférico del mundo civilizado. Aun así, la búsqueda de la muerte (o ser asesinado) de ambos personajes podría tener un doble sentido; por un lado, la caída del mismo Bolaño y de su generación, por otro, un presentimiento o una esperanza del escritor de que aparezca una nueva narrativa de

HACIA TERRITORIOS FLOTANTES

escritores “asesinos” que pueda ampliar el territorio de la literatura. Como si Bolaño esperara el devenir lógico de su vida-literatura, pone a Belano en espera de ser matado tal como mató a Tinajero para que emerja una nueva forma de vida-literatura.

V. CONCLUSIÓN

¡Oh!, viajero extraviado, por el espíritu de aventura que te ha hecho dejar a tu padre y a tu madre desde la más tierna edad; por los sufrimientos que, en el desierto, te produjo la sed; por tu patria que buscas, tal vez, tras haber vagado durante mucho tiempo, proscrito, por esos extranjeros parajes; por el corcel, tu fiel amigo, que contigo ha soportado el exilio y la intemperie de los climas que te hacía recorrer tu vagabundo humor; por la dignidad que dan al hombre los viajes a tierras lejanas y por mares inexplorados, entre hielos polares o bajo la influencia de un sol tórrido, no toques con tu mano, como un estremecimiento de la brisa, esos rizos esparcidos por el suelo y mezclados con la verde hierba. Aléjate varios pasos y así actuarás mejor.

Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*

En *Los detectives salvajes* Bolaño con base en su propia historia autobiográfica rescata la historia olvidada de los poetas vanguardistas, soñadores de una ilusión imposible, que viven la marginalidad moviéndose entre el mundo periférico del nómada y el moderno del sedentarismo. Este “primitivismo moderno” como un fenómeno sociocultural y una expresión moderna en el arte y la literatura⁸¹ es lo que

⁸¹ Al respecto del término, Roger Bartra señala que la veta agresiva y feroz del primitivismo moderno tiene como antecedente el neotribalismo de los punks. Si éste encarnó a los salvajes malos, el noble salvaje fue representado por los pacíficos hippies. También considera que “la idea de que este influjo salvaje ha impulsado la entronización del eje importante del arte vanguardista del siglo XX y ha planteado uno de los problemas más espinosos del arte actual: la renuncia del principio de

CONCLUSIÓN

representa la vida errante de Belano y Lima, cuya trayectoria se dirige “hacia atrás” (17), por el camino contrario a la civilización en busca del fundamento original del movimiento desaparecido. A medida que ellos se acercan más a la tierra soñada, sentirán paradójicamente la emancipación y la vitalidad del ser. Es decir, Bolaño configura al hombre salvaje que pretende salvar su débil existencia para resistir al mundo moderno donde la vida es tediosa y rutinaria. Así, la fuga de los real visceralistas como una expresión de la resistencia al sedentarismo (literario y sociocultural) se convierte en un constante viaje sin retorno. Ellos abandonan la ciudad metropolitana y parten hacia la zona fronteriza, como si remontaran el río de un remoto pasado en busca de su fuente original. Este viaje salvaje a lo primitivo e arcaico en el desierto baldío y transparente. Al mismo tiempo, la tierra metafórica del nomadismo, termina matando a la matriz original, lo cual sería una emancipación desesperada ya que esos primitivos modernos caerán en un foso inmensurable sin más alternativa que vagabundear. Serán liberados del aburrimiento del mundo moderno e inscritos en el flotante donde los valores sedentarios pierden su autoridad para encerrar al sujeto y transformarlo en el cuerpo dócil. También serán melancólicos huérfanos en el “desierto” donde buscan lo último, único y absoluto original del ser, la muerte, como si el fin del viaje fuera un modo de perfeccionar la vida. Son, en suma, configurados como individuos que viven la acción y el *pathos* en el territorio de la palabra y el *logos*.

Mediante la configuración del salvajismo de los poetas perdidos que vagabundean por el territorio civilizado, Bolaño expone el arte de vivir-escribir el nómada. En este

CONCLUSIÓN

salvajismo la originalidad y la utopía no existen o, más bien, son espejismos insondables del desierto ilimitado. La transformación genérica, estilística, temática, estructural de la novela sería un modo de deconstruir el canon literario y, al mismo tiempo, de elaborar una re/contraescritura en la que la fijeza del sentido de las cosas y la certeza de la lógica racional no tienen lugar. Esta escritura nómada es también una de las características de la “literatura posautónoma”,⁸² término acuñado por Josefina Ludmer, una escritura de manera diaspórica no sólo atraviesa la frontera de la literatura sino también la de la ficción (y quedan afuera-adentro en las dos fronteras). Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía, muchas veces con algún género literario injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo (“Literatura posautónomas”). Tal como es la vida nómada, *Los detectives salvajes* muestra que los valores distintos o incompatibles pueden ser fusionados y desconectados en una libre y abierta articulación, lo cual engendra inherentemente la multiplicidad, la ambigüedad y la divergencia discursivas. Todo esto distorsiona la idea misma del canon o el pensamiento único, cuyo resultado es la irreductibilidad a lo uno.

⁸² Refiriéndose a la literatura que hacen unos autores argentinos (Bruno Morales, César Aira, Daniel Link, Fabián Casas, María Sonia Cristoff), Ludmer argumenta que las literaturas posautónomas se fundarían en dos postulados sobre el mundo de hoy: “El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad” (“Literaturas posautónomas”).

CONCLUSIÓN

Esta escritura, como un fenómeno literario, debería ser observada dentro del contexto cultural de las últimas décadas de la literatura contemporánea. Luz Mary Giraldo argumenta que hay autores, incluso Bolaño, que muestran una tendencia literaria particular y se encuentran entre el *Boom* y el llamado *Postboom*, que se han deslindado de sus inmediatos antecesores con ficciones que van más allá de una historia para contar desde las grietas y los vacíos de la realidad:

Los estilos fragmentados dejan ver la proliferación de instantes y brevedades de la historia mezclados entre sí y la diversidad de identidades o identificaciones de un sujeto pulverizado, alusivos a la multiplicidad del universo actual, [...] transgreden el género convencional y están a caballo entre la ficción y el ensayo, la historia y el documento, la autobiografía y el relato intimista [...] aprovechan aportes de narrativas como el periodismo, la cultura de la imagen, lo sucio y lo policial, las sociedades en decadencia, por ejemplo, ofreciendo relatos cercanos al diario vivir (38-39).⁸³

Los detectives salvajes pertenece, sin lugar a dudas, a esta corriente de la escritura sin disciplina que pretende desplazarse de manera paroxística de la literatura establecida y desterritorializar su territorio asentado. He aquí una de las características más llamativas de la novela, el collage cartográfico. García Canclini, al tratar la discrepancia entre la sociología de la cultura moderna y las prácticas artísticas, habla de esta manera: “Vemos una clave en la disminución de la creatividad y la fuerza innovadora del arte de fin de siglo. Que las obras plásticas, teatrales y cinematográficas sean cada vez más collages de citas de obras pasadas” (*Culturas*

⁸³ A esta vertiente, Giraldo incluye autores tales como Juan García Ponce (México), Fernando del Paso (México), Ricardo Piglia (Argentina), Roberto Bolaño (Chile), Sergio Pitlor (México), R. H. Moreno-Durán (Colombia), Rodrigo Parra Sandoval (Colombia), y en línea de los europeos Claudio Magris (Italia), W. G. Sebald (Alemania), Enrique Vila Matas (España).

CONCLUSIÓN

*híbrid*as, 62- 63).⁸⁴ Lo importante de su argumento sobre la tendencia cultural es que el collage ha servido como una metodología artística relacionada con el *marketing* estratégico de la industria cultural en el mercado global. Como observamos, Bolaño reconoce la realidad del mundo literario en la que la pérdida paulatina de la autonomía artística, la industrialización de la literatura y la dependencia del mercado son fenómenos inevitables. También autocrítica que el oficio de escribir y la literatura son una impostura de actos mentirosos y las futuras obras literarias serán reapariciones transformativas de las pasadas. Esta técnica artística de ensamblar diversos elementos constituyó una parte del vanguardismo desde principios del siglo XX y, por ejemplo, *Rayuela*, una novela representativa que suprime la continuidad coherente, muestra el arraigo del collage narrativo.⁸⁵ En este sentido, la novela bien podría ser, por un lado, una reescritura del tema canónico del viaje de la literatura occidental, por lo cual tiene razón Flores cuando considera que “es una novela que dentro del contexto de la literatura latinoamericana funciona como vínculo entre pasado y presente. Estética y temáticamente tiende un puente entre modernidad y posmodernidad, entre lo real maravilloso [...] y la narrativa del posboom. No rompe sino que vincula” (Manzoni, 94). Y por otro, es una novela-collage, caracterizada por los puntos articulares que establecen contrapunteos con la literatura del viaje aventurero.

⁸⁴ Según Canclini, mientras filósofos y sociólogos como Habermas, Bourdieu y Becker ven en el desarrollo autónomo de los campos artísticos y científicos la clave explicativa de su estructura contemporánea, los practicantes del arte basan la reflexión sobre su trabajo en el descentramiento de los campos, en las dependencias inescapables del mercado y las industrias culturales (62-63).

⁸⁵ Álvaro Cuadra realiza un acercamiento a *Rayuela* mediante el término collage. Para entender mejor su estudio véase Álvaro Cuadra, *Rayuela: Tiempo y figuras. Julio Cortázar y Walter Benjamin*, ELAP, URL: <http://www.labrechadigital.org/labrecha/rayuelatiempoyfiguras.pdf> (03.05.2011).

CONCLUSIÓN

Entonces, ¿cuál es la particularidad de esta novela collage? Al respecto, cabe señalar que la narrativa fugitiva de Bolaño puede entenderse dentro del contexto de la globalización cultural en la que el nomadismo ya es uno de sus elementos imprescindibles. Ante todo, la escritura no sólo de *Los detectives salvajes*, sino de la mayoría de sus textos tiene que ver con la perspectiva de Fernando de Toro sobre el nomadismo literario en la edad contemporánea. Aunque su estudio se concentra substancialmente en la literatura inglesa, podría ser un punto de partida para acercarnos a la escritura cartográfica alrededor de los años 90. De Toro entiende que el desplazamiento es uno de los componentes centrales de la globalización cultural o un agente diseminador y un fenómeno de diáspora y afirma que el nomadismo ha adoptado varios tipos de desplazamiento creando cartografías sin precedentes (en el sentido de Deleuze y Guattari y de Borges de “El rigor de la ciencia” donde el mapa cubre el territorio y lo reemplaza por fragmentos abandonados por el tiempo). Juzga también el nomadismo como un surgimiento de una nueva cultura que no está ni aquí ni allí, que resiste un lugar binario y que para muchos resulta amenazadora, puesto que es una cultura que emerge de desplazamiento y asume múltiples geografías, cartografías e identidades. Con respecto a este tipo de escritura, señala:

La nueva cartografía [...] ha producido, por una parte, una literatura que narrativiza el desplazamiento, esto es, presenta una literatura que es inscrita por la fractura y la herida del desplazamiento. No se trata de que el sujeto, produciendo esta literatura, se encuentre desplazado, sino más bien que las historias narradas habitan el desplazamiento. [...] Por otra parte, una literatura que es producto del desplazamiento [...] Estas textualidades se *intersectan* en al menos dos puntos centrales: ambas problematizan las preguntas generadas por la identidad y la tradición en la literatura y la cultura. [...] estos textos

CONCLUSIÓN

están alterando radicalmente el llamado canon literario. [...] La cultura diaspórica, la cual es rizomática y necesariamente no reconoce un origen (424).⁸⁶

De acuerdo con su observación, *Los detectives salvajes* coincide de algún modo con el paradigma de la narrativa de desplazamiento cartográfico: una estructura constituida por la forma rizoma, la distorsión y la hibridez de ciertos géneros literarios, la fractalidad de los ángulos divergentes y los sujetos que se fugan de ellos, la dificultad de identificar su arquetipo literario, la diseminación de referencias dentro y fuera del texto, la extravagancia entre la realidad y la ficción, la ausencia de la verdad, etc.

Mediante este nomadismo textual, Bolaño plasma un rompecabezas, una novela apropiada de modo anómalo a la policial, en la que aparecen sujetos nómadas en un continuo estado de cambio entre historias fragmentadas por diversas ópticas argumentales. El resultado lógico de este desplazamiento literario es el nomadismo y la hibridez que pueden ser entendidos por el concepto de globalización en el que, pese a la diferencia entre distintas esferas culturales, se permite la inserción de lo local, de lo periférico, de lo nómada, en la que parece suprimida, en cierto grado, la superioridad hegemónica de una cultura sobre otra, de la lógica dominante ante el nomadismo sociocultural. He aquí otro punto importante de la novela, el movimiento desde y en la periferia. De igual modo que su escritura, el viaje en *Los detectives salvajes* no tiene fronteras disciplinarias y geográficas, o más bien las ignora o las

⁸⁶ En la misma página, da ejemplos de los textos, tales como *Maude Dessert* de Nicole Brossard (Canadá), *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, *Foe* (1986) de John M. Coetzee, *East, West* de Salman Rushdie (India/Inglaterra), *Running in the Family* (1982) de Michel Ondaatje (Canadá/Sri Lanka), *A Fine Balance* (1995) de Rohinton Mistry (Canadá/India), *Lives of the Saints* (1990) de Nino Ricci (Canadá/Italia), *Colmenas en la sombra ou l'espoir de l'arrière-garde* (1994) de Alberto Kurapel (Chile/Canadá).

CONCLUSIÓN

borra para lograr una vista y un territorio más amplios. El viaje es como un acto de rediseño del mapa del mundo y una alegoría de la búsqueda de lo vacío y de lo desconocido más allá de la frontera establecida. Sin embargo, sus viajes se transforman en una pesadilla abismal. Entre varios tipos de viaje en la novela, el de los protagonistas, cuya trayectoria no se explica por una lógica racional, radica en la oscura realidad infernal del mundo moderno en el que son siempre “los de abajo” a quienes “les sucede que los echan una y otra vez del lugar que quisieran ocupar” (Bauman, *La globalización*, 114-115).⁸⁷

Estos desesperados poetas vanguardistas en el imperio de Octavio Paz, seudointelectuales autodidactas, abandonados dentro y fuera de la sociedad moderna, bohemios rebeldes e inocentes y viajeros marginados que no aceptan fronteras disciplinarias y se incorporan al movimiento contracultural, se convierten en sujetos que:

Están en movimiento porque fueron empujados desde atrás, después de haber sido desarraigados de un lugar que no ofrece perspectivas, por una fuerza de seducción o propulsión tan poderosa, y con frecuencia tan misteriosa, que no admite resistencia. Para ellos, su suerte es cualquier cosa menos una expresión de libertad. Éstos son los *vagabundos*; oscuras lunas errantes que reflejan el resplandor de los soles turistas y siguen, sumisas, la órbita del planeta; mutantes de la evolución posmoderna, monstruosos marginados de la nueva especie feliz. Los vagabundos son los desechos de un mundo que se ha consagrado a los servicios turísticos (Bauman, *La globalización*, 121).⁸⁸

⁸⁷ Bauman argumenta, en la misma página, que la escala que ocupan “los de arriba” y “los de abajo” en la sociedad de consumo es la del *grado de movilidad*, de libertad para elegir el lugar que ocupan. La diferencia entre los dos es que los primeros tienen la satisfacción de andar por la vida a voluntad y pueden alejarse de los segundos, pero no a la inversa.

⁸⁸ Bauman compara dos tipos de viajero en el mundo posmoderno: el turista y el vagabundo. Según él, mientras que los turistas se desplazan porque el mundo a su alcance es irresistiblemente atractivo,

CONCLUSIÓN

Desde el principio hasta el fin de la novela, los protagonistas son vagabundos urbanos aislados “entre la espada y la pared” (30) y errantes escondidos por espacios flotantes. Estos marginados al borde de la sociedad moderna se ponen en la búsqueda de lo periférico encubierto en el mundo moderno donde serán invisibles y fantasmales. En suma, la novela vislumbra que los términos tales como el viaje, la hibridez, el desplazamiento, la marginalidad, están registrados en todas las esferas de la vida humana, aún más intensamente en el mundo actual globalizado. En este sentido *Los detectives salvajes* sería una representación del arte-vida global. Es decir, la escritura de Bolaño constituida a base de una lógica híbrida o mezclada es un modo de descomposición del canon literario o, más bien, una muestra experimental de la posibilidad de una narrativa periférica que se acerca a la desconocida, exótica y desafiante, en la que no sólo los sujetos se desplazan, sino también que el texto es una compleja red de desplazamientos (estilísticos, genéricos, discursivos, temáticos). Es de señalar también que esta narrativa nómada manifiesta que la pureza y la originalidad aurática de la literatura son una construcción imaginada. Esto tendrá un doble sentido, la caída de la centralidad y la reivindicación o la revalidación de lo periférico; lo cual provoca la posibilidad de establecer un paralelismo sin jerarquía como los soliloquios de la novela. Como se observa en la novela, el proyecto de la modernidad (representado por Paz) no es el único, ni se desarrolla solo, sino que existe(n) simultáneamente otro(s), como el realismo visceral olvidado en la periferia.

los vagabundos lo hacen porque el mundo a su alcance es insoportablemente inhóspito y no tienen otra elección soportable; son turistas involuntarios (*La globalización*, 122).

CONCLUSIÓN

Esta es la ambivalencia del centro y la periferia, el orden y el caos, la certeza y la incertidumbre: “El orden es lo que no es caos; caos lo que no está en orden. Orden y caos son gemelos *modernos*” (Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, 23). En el mismo contexto Maffesoli señala: “He aquí precisamente el problema que presenta la vida errante: la fuga es necesaria, expresa una nostalgia, recuerda la fundación. Empero, para que esta fuga cobre sentido, tiene que efectuarse a partir de algo estable. Para traspasar el límite, éste tiene forzosamente que existir” (81). Quiere decir que el nomadismo paradójica y necesariamente forma parte del mundo moderno constituido principalmente con base al sedentarismo.

En este sentido, es importante mencionar el encuentro de Lima con Paz posiblemente a principios de los 1990, que podría significar un entrecruzamiento de dos territorios, el central y el periférico. Lima es configurado como el sujeto marginado en este episodio contado en 1995 por Clara Cabeza, la secretaria de Paz y el único testigo de ese encuentro, quien clasifica las cartas de Paz de acuerdo con la “nacionalidad” y el idioma (“español, inglés y francés”) y las no verificables las guarda separadas “en un lotecito aparte que llamábamos *marginalia excentricorum*” (502). Paz, a quien conoce “todo el mundo” (505), será la máxima autoridad de la literatura ya que es el “único premio Nobel mexicano” (506). El encuentro tiene lugar en el Parque Hundido que va siendo arruinado: “no tiene el más mínimo interés, antes puede que sí, hoy está convertido en una selva donde campean los ladrones y los violadores, los teporochos y las mujeres de la mala vida” (504). El parque está dibujado como la parte abandonada en la ciudad metropolitana: “el descuido o la

CONCLUSIÓN

desidia o la falta de medios o la más vil irresponsabilidad había deteriorado el parque hasta límites insospechables” (504). Quiere decir que Paz entra al territorio en ruina para conocer al sujeto nómada melancólico de “«carne triste»” (516) “con tanta tristeza en la voz, con tanta... emoción, o sentimiento, que yo [Clara] pensé que nunca más iba a escuchar una voz más triste” (510). Y al fin del tercer encuentro, “el poeta Ulises Lima se levantó, le estrechó la mano a don Octavio y se marchó” (510). Aunque sea posible interpretarlo como un gesto de respeto al canon literario o un reconocimiento mutuo o una reconciliación entre dos territorios diferentes, el texto no expone nada de la conversación para dar una conclusión: “único testigo, no sabía lo que había pasado” (510). Pero el encuentro por sí mismo sería significativo en el sentido en que es, al menos, el entrecruzamiento de ambos territorios en un mismo mundo donde “se miraban a la cara” (506).

De todos modos, podría decirse que no sólo la vida (escritura) sedentaria sino también la nómada son imprescindibles factores complementarios del mundo moderno (literario). Ambas formas, aunque parezcan chocantes, requieren a su par como cara y cruz de una misma moneda. Es decir, la escritura nómada le debe de algún modo a la sedentaria para tener la posibilidad de fugarse de la narrativa canónica y de conseguir un territorio literario más amplio. Por lo tanto, la vida (arte) nómada no implica de ninguna manera la deconstrucción del mundo sedentario (sociopolítico y artístico), sino sería un manifiesto de su coexistencia con el sedentarismo y así el arte canónico sigue existiendo de manera paralela junto con el fugitivo. También es la ampliación y el enriquecimiento del territorio literario. La

CONCLUSIÓN

singularidad de la novela, por lo tanto, es la reivindicación de la vida y escritura fugitivas en la periferia, que estaban escondidas dentro del mundo moderno. El mecanismo narrativo de su escritura parte, sobre todo, de la incertidumbre que sería el lema central no sólo de *Los detectives salvajes* sino de toda la narrativa de Bolaño. Al respecto, pongo las palabras de Bolaño:

Una de las cosas que más me divierte es que la gran mayoría de los escritores, [...] cree en la posteridad [...] Ésta sólo tiene sentido si se cree en Dios. Si él existe, se puede llegar a sobrevivir en su memoria [...] Pretender aspirar a la posteridad es el mayor absurdo imaginable, son trabajos de amor pedidos, como diría Shakespeare. Pero precisamente por esto tiene también su lado hermoso, ya que perder la certeza de nuestra grandeza inmortal nos lleva a crear cosas mucho mejores, como el valor, la dignidad, la ética, la moralidad, la bondad, que desaparecen con nosotros y tienen un radio de acción tan mínimo como heroico (Braithwaite, 97).

Para Bolaño, no creer en la certeza de la posterioridad ni en la grandeza inmortal de la obra literaria y del escritor, le habría servido como iniciativa para su creación artística. La muerte de lo original y lo utópico, la canibalización de la forma literaria, el sujeto moderno en el exilio salvaje y la decadencia o la caída del canon literario son cosas axiomáticas en la narrativa de Bolaño.

Todo esto quiere decir que su escritura corresponde a la literatura de exilio-nómada como una forma creativa en esta época de la globalización cultural. Por esta razón, podría decirse que la novela está inscrita a la corriente de la cultura nómada, como señala Julio Ortega:

En los relatos de un exilio acrecentado por la cultura nomádica (en las versiones de Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas, de Julio Ramón

CONCLUSIÓN

Ribeyro y Rodrigo Fresan, de Julio Cortázar y Mario Bellatín, de Juan Goytisolo y Julián Ríos), las nacionalidades son creadas por una ciudadanía cada vez más circulatoria y trasatlántica. [...] los migrantes dejan de ser sujetos victimarios y son agentes de nuevas fundaciones e invenciones, a veces paródicas y satíricas pero, contra todas las crisis endémicas, tan creativas como veraces (71).

En suma, la vida errante, el nomadismo, está inscrito en la estructura misma de la naturaleza humana, ya sea ésta individual o social (Maffesoli, 75). El salvajismo primitivo era y sigue siendo la parte colateral de las actividades humanas y el mundo moderno se basa en la tensión (paradójica y necesaria) entre el sedentarismo y el nomadismo, entre el orden y el caos, entre el *status quo* y el devenir. *Los detectives salvajes*, mostrando esta ambivalencia, se mueve entre la estampa salvaje de una narrativa fugitiva y las huellas

V. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. 1995. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos. 1998.
- *Estado de excepción*. 2003. Trad. Flavia Costa e Ivana Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2007.
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos. 1994.
- Alvarez, Óscar. "Globalización y literatura." *Istmica* 5-6. Universidad Nacional de Costa Rica. 1999-2000.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso. 1991
- Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. 1966. México D.F.: Tusquets. 2009.
- Attali, Jacques. *L'homme nómade*. París: Fayard. 2003.
- Barrera Enderle, Víctor. *Literatura y globalización*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas. 2008.
- Bartra, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-Textos. 2007.
- *Culturas líquidas en la tierra baldía. El salvaje europeo*. Buenos Aires: Katz. 2008.
- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. 1998. Trad. Daniel Zadunaisky. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2001.
- *Modernidad y ambivalencia*. 1991. Trad. Enrique y Maya Aguiluz Ibarguen. Barcelona: Antropos. 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- *Identidad*. Trad. Daniel Sarasola. Buenos Aires: Losada. 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México D.F.: Itaca. 2003.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. 1994. Trad. Damián Alou, Barcelona: Anagrama. 2005.
- Bolaño, Roberto. *2666*. 2004. Barcelona: Anagrama. 2006.
- *Amberes*. 2002. Barcelona: Anagrama. 2009.
- *Amuleto*. 1999. Barcelona: Anagrama. 2005.
- *Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista*. México D.F., 1977. 16.02.10.
<<http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>>.
- "Discurso de caracas (Aceptación del Rómulo Gallegos)." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya. 2008. 33-42.
- *El gaucho insufrible*. 2003. Barcelona: Anagrama. 2005.
- *El secreto del mal*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama. 2007.
- *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama. 2004.
- *Estrella distante*. 1996. Barcelona: Anagrama. 2009.
- *La literatura nazi en América*. 1996. Barcelona: Seix Barral. 2005.
- *La pista de hielo*. 1993. Barcelona: Anagrama. 2009.
- *Llamadas telefónicas*. 1997. Barcelona: Anagrama. 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- *Los detectives salvajes*. 1998. Barcelona: Anagrama. 2006.
- *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*. 1994. Barcelona: Acentilado. 2010.
- *Nocturno de Chile*. 2000. Barcelona: Anagrama. 2007.
- "Roberto Bolaño: Acerca de *Los detectives salvajes*." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2001. 203-04.
- "Sevilla me mata." *Palabra de América*. Eds. Jorge Franco, Jorge Volpi, Roberto Bolaño, et. al. Barcelona: Seix Barral. 2004. 17-21.
- "Tres estridentistas en 1976." *Plural*, núm. 62 (1976): 49-60.
- Bolaño, Roberto y García Porta, Antoni. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. 1984. Barcelona: Acentilado. 2006.
- Boullosa, Carmen. "Carmen Boullosa entrevista Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2001. 105-13.
- Braithwaite, Andrés, ed. *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales. 2006.
- Brodsky, Roberto. "Perdidos en Bolaño." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2001. 81-89.
- Campillo, Antonio. "Nomadismo, globalización y cosmopolitismo." *Nomadismos contemporáneos. Formas tecnoculturales de la globalización*. Editum: Murcia. 2010. 31-52.

BIBLIOGRAFÍA

- Campos, Javier. *El "Primer manifiesto de los infrarrealistas" de 1976: Su contexto y su poética en Los detectives salvajes*. 2006. 16.02.2009.
<<http://www.letras.s5.com/jc0111009.htm>>.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1989. México D.F.: Mondadori. 2009.
- Candia, Alexis. "Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño." *Espéculo* 31 (2005). 18.07.2008.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html>>.
- Carral, Andrea Cobas y Verónica Garibotto. "Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes." *Bolaño salvaje*, eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya. 2008. 163-89.
- Corral, Wilfrido H. "Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de novela total." *MLN* 166:2 (2001). 315-349.
- Coaquila, Jorge. "La voz ausente de Roberto Bolaño." *Umbra* 5 (2003): 211-12.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. 1963. México D.F.: Santillana. 2009.
- Cuadra, Álvaro. *Rayuela: Tiempo y figuras. Julio Cortázar y Walter Benjamin*. ELAP. 03.05.2011.
<<http://www.labrechadigital.org/labrecha/rayuelatiempoyfiguras.pdf>>.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1ª. Ed. Francesa, 1980. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos. 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- De Rosso, Ezequiel. "Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño." *La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 55-61.
- De Toro, Fernando. "El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento." *Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana editorial y Vervuert Verlag. 2006. 417-38.
- "Una lectura conjetura. Roberto Bolaño y el relato policial." *La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002.133-43.
- Echevarría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya. 2008. 431-45.
- "Sobre la juventud y otras estafas." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 71-73.
- *Trayecto*. Madrid: Debate Editorial. 2005.
- "Una épica de la tristeza." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 193-195.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México D.F.: Ediciones Era. 2010.
- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. 1962. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen. 1998.

BIBLIOGRAFÍA

- Edwards, Jorge. "Roberto Bolaño y Los detectives salvajes." *Revista Lateral* 52 (1999) 21.10.1008.
<<http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0025809.pdf>>.
- Elizondo, Salvador. *Teoría del infierno*. 1992. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2000.
- Espinosa, Patricia, Ed. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis. 2003.
- "Roberto Bolaño, un umbral." *Revista universitaria* 89 (2006):19-24.
- "Roberto Bolaño: Un territorio por amar." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 125-32.
- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México D.F.: Fondo Editorial Tierra Adentro. 2005.
- Flores, María Antonieta. "Notas sobre *Los detectives salvajes*." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002.91-96.
- Fornet, Jorge. *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. University of Maryland. Latin American Studies Center. 2005.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. 1997. Trad. Horacio Pons. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2002.
- *Las palabras y las cosas*. 1ª. ed. francesa, 1997. Trad. Elsa Cecilia Frost- México D.F.: Siglo XXI. 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- , *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. 1ª. ed. francesa, 1975. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México D.F.: Siglo XXI. 2009.
- Fourez, Cathy. "Entre transfiguración y transgresión: El escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, *2666*." *Debate feminista* 33 (2006): 21-45.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Taurus, Madrid:1989.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2005.
- Ianni, Octavio. *Enigmas de la modernidad-mundo*. México D.F.: Siglo XXI. 2000.
- Illades Aguiar, Carlos. "Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano." *Casa del tiempo*. (2003): 11-19.
- Javier Mora, Francisco. "El Estridentismo mexicano: Señales de una revolución estética y política." *Anales de literatura hispanoamericana* 29 (2000): 257-75.
- Jordán A., Xavier. "La construcción de lo literario en tiempos de globalización." *Punto cero* 13-16 (2008): 79-84.
- Knight, Alan. "When was Latin America modern? A historian's response." *When was Latin America modern?* Eds. Nicola Miller y Stephen Hart. New York: Palgrave Macmillan. 2007. 91-117.
- Kohan, Silvia Adela. *Entrevista con Roberto Bolaño. Sobre el juego y el olvido*. 2001. 06.05.2009. <<http://sololiteratura.com/bol/bolaentrsobree1.htm>>.
- Kokaly Tapia, María Eugenia. "Roberto Bolaño, la construcción desde la periferia." *Dinámicas de exclusión e inclusión en América Latina. Hegemonía,*

BIBLIOGRAFÍA

- resistencia e identidades*. Eds. Alejandra Bottinelli, Carolina Gainza y Juan Pablo Iglesias. Santiago: Universidad de Chile. 2005. 253-67
- Losada, Alejandro. "La literatura urbana como praxis social en América Latina." *Theoretical debate in spanish american literatura*. Eds. David William Foster y Daniel Altamiranda. New York: Garland Publishing. 1997. 353-82.
- Ludmer, Josefina. "Literatura posautónoma." *Ciberletras* 17 (2007). 06.09.2009.
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>.
- Lytard, Jean-François. *La condición postmoderna*. 1984. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra. 2008.
- Maffesoli, Michel. *El Nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. 1ª. ed. francesa, 1997. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2004.
- Manzoni, Celina, Ed. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 17-32.
- "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 39-50.
- "Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*." *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2003. 33-51.

BIBLIOGRAFÍA

- Marks, Camilo. "Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis. 2003. 123-40.
- Martínez, Ricardo. "Más allá de la última ventana. Los «marcos» de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis. 2003.187-200.
- Mary Giraldo, Luz. "Utopía y distopías. Del boom al postboom." *Fractal* 45-46 (2007): 35-52.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Las palabras traicionadas." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 189-91.
- "Espectros mexicanos." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 65-69.
- Medina, Mirta. "Metatextualidad, Memoria, Lengua y escritura como espacios de resistencia en *Estrella distante* y *La máquina de escribir*." *Escritos* 26 (2002): 85-109.
- Mengue, Philippe. *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Trad. Julián Manuel Fava y Lucianan Tixi. Buenos Aires: Las Cuarenta. 2008.
- Mignolo, Walter D. "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina." *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México D.F.: Miguel Ángel Porrúa. 31-58.

BIBLIOGRAFÍA

- Mojarro Romero, Jorge. "Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de la vanguardia." *Hipertexto* 10 (2009). 74-81.
- Molina, Antonio Muñoz. "En folio y medio." *El País*. 09.10.1996.
- Monsiváis, Carlos. *El 68. La tradición de la resistencia*. México D.F.: Ediciones Era. 2008.
- "De la derecha intelectual." *El universal*. 05.08.2007.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Y otros ensayos de estética*. 1987. Madrid: Espasa Calpe. 2008.
- Ortega, Julio. "El sujeto del exilio". *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*. Eds. Olbeth Hansberg y Julio Ortega. México D.F.: UNAM. 2005. 59-71.
- Papasquiaro, Mario Santiago. *Jeta de santos (Antología poética, 1974-1997)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 2008.
- Paz, Diego Trelles. *El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño*. 16.03.2009. <<http://www.sololiteratura.com/bol/bolanolector.htm>>.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1993. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra. 2009.
- *La búsqueda del presente: Discurso de aceptación del Premio Nobel*. Real Academia Sueca. 1990.
- Paz Soldán, Edmundo. "Introducción. Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya. 2008. 11-30.

BIBLIOGRAFÍA

- Pous Federico. "La ironía de lo político. Reflexiones sobre "El gaucho insufrible" de Roberto Bolaño." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4/5 (2008). 12.07.2009. <<http://www.dissidences.org/4PousBolano.html>>
- Promis, José. "Poética de Roberto Bolaño." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis. 2003. 47-63.
- Radcliffe, Sarah A. "Geographies of modernity in Latin America: Uneven and contested development." *When was Latin America modern?* Eds. Nicola Miller y Stephen Hart. New York: Palgrave Macmillan. 2007. 21-48.
- Rama, Ángel. "El "Boom" en perspectiva." *Más allá del Boom: Literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Buenos Aires: Folios Ediciones. 1982. 51-110.
- Ramírez Gómez, José Agustín. *La contracultura en México*. 1996. México D.F.: Debolsillo. 2006.
- Rojo, Grinor. "Sobre *Los detectives salvajes*." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis. 2003. 65-75.
- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós. 1996.
- Sánchez, Matías. *El pasado infrarrealista de Bolaño*. 2005. 16.02. 2009. <<http://www.lteras.s5.com/rb271005.htm>>.
- Segovia, Tomás. "El infierno de la literatura." *Ensayos literarios mexicanos*. México D.F.: UNAM. 2001. 111-134.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra. 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- Traverso, Enzo. *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*. Trad. Silvana Rabinovich. México D.F.: UNAM. 2004.
- Van Daine, S.S. "Twenty Rules For Writing Detective Stories." Originalmente publicado en *American Magazine* (Sep.-1928).
<<http://www.feedbooks.com/book/1769.pdf>>
- Vila-Matas, Enrique. "Bolaño en la distancia." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 97-104.
- Villoro, Juan. "El copiloto del Impala", *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. 2002. 77-79.
- , "La batalla futura." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Barcelona: Editorial Candaya. 2008. 73-89.
- Weinberg, Liliana, "Las ideas vienen de París". *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*. Eds. Olbeth Hansberg y Julio Ortega. México D.F.: UNAM. 2005. 183-187.
- Wikipedia: La enciclopedia libre*.
13.03.2008. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Infrarrealismo>>.
- Zavala, Oswald. "Literature to infinity: A borgesian genealogy of contemporary Mexican narrative." University of Texas at Austin. 2006.
- Zozaya Becerra, Florencia G. "El desierto como utopía en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño." *Revista Casa del tiempo* 16 (2009): 11-15.