

La parodia, la vanguardia y el silencio: tres aproximaciones a *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño

Felipe Martínez Cuéllar

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Pregrado en Estudios Literarios
Bogotá, DC.**

Enero de 2012
La parodia, la vanguardia y el silencio: tres aproximaciones a *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño

Felipe Martínez Cuéllar

**Trabajo de grado presentado como
requisito parcial para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios.**

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Pregrado en Estudios Literarios
Bogotá, DC.**

Enero de 2012

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

Rector de la Universidad

Joaquín Sánchez García S. J.

Decano Facultad de Ciencias Sociales

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S. J.

Director del Departamento de Literatura

Cristo Rafael Figueroa

Director de la Carrera de Estudios Literarios

Liliana Ramírez Gómez

Directora del Trabajo de Grado

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

A Felipe Cuéllar Cuéllar, mi abuelo, quien siempre preguntó con interés por el avance de estas páginas, pero no pudo verlas terminadas. Lo bueno que haya en ellas le pertenece.

Agradecimientos:

Muchas personas rodean la elaboración de un proyecto como este, y es difícil saber en qué medida unas y otras participan en él. Quiero agradecer, en primer lugar, a Liliana Ramírez por sus atentísimas lecturas, su comprensión, su dedicación durante la dirección de este trabajo y, sobre todo, la gran calidad humana de su asesoría. Gran parte de los aciertos de estas páginas son más virtud suya que mía. También quiero mencionar a Cesare Gaffurri, sin cuya generosidad bibliográfica y sus comentarios sobre el tema este proyecto sería muchísimo menos de lo que es.

Gracias, también, a mi mamá, Patricia Cuéllar, y a mi abuela, Gloria Ospina, pues su paciencia y su apoyo fueron los mejores incentivos para trabajar en orden y con dedicación.

Por último, quiero agradecer a Lina Mora Gärtner, fiel compañera en la búsqueda del Encrucijada Veracruzana por las calles de México y lectora implacable –y visionaria– de la novela.

Tabla de contenido

1. Felipe Martínez Cuéllar, calle Durango, cerca de la Avenida Cuauhtémoc, México DF, diciembre de 2011	Pág. 7
2. La parodia	Pág. 11
3. La vanguardia	Pág. 36
4. El silencio	Pág. 59
5. A modo de epílogo	Pág. 81
6. Bibliografía	Pág. 84

Felipe Martínez Cuéllar, calle Durango, cerca de la Avenida Cuauhtémoc, México DF, diciembre de 2011.

Esta mañana, frente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, vi a un hombre leyendo *Los detectives salvajes*. Era tan flaco que el libro impedía ver todo el ancho de su cuerpo, aunque desde lejos se notaba su altura. A sus pies descansaba una maleta verde, llena de agujeros redondos, perfectos, como cicatrices de proyectiles de fusil; su ropa daba la impresión de haber sido hecha sobre él, cosida a la carne usando las venas como hilo, y los parches de sus pantalones más parecían una nueva piel nacida sobre la vieja. Por un momento pensé que el hombre, con su cara envejecida a fuerza de noches sin comer y días enteros andando a pie, era Arturo Belano. Comprendí entonces que la idea no solo no era ridícula, sino enteramente posible.

La lectura de *Los detectives salvajes* revela la existencia de una literatura que existe a pesar de sí misma; es decir: enseña que la destrucción del mundo de las letras puede ser el punto de partida para la construcción de una forma de escribir que abraza con desesperación la muerte de las cosas para, en un intento quizás vano, eternizarlas en el momento en que dejan de existir. La parodia –mecanismo, visión de mundo y método siempre presente en la novela– plantea la posibilidad de reconstruir desde sus cimientos un espacio aparentemente estable, para darle nuevos valores y juzgarlo desde diferentes visiones. Acercarse a los géneros literarios, danzar a su alrededor en aparente cortejo, acecharlos desde la escritura para, en el momento adecuado, transgredir sus reglas, reutilizarlos, darles la vuelta y volverlos a poner en su sitio, siendo ya otros: ahí está la parodia. Poner a conversar personas de la historia con burlones personajes de ficción que creen entender el curso de los acontecimientos importantes de la tradición en otro sentido, que le dan una interpretación distinta a la historiografía literaria, que pretenden aniquilar a los grandes próceres de la literatura para fundar una nueva escuela, una nueva forma de escribir: ahí está la parodia. Más aún: que esos

intentos de fundar nuevos movimientos y revolucionar el ámbito de las letras –y con él el social y el político– fracasen rotundamente: ahí hay parodia a más no poder. Que un personaje de *Los detectives salvajes*, aparentemente desaparecido años atrás entre las arenas africanas, aparezca un día cualquiera en México D.F., leyendo tranquilamente la novela –su novela–, sería una consecuencia natural de la propuesta paródica que la obra quiere transmitir. El personaje viéndose a sí mismo, juzgando de una nueva manera lo que otro ha escrito sobre él, corrigiendo, demostrando la falacia de algún pasaje, de algún pensamiento: ahí estaría la parodia.

En un momento (para entonces yo ya me había sentado a prudencial distancia, en un punto en el que tenía buen ángulo de visión) el hombre sacó de su maleta una libreta pequeña, de tapas negras y no más grande que un pasaporte. Miraba hacia un lado, escribía, miraba hacia el otro, escribía, volvía a mirar y volvía a escribir. Como un péndulo que contabilizara los vaivenes del mundo. Aparentemente escribía versos. Buscaba el verso con la mirada en un lado, lo escribía y luego buscaba el siguiente en el otro lado. Pensé entonces en que debía estar escribiendo, sin duda alguna, versos real-visceralistas.

Los movimientos literarios de vanguardia protagonizaron buena parte del panorama literario latinoamericano de principios y mediados del siglo XX. El *Estridentismo*, particularmente, fue el protagonista de buena parte de la historia literaria de México en los años veinte. Un joven Roberto Bolaño, junto con su amigo Mario Santiago Papasquiaro, funda en la década de los setenta el movimiento infrarrealista, revolcón vanguardista ante la institucionalización de la literatura y el anquilosamiento de la poesía. El movimiento no duró mucho. Más de veinte años después, en 1998, aparece una novela titulada *Los detectives salvajes* en la que su autor da cuenta del desencanto de una generación ante el mundo jerarquizado que le tocó en suerte, sus intentos para subvertir dicho orden, su fracaso, algunas muertes, su paulatina disolución en destinos individuales casi siempre marcados por la

desdicha. El autor: el mismo Roberto Bolaño. Dentro de su visión de la historia, paródica como ya se mencionó anteriormente, Bolaño intenta volver a leer los derroteros de los jóvenes movimientos poéticos de las vanguardias para reubicarlos según él considere que sea conveniente; más allá de los triunfos de los poetas más sobresalientes de dichos movimientos (unos pocos, en comparación) le interesa mostrar el otro lado: la derrota de aquellos poetas que quedaron silenciados por su falta de adecuación al sistema, por su actitud de rechazo –en muchos casos injustificada, por supuesto– a toda norma, o, también, por su falta de talento o de disciplina. Los movimientos vanguardistas no cambiaron nada, parece decir la novela, apenas esbozaron las ideas –o la falta de ideas– de algunas generaciones que, sin embargo, no supieron (o no pudieron) enfrentarse al mundo y transformarlo. El real-visceralismo es la suma de mentes desconcertadas que creen encontrar en la poesía un camino en el mundo, pero que terminan perdiéndolo porque pierden la poesía, y entonces se hunden en el abismo. Y después de eso queda el gran tema final de la novela: el silencio.

Guardó la libreta y siguió leyendo. Se le notaba el movimiento de los ojos mientras recorría con afán las líneas de la novela, como si lo estuvieran siguiendo hordas de perros enfurecidos. Más tarde me di cuenta de que leía en desorden, pasando a veces cinco o seis hojas hacia adelante, a veces devolviéndose, a veces repitiendo la misma página una y otra vez. Movía un pie hacia delante y hacia atrás, columpiándolo, dándole ritmo a sus ojos, mientras con una mano sostenía el libro y con la otra fumaba con angustia, como con miedo de recibir en sus pulmones el aire del ambiente en vez del humo de su cigarrillo. Solo en ese momento, después de más de una hora de estarlo observando, se me ocurrió pensar en que no tenía ni la más remota idea de cuál era el aspecto de Arturo Belano. En la novela nunca lo describen, más allá de referencias a su parecido con zombies o sonámbulos. En mi cabeza se hizo un profundo silencio, una negrura que no era comprensión ni certeza, sino todo lo

contrario. Alcancé a vislumbrar, en un último momento, que ese tenía que ser el destino de Belano. Y entonces me tranquilicé.

Cuando en la vida de un poeta –como lo eran los miembros del real-visceralismo– se esfuma la poesía, se hacen polvo las posibilidades de su poesía para decir algo, ya no queda sino el silencio. Cualquier actitud que en ese momento se asuma (el suicidio, la negociación con el mundo, la desaparición, el exilio, el mundo de la marginalidad) estará signada por un profundo silencio. Cuando los personajes de la novela pierden la posibilidad de llevar su movimiento poético al lugar que tenían previsto –que, por otra parte, no se sabe cuál es, ya que el movimiento, paródicamente, carece de todo programa sistemático– sus posibilidades se ven cercadas, sus destinos enfrentados a una gran oscuridad que ha de sumirlos en el mundo del que querían escapar. El silencio se convierte, entonces, en el lenguaje de la novela. *Los detectives salvajes* calla a lo largo de más de 600 páginas. La escritura misma cede su espacio al dibujo, al final, y también se sume en su propia negrura. Son silenciosos los destinos de los protagonistas, son silenciosos los avatares de muchos de los personajes, no dicen nada los testimonios de quienes hablan y, al final, pareciendo cansada de tanto intento fallido por decir algo, la novela se tapa la boca a sí misma, y acepta su silencio como otra forma de decir tantas cosas, se da cuenta de que todo eso que ha intentado decir a través de tantas voces, es el mismo silencio, que no es vacío, sino otra cosa que hay que callar.

Me paré y me fui, dándome cuenta de que ese encuentro fortuito, con un desconocido, entrañaba también lo que *Los detectives salvajes* quiere decir: la inefabilidad de la vida, la imposibilidad de darle a la vida –tan salvaje, tan arbitraria, tan absurda, tan contradictoria y tan ambigua– un relato que intente apresarla y dominarla, como a una esclava o una perra. Tal vez Arturo Belano siga vivo. O tal vez nunca haya existido, y su presencia en una novela solo sea para recordarnos que nuestra propia vida, en apariencia tan importante, no es sino un silencio más en la gran narración del universo.

La parodia

Hay nostalgia en *Los detectives salvajes*; añoranza por el tiempo perdido, por el pasado que ya no puede ser y que sólo es posible evocar con palabras. La nostalgia de Amadeo Salvatierra, antiguo poeta estridentista, quien mientras les cuenta a Ulises Lima y Arturo Belano las andanzas de Cesárea Tinajero, otra antigua poeta vanguardista como él, exclama: “...*qué lástima que pase el tiempo, ¿verdad?, qué lástima que nos muramos y que nos hagamos viejos y que las cosas buenas se vayan alejando de nosotros al galope.*” (Bolaño 180). Con el humor propio de la novela, el lector se dará cuenta de que esas palabras de Salvatierra están suscitadas por el inminente final de la botella de mezcal Los Suicidas, pero podrían pensarse, también, como el pensamiento que enmarca toda la novela, y que la justifica, pues ésta es, entre otras muchas cosas, un grupo de miradas hacia el pasado, hacia una multiplicidad de elementos precedentes que, en la ficción, reaparecen. Hay nostalgia, también, cuando Auxilio Lacouture, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y quien es la “madre de la poesía mexicana” (Bolaño 190), recuerda cuando trabajaba, de joven, con los poetas españoles Pedro Garfias y León Felipe, en el capítulo 4 de la novela.

Pero no debe pensarse, a pesar de todo, que la mirada que *Los detectives salvajes* ofrece del pasado es ingenua; que su forma de relacionarse con el pasado es triste y reivindicativa, como si la novela quisiera decir: todo tiempo pasado fue mejor, y buscara escabullirse del presente a través de la ficción. No; la nostalgia es una perspectiva más de las presentes en la novela para aproximarse a la memoria, a los recuerdos, o a lo que Gerard Genette llamaría *hipotexto*¹ (Herrero 42). Perspectivas que, por lo demás, apuntan a criticar ese pasado, no a idealizarlo, observando la forma como se construye en el presente, viéndolo a través del cristal de un presente que, aunque determinado por él, es capaz de juzgarlo, de

¹ Entendido como un texto anterior con el que un texto presente (llamado *hipertexto*) establece relación.

recrearlo, de otorgarle nuevos valores. Estamos, entonces, no ante una novela nostálgica, sino ante una novela postmoderna y paródica, tal como lo propone Linda Hutcheon:

“But if nostalgia connotes evasion of the present, idealization of a (fantasy) past, or a recovery of that past as edenic, then the postmodernist ironic rethinking of history is definitely not nostalgic. It critically confronts the past with the present, and vice versa.” (Hutcheon 39).

Uno de los elementos principales de lo que críticos como Linda Hutcheon o Alejandro Herrero han dado en llamar *postmodernismo* en literatura es una peculiar forma de acercamiento al pasado, de repensarlo, de criticarlo y confrontarlo. La parodia sería una de esas formas, en donde el presente le da nuevas perspectivas al pasado a través de la ironía, de lo que en la cita anterior se lee como *ironic rethinking of history*.

Una novela que ficcionaliza los movimientos poéticos latinoamericanos de vanguardia de las décadas de los treinta y setenta del siglo veinte, a fuerza ha de encontrarse frente a ese pasado que será su materia prima, de donde provienen sus elementos (por otra parte, ¿de dónde más proviene el material de la ficción si no es del pasado?), y tendrá siempre presente, en sus páginas, la pregunta por el modo en que ese pasado será tratado. Por la manera como lo hace *Los detectives salvajes* (en donde se reutilizan los géneros, los personajes históricos, la tradición literaria, etc.), se confirman las palabras de Hutcheon, y nos encontramos ante una novela que repiensa la historia (*una* historia) para explicar el presente (*un* presente), con vistas a lograr una crítica de ambos, una confrontación en la que “el pasado y el presente son juzgados a la luz del otro” (Hutcheon 39). Así, la parodia se convierte en el elemento fundamental, en la forma ideal para lograr ese juicio, para poner en duda ese pasado (en duda no porque se niegue su existencia, sino sus valores).

Habría, entonces, que delimitar qué aspectos de ese pasado, qué nociones, qué *intenciones* son puestas bajo la luz de la parodia, bajo la revisión crítica de la novela. La lista,

sin duda, es larga: se parodian los géneros (en especial los de novela policíaca y novela de formación), se parodia al lenguaje como creador de orden y sentido, se parodia la tradición poética latinoamericana, se parodia la figura del poeta, se parodian las instituciones académicas, se parodia la historia y la historiografía literarias. Se verá cómo se hace, pero queriendo responder, así sea parcialmente, a una pregunta: ¿por qué se hace? O, más bien: ¿qué se pretende con ello? (porque preguntarse por *el porqué* implica una noción de razón unívoca, de motivos inmóviles, mientras que preguntarse por el *qué se pretende* implica, de cierta manera, una apertura a nuevas posibilidades, a multiplicidades). Hay en toda esta construcción de la realidad que hace *Los detectives salvajes* una dirección hacia la desestabilización de un orden (mas no hacia un desorden), hacia la necesidad de darle a la ficción una nueva voz que hable desde otros lados, desde otros sentidos, que intente hablar desde *todos* los sentidos posibles, como parece que lo hiciera la misma estructura de la novela: esta está compuesta por tres partes: la primera y la última corresponden al diario de Juan García Madero, joven poeta adolescente, entre los meses de noviembre de 1976 y febrero de 1977, desde su ingreso al realismo visceral (el movimiento poético mexicano fundado por los poetas Arturo Belano y Ulises Lima, protagonistas esquivos de la obra) hasta la muerte de Cesárea Tinajero (la fundadora del primer realismo visceral, del que Belano y Lima toman el ejemplo, en los años treinta) en el desierto de Sonora. La segunda parte de la novela, y a la que le corresponden más de 400 páginas, está constituida por los testimonios de más de medio centenar de personajes que intentan dar razón de las andanzas de Belano y Lima desde 1977 hasta 1996, a través de América, Europa y África. Estos testimonios desbordan el simple pretexto de contar la vida de los dos personajes y terminan siendo un caleidoscopio de historias, voces y personajes que rompen con los límites de la novela.

Arturo Belano y Ulises Lima, poetas desesperados y vendedores de marihuana, andan en busca de la poeta mexicana Cesárea Tinajero, antiguo miembro del movimiento poético

estridentista y fundadora del realismo visceral en los años treinta. Ellos, como también fundadores de un movimiento real visceralista, aunque cuarenta años después, deben encontrar a su precursora, a la madre de lo que podría ser su poesía, a su origen; pero, como dice alguien en la novela, *“todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de nacimiento.”* (Bolaño 177). Y la novela, paródicamente, extrema esta orfandad desde dos puntos diferentes: por un lado, la ausencia (accidental) de una madre deseada (Cesárea Tinajero) y, por el otro, el rechazo (intencional) a un padre impuesto (Octavio Paz). Estas dos figuras representan el pasado y las dos, desde diferentes puntos de vista, son criticadas, puestas en entredicho.

Empecemos por Cesárea. Un análisis, acaso superficial, de su nombre remite, casualmente, a la maternidad. Bien podría ser ella la madre natural de los poetas real visceralistas, pero el parto fue doloroso, o complicado, o, en todo caso, atropellado. Nacieron por cesárea. Desde la concepción misma, su orfandad empieza a manifestarse. El pasado no los parió de forma natural y su vida (su vida poética, al menos) va a estar marcada por este atropello. Dejando de lado el nombre y sus posibles connotaciones, la parodia radica, más allá, en que en el momento en que la encuentran, en que estos dos poetas ávidos de una madre, de una nueva posibilidad para la poesía, la descubren en un rincón del desierto de Sonora, en el norte de México, ella muere en una escena de sangre y fuego: *“Los tres estaban manchados de sangre, pero sólo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho.”* (Bolaño 604). La única posibilidad de establecer una relación constructiva con el pasado, con la tradición, queda destruida en un instante, antes siquiera de poder aprender nada de él, porque lo único que Cesárea alcanza a decirles es que no se muevan, y después el narrador dice: *“...fue la primera y la última vez que me habló.”* (Bolaño 603). Del pasado sólo resta recoger el cadáver y hacer con él lo que mejor se pueda. Se agudiza el sentido crítico y paródico del tema si se piensa que esta escena tiene lugar un par de páginas antes de

terminar la novela, y entonces se comprende que todo lo que se ha leído, esos testimonios que recogen veinte años de la vida de Belano y Lima, no son más que el proceso de recolección de ese cadáver, de asumir ese pasado asesinado como el propio. Y ahí radica la crítica, lo que Huchteon llama *“ironic recall of history”* (Huchteon 24). Porque así esa historia (la de Cesárea Tinajero y sus jóvenes hijos huérfanos) sea ficticia, lo que podría estar diciendo es lo siguiente: es irónico pensar que el pasado nos construye, aun sabiendo que el pasado está muerto hace tiempo. La parodia vuelve a llamar a ese pasado, a esas concepciones o escenas o nociones, para desestabilizarlas, para destruirlas en la creación de una nueva visión de las mismas. O, como lo dice Herrero-Olaizola, *“la parodia como estrategia textual que ejercita una tarea crítica y evaluativa sobre modelos anteriores, de modo que el texto presenta a la vez un valor destructivo y creativo”* (Herrero 36). *Los detectives salvajes* destruye el pasado que podría ofrecer una redención para sus personajes, pero es a partir de esa destrucción que se crea la novela misma.

Al morir Cesárea Tinajero, la opción para Ulises Lima y Arturo Belano es la desaparición, la muerte en vida de su propia personalidad, la desaparición de su centro. Al eliminar del mapa la única fuente, el origen de sí mismos, su destino será la desaparición paulatina del mundo. De ahí que, al volver ellos del desierto, más de uno de sus amigos los vean como fantasmas, como espectros: *“...las [miradas] que buscaban mi mesa, eran ausentes, o distantes, como si hace mucho hubiera abandonado [Belano] el café Quito y sólo su fantasma permaneciera allí, inclemente.”* (Bolaño 188-189). Eso lo dice María Font, antigua amiga de los poetas y miembro también del realismo visceral. Más adelante vuelve a afirmar: *“ellos han cambiado mucho, pero yo no he cambiado nada.”* (Bolaño 189). Y, claro, cómo iba a hacerlo si ella no estuvo allí, cuando Belano y Lima vieron morir al pasado. Ahora, por otra parte, lo que la novela trasmite es que el pasado, de cierta manera, ya está siempre muerto, y es con esos pedazos que se construye la realidad, cualquiera que sea, y por

tanto no existe un pasado fijo al que podamos recurrir para narrar nada, sino que hay siempre que elegir los pedazos que se van a reconstruir, que se van a criticar, que se van a parodiar. Dice también Jacinto Requena, cuando narra una ocasión en que su compañera, Xóchitl García, comparte unas horas en un bus junto a Belano: “...se enamoró por unas horas de un sonámbulo”. (Bolaño 185). El sonambulismo, entendido como dormir despierto, puede entenderse también como la crítica a la idea de una razón vigilante que es capaz de desentrañar los misterios de la vida. Belano la ha perdido, porque ha conocido cómo funciona el mundo, ha visto que su origen, su centro, su fundamento, no son más reales que sus sueños, y por esa razón se lo ve como a un sonámbulo, pues esa es la forma de razón que en la novela se presenta: el sueño contrapuesto a la vigilia, el sueño como apariencia y la necesidad de vivir en esa apariencia, y esa apariencia entendida como relatos, la novela ya no como elemento de la razón ordenadora, de la vigilia, sino como pura apariencia, puros relatos a través de los cuales se construye la realidad, partiendo del pasado muerto. Y eso es la parodia, la cual “*contest the very possibility of our ever being able to know the ‘ultimate objects’ of the past. It teaches an enacts the recognition of the fact that the social, historical, and existential ‘reality’ of the past is discursive reality when it is used as the referent of art, and so the only ‘genuine historicity’ becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity. (...)The past as referent (...)it is incorporated and modified, given new and different life and meaning.*” (Huchteon 24). Conocer el centro de la realidad, los últimos objetos del pasado entendidos como fundamentos, no es ya posible (al menos no en esta novela), porque el pasado se construye igual que el presente, como un referente que parte de diferentes discursos que se entrecruzan, que se niegan y se validan y se vuelven a negar, y así lo que queda es elegir entre ellos, elegir el aspecto que se le quiere dar al pasado en el presente, cómo se lo quiere mostrar. Incorporarlo al arte para darle nuevos significados, nuevos puntos desde los cuales mirarlo. Y Bolaño lo muestra (al pasado) como una poeta

muerta en el desierto, como la imposibilidad para los nuevos poetas jóvenes latinoamericanos de tener un origen, una madre. Y Bolaño lo comprende, se da cuenta de que el pasado no ofrece orígenes y puntos de apoyo y referentes unívocos, sino sólo discursividad múltiple, movimientos híbridos, y eso lo convierte en un sonámbulo, en un fantasma en un mundo de aparente estabilidad.

Ahora, el pasado también está representado, para los jóvenes poetas, por el enemigo. Si la parte rescatable del pasado es la madre (Cesárea), la parte destruible es el enemigo (Octavio Paz). Esta oposición binaria, tan contraria a las concepciones de la novela misma, funciona así dentro del argumento de la misma, pero sólo para ser destruida al final, para mostrar que dichas categorizaciones nada tienen que ver con la realidad. Paz representa (como personaje de la novela) las instituciones adultas, las prohibiciones, la cultura oficial, todo aquello contra lo que los jóvenes deben revelarse. Es un pasado que debe ser destruido para erigir uno nuevo. Sin embargo, lo que hace Bolaño es mostrar, con gran lucidez, que el pasado no puede borrarse (como su muerte no borra a Cesárea Tinajero de la vida de los hombres), sólo reconstruirse y criticarse. Y empieza a moverse, otra vez, la parodia; la crítica es doble: a Paz, por un lado, y a los mismos jóvenes, por el otro. Porque los jóvenes terminan siendo como él, terminan acercándose al maestro y dándole la mano en una escena que, quizás, condense gran parte de la simbología de la novela. En el Parque Hundido, en México D.F., Ulises Lima y Octavio Paz caminan en círculos *“sólo que en sentido contrario, así que por fuerza tenían que cruzarse”* (Bolaño 505). Esta primera imagen muestra, en una frase, todo lo que ha sido el camino de los real visceralistas: oponerse a las instituciones, sólo para estar en permanente contacto con ellas, encontrándoselas siempre en su camino, sin poder evitarlas ni eliminarlas. El encuentro es la muestra del desencanto final, de la renuncia de Ulises Lima a las intenciones destructoras del grupo de su juventud, y es la destrucción misma del grupo, cuando Octavio Paz le dice: *“...real visceralista (...) ¿no fue ese el grupo poético*

de Cesárea Tinajero?” (Bolaño 509). Y Lima responde que sí y no menciona su grupo, el que fundó con Belano, sino que comprende que el único real visceralismo que existió (si es que hubo alguno) fue el de los años veinte, el de Tinajero. Y entonces vemos cómo cualquier sentido que hayamos podido construir al respecto queda desbaratado, porque el real visceralismo que protagoniza la primera y la tercera parte de la novela nunca existió, o nunca fue más que un grupo de jóvenes luchando contra el pasado, contra lo que no se puede luchar. Como lo dice Laura Jáuregui, antigua novia de Arturo Belano: *“Así era Arturo Belano, un pavorreal presumido y tonto. Y el realismo visceral, su agotadora danza de amor hacia mí.”* (Bolaño 169).

Pero para ellos era otra cosa, para los real visceralistas aún quedaban las intenciones de cambiar el sistema, de arrollar al pasado. Y con humor, parte importante de la parodia, Bolaño muestra sus planes:

“Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, que desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Nezahualcóyotl en un destartado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero...” (Bolaño 171).

Cabe decir, primero, que, como lo afirma Huchteon, *“to include irony and play is never necessarily to exclude seriousness and purpose”* en la obra paródica (Huchteon 27). Como se ve, no hay un programa poético sistemático para enfrentarse a ese monstruo que comanda la poesía mexicana del momento, no hay intención de publicar una antología de poetas real visceralistas que sea capaz de enfrentarse, con belleza, con arte, a la obra de Octavio Paz. Hay los intentos desesperados de adolescentes descarriados, hay un movimiento poético en el que nunca se escribe poesía, hay la burla a una tradición que se presenta como el

proyecto serio de renovación de la poesía latinoamericana, pero que no es más que un intento juvenil de vandalismo. Lo que hay, simplemente, es *“una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta”* (Bolaño 160), como lo dice Carlos Monsiváis (otra vez Bolaño recurriendo a la historia, a los personajes históricos) en su testimonio del primer capítulo de la segunda parte. Ahí está, de nuevo, la parodia, de nuevo el pasado cobrando nuevas significaciones, esta vez la de su necesidad, la de su carácter importante para la construcción del presente, y cómo no se puede prescindir de él. La parodia no es, entonces, la burla del pasado, sino la muestra de la seria preocupación por él, y por resignificarlo para darle nuevos valores. Huchteon menciona *“a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very hearth of similarity. (...) this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity: the Greek prefix ‘para’ can mean both ‘counter’ or ‘against’ and ‘near’ or ‘beside’.”* (Huchteon 26). En un contexto en el que la similitud (*similarity*) está presente en cada línea (pues estamos hablando, siempre, del contexto de los grupos poéticos latinoamericanos), se señala constantemente la diferencia, haciendo mención irónica de sus elementos: como ya se vio, las actitudes de los jóvenes poetas real visceralistas.

Pero no se piense, en ningún momento, que la novela pretende defender unas ideas de rechazo total a las instituciones de la tradición, a los modelos que han marcado el paso a seguir. En ese sentido, la novela no es juvenil, no es incendiaria. Más bien, lo que hay detrás del símbolo de Octavio Paz y su magisterio dentro de la poesía mexicana de los setentas es una necesidad de conciliación con las pretensiones de univocidad, con la unidad de criterios, con la formación de sentidos únicos que gobiernan la construcción de una tradición. Bolaño no pretende (no es tan ingenuo) destronar a Paz, o *secuestrarlo* como lo hubieran hecho sus personajes, sino que quiere reconstruir un proceso al final del cual las dos voces en conflicto, las dos direcciones que aparecen en la novela, se encuentran y son capaces de darse la mano,

en ese testimonio magnífico de Clara Cabezas, la asistente de Paz: “*Después el poeta Ulises Lima se levantó, le estrechó la mano a don Octavio y se marchó.*” (Bolaño 510). La parodia resulta una forma de reevaluar el pasado para que se reconcilie con el presente: “*Al concebir la parodia como un discurso de doble dirección o de doble voz (...), Bakhtin propone la unión de dos discursos o dos voces en conflicto.*” (Herrero 41). Y esas voces, en *Los detectives salvajes*, son la tradición establecida por las instituciones y los intentos de los poetas jóvenes por romper con ella, son las figuras de los grandes poetas erigidos por la historiografía literaria y las de los escritores perdidos en la sombra de las ciudades latinoamericanas, son Cesárea Tinajero y Octavio Paz.

Por otra parte, el juego con los géneros también apunta hacia la necesidad de replantear nociones aparentemente estables e imposibles de subvertir. Los conceptos de géneros literarios, con todo lo que tienen de dogmático, son desestabilizados desde sus mismos fundamentos; es decir, Bolaño recurre a un cierto tipo de géneros y es capaz de parodiarlos a través del uso de sus propias convenciones.

Empecemos, entonces, por considerar el género policíaco. Es tradicional que dichos relatos inicien siempre con un crimen² que desencadena la trama. En *Los detectives salvajes* el crimen, ciertamente, está presente, pero en una manera desafiante al género: al final de la novela. Es importante, para ver el funcionamiento de esta estrategia, observar detenidamente la estructura de la novela. La primera parte es el diario del joven Juan García Madero, poeta recién invitado a formar parte del realismo visceral a comienzos de 1976. En esta se cuentan sus andanzas por México DF así como su formación poética y sentimental. Al terminar esta parte vemos a García Madero, la noche de año nuevo, salir disparado por las calles del DF junto a Arturo Belano, Ulises Lima y Lupe (una prostituta que huye de su padrote, quien los persigue en un Camaro), en el Chevrolet Impala de Joaquín Font (el padre de dos hermanas

² Véanse los cuentos de Edgar Allan Poe o los de G.K. Chesterton, las novelas de Arthur Conan Doyle, *La muerte y la brújula* de Borges, o novelas más recientes como las del sueco Henning Mankell o el italiano Andrea Camilleri. Siempre el crimen va a ser el motivo por el cual los personajes se ponen en movimiento.

también poetas, también real visceralistas), en busca de Cesárea Tinajero, quien se supone está perdida en el desierto de Sonora, al norte del país. La última parte del capítulo dice: *“Son juegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF.”* (Bolaño 137) Así se acaban las andanzas de los real visceralistas y así termina, también, el contacto del lector con los protagonistas de la novela. La segunda parte (la más extensa del libro) consta de 26 capítulos en los que se introducen 96 testimonios que dan cuenta de las andanzas de Lima y Belano por México, Europa y África después de regresar del desierto. Nunca se cuenta lo que allí pasó, ni tampoco se vuelve a dar voz a ninguno de los dos personajes. Lo que se sabe de ellos, durante los veinte años que transcurren en los testimonios, son las noticias, a veces contradictorias, que dan de ellos quienes algún contacto tuvieron. La novela se convierte, así, en una inmensa persecución en la que el lector trata de seguirles la pista a los dos poetas, perdiéndolos siempre de vista, en una suerte de pesquisa policial que no lleva a ninguna parte. Entonces: no hay crimen, pero tampoco hay detective. Los testimonios son dados a una presencia invisible, un interlocutor ausente que los organiza y los dispone, que bien podría ser la policía. El lector es el detective que construye el misterio, que intenta organizar los pedazos sueltos del rompecabezas (pedazos sueltos que, por otra parte, son el reflejo de la fragmentariedad de la realidad). Como lo dice el crítico Diego Trelles en su estudio *El lector como detective en ‘Los detectives salvajes’ de Roberto Bolaño*: *“...en la novela de los poetas real visceralistas (...) que andan buscando a Cesárea Tinajero, una poetisa de culto misteriosamente perdida en México, el lector es invitado a participar de un juego donde hay desde acertijos y adivinanzas gráficas hasta persecuciones y crímenes.”* (Trelles 144). Y es ese mismo lector el que intenta resolver todos esos acertijos, y es él, entonces, quien se convierte en el protagonista de la novela (en el detective, si de una novela

policíaca tradicional se tratara). La parodia radica en mostrar cómo, al desestabilizar los elementos del género tradicional, la multiplicidad por la que aboga la novela cobra un nuevo sentido, una nueva forma de representación, y el género mismo abre sus puertas a un nuevo relato en el que se plantean nuevas soluciones para el problema de la narración tradicional detectivesca. Por ejemplo, al leer los testimonios de la segunda parte de la novela se tiene la sensación permanente de que esos personajes le están hablando a un interlocutor que está sentado frente a ellos, a un policía o un investigador que les pisa los talones a Belano y Lima pero que se ve envuelto en un red de historias que lo pierden y lo vuelven a encontrar; la función fática del lenguaje sirve acá para dar señales de ese interlocutor. Dice Hugo Montero, en el capítulo 14: “...somos juguetes en manos del destino, ¿verdad?” (Bolaño 331), y pregunta Rafael Barrios en el capítulo 13: “¿Ustedes han visto Easy Rider?” (Bolaño 321). Esas expresiones -¿verdad?, la pregunta- no indican sino la intención del hablante por comprobar que la comunicación es todavía posible, que el receptor capta el mensaje; la pregunta que surge es, entonces, ¿quién es ese receptor, ese detective que va durante veinte años recorriendo el mundo detrás de los dos poetas perdidos? Ya dimos una posible respuesta anteriormente: el lector. Un paréntesis: sólo un testimonio (de los 96) está dirigido a una persona en particular; es el de Andrés Ramírez, en el capítulo 18. Ramírez dice: “*Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye.*” (Bolaño 383). La novela de detectives, entendida como el género narrativo en el que gracias a la razón unívoca, estable, centrada, se desarrolla la trama, se transforma en la postmodernidad en una novela que funciona por el entrecruzamiento de distintas razones, de distintas perspectivas del mundo y de distintas voces que guían, a veces con pistas falsas, al detective invisible.

Lo mismo ocurre con la novela de formación. Si se piensa en la necesidad de una escritura que dé cuenta del crecimiento de una generación, de un grupo de jóvenes enfrentados a un mundo con el que se las tienen que ver (o con el que tienen que negociar)

para sobrevivir, *Los detectives salvajes* ciertamente responde de una manera irónica a esa necesidad. Lo que en las novelas clásicas del género es representado por la educación académica o social (por ejemplo en *La educación sentimental* de Flaubert o en *Las ilusiones perdidas* de Balzac), Bolaño lo representa a través del sexo. Para esta nueva generación (latinoamericana, del siglo veinte, violenta y desesperada) la educación formal no es una opción, o por lo menos no lo es considerando sus intenciones de enfrentamiento a las instituciones. La universidad se convierte en el lugar donde se des-educan a los jóvenes, donde se los amolda a un mundo convencional, hegemónico, autoritario. Juan García Madero lo expresa con claridad en la segunda entrada de su diario: “*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.*” (Bolaño 13). La educación sentimental de García Madero va ir entonces de la mano del sexo y la poesía, de un hundimiento paulatino en los bajos fondos (compárese con el ascenso social que buscaban los jóvenes estudiantes de las novelas del siglo XIX). Su preocupación está ligada a la necesidad de construir una obra poética importante, desligada de la academia y sus promesas de triunfo. “*El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas. (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez.)*” (Bolaño 23). Esa educación inicia de manera desenfadada, con la pérdida de la virginidad con una de las hermanas Font y luego con la vida junto a Rosario, la mesera del bar Encrucijada Veracruzana. Y esa educación pareciera ser hacia atrás, hacia un despojarse de las convenciones humanas para ir siendo cada vez más animal, menos racional. La crítica a la razón del progreso, a la razón moderna, late en cada página del testimonio de García Madero, pero no es una crítica que pretenda establecer un nuevo sentido, porque sólo lleva a la enfermedad y a la desgracia. García Madero no se

educa, se des-educa, pero a la vez se enferma y se hunde cada vez más en la miseria. Su educación sexual y poética lo lleva a la desgracia. Y a la desgracia va, de su mano y encontrando en él a su representante, la generación real visceralista, los que pretenden enfrentarse a todo sin las armas adecuadas, sólo con su juventud y su ignorancia:

“He enfermado de verdad. (...) Tengo fiebre. He empezado y terminado dos poemas.”

(Bolaño 114). En el joven poeta se juntan y comparten espacio la poesía y la enfermedad, como si fueran una sola. La educación sexual y poética de García Madero lleva únicamente a eso, a la poesía como enfermedad. Se hace uso, entonces, de un género novelístico tradicional, pero sólo para volcarlo en una realidad que lo trasciende, lo traspone y lo descentra, sólo para hacer, como lo hace con el género policíaco, que sus posibilidades de expresión de los relatos entre lo real y lo ficticio se multipliquen, se abran. La multiplicidad es el objetivo al que tiende la novela, por su profusión de voces y por su parodización de los géneros.

Igualmente ocurre con el uso y el abuso de Bolaño de los testimonios. Si se piensa en un género (el testimonial) que es identificado como la posibilidad para darle voz al que no la tiene, para abrir un espacio de representación a realidades que se ubican en otros límites, en otras orillas pero que pretenden tener un sentido y acercarse, a través de la novela, al centro, en *Los detectives salvajes* se convierte en la desmesura de las voces que pugnan por la destrucción del sentido, por la construcción de un relato múltiple que borra esos límites y rompe esas orillas. El testimonio no funciona en *Los detectives salvajes* como una nueva forma de darles voz a los que no la tienen, sino que, paródicamente, esa proliferación extrema de narraciones trae consigo una disolución de esas mismas voces, un silenciamiento de quienes las emiten. 96 personajes diferentes intentan dar cuenta del destino de Arturo Belano y Ulises Lima, quienes cada vez más van diluyéndose, perdiéndose en el tiempo y el espacio, hasta que lo único que quedan son referentes vacíos de significado, fantasmas invisibles del

sentido; hasta el punto que, veinte años después de la empresa real visceralista, un especialista en ese movimiento, “*el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y (...) en el mundo*”, exclama: “*De Arturo Belano no sé nada. No, a Belano no lo conocí.*” y, más adelante: “*¿Juan García Madero? No, ése no me suena.*” (Bolaño 550-551). Entre el tiempo transcurrido en los testimonios, dos de los protagonistas de la novela desaparecen del sistema de referencias, se pierden en la novela y pierden su significado, mostrando cómo las voces son capaces de vaciar el sentido de las cosas, en vez de llenarlas. Quienes ven en la novela testimonial una forma de que voces que no pueden hablar encuentren su vía, verán en *Los detectives salvajes* el camino opuesto, la inversión paródica: las voces hablan y hablan, pero no dicen nada. La novela no es una novela testimonial (si se tienen en cuenta las pretensiones del género, tan cercanas a la idea de construcción de sentidos unívocos a través de la voz que habla) sino que sería, más bien, una novela policíaca con testimonios; testimonios que, por otro lado, callan lo que dicen.

Hay, entonces, en esta construcción paródica de diversos géneros dentro de una misma novela, no sólo una intención de abrir espacios para nuevas posibilidades de significación, para nuevas construcciones representacionales de la realidad, sino también una idea que pretende establecer un diálogo con los mismos elementos que se parodian. No se quiere, únicamente, superar tradiciones y subvertir géneros, sino que lo que hay de fondo es la idea de establecer un diálogo con el pasado de tal forma que el presente sea capaz de valorarlo de nuevas maneras. Como lo dice Herrero: “*...todo texto paródico implica necesariamente una relación textual, un diálogo con otros textos, o con otros géneros; esto es, un diálogo que desfamiliarice las convenciones de esos textos y géneros previos.*” (Herrero 38). Hay en esa desfamiliarización, entonces, no una intención de supresión, de culminación, sino un proceso de doble vía, de ida y vuelta, en el que es el diálogo (y no el *monólogo* de una sola posición) el que enriquece las visiones y la literatura. En *Los detectives salvajes* no se rompe con la

tradición, ni con los géneros, ni con la historia, sino que se dialoga con ellos de forma paródica para establecer una nueva opción, una nueva vía para esos mismos géneros, para esas mismas tradiciones, para la concepción y narración de la historia. La parodia se constituye así en una *“forma discursiva que ilustra (...) movimientos multi-direccionales.”* (Herrero 12), y la novela se construye, según el crítico Carlos Labbé, a través de la *“manipulación paródica de productos culturales convencionales, que no poseen en sí mismos pretensión de realidad, sino sólo de representación, en un afán de mediación en el cual diferentes subgéneros de la narrativa (...) alternan con textos novelísticos que descansan en modos autobiográficos, memoriales, testimoniales, dialogales.”* (Labbé 93). Esos productos culturales convencionales (los géneros en este caso) no tienen pretensión de realidad porque es lo que representan, lo que a través de ellos se dice sobre la realidad, lo que les da su significado; son formas vacías que se llenan con el material representado, con el pasado que manipulan, con los relatos que transmiten, con las intenciones que el autor les imprime. Y eso son para *Los detectives salvajes* los géneros que parodia: vacíos a través de los cuales transmite su representación, que puede ser otro vacío, o puede ser la multiplicación desmesurada de voces.

Se cuestionan las formas tradicionales de narrar los hechos y esos hechos mismos, pero sin la necesidad de acabar con ellos para instaurar un nuevo orden (que también sería de formas y hechos igualmente arbitrarios), sino con la necesidad de comprender de una manera quizás más amplia, más panorámica, esas formas y esos hechos. *“All must be used; all must also be put into question”* (Huchteon 29), dice Linda Huchteon acerca de la parodia postmoderna, y ciertamente en esa manera de funcionamiento se mueve la obra de Bolaño: se cuestionan los géneros, pero se utilizan sus características de igual manera; se cuestiona la historia literaria y social de América Latina, pero se la toma como tema central de la novela. No se niega del todo lo que se pretende parodiar, el *hipotexto* de Genette, sino que se usa para

darle una nueva interpretación. Si consideramos esos géneros parodiados, esa historia literaria, como propios de la modernidad, entonces la postmodernidad “*does not entirely negate modernism. It cannot. What it does do is interpret it freely; it ‘critically reviews it for its glories and its errors’*”. (Huchteon 30). Y la postmodernidad, o al menos los elementos postmodernos que están presentes en la novela, apuntan a la búsqueda de esa libertad para interpretar, librándose de las ataduras de la tradición, las instituciones y las hegemonías, para poder reconstruir el mundo nuevamente en la ficción. La novela, como novela postmoderna, integra al mundo dentro de ella pero también quiere integrarse a él, rompiendo con esas barreras que pretenden administrar los sentidos sin cuestionarlos. En este sentido, dice Huchteon: “*...postmodernist art offers a new model for mapping the borderland between art and the world...*” (Huchteon 23). No todo tiempo pasado fue mejor; pero tampoco fue peor. Lo que la novela hace, desde el presente, es poner en un nuevo plano crítico ese pasado, para considerarlo desde nuevas perspectivas y valorarlo desde la actualidad. La representación que del pasado hace *Los detectives salvajes* no pretende mostrarlo con la intención de eliminarlo o silenciarlo, sino con la de ponerlo en relación con sus consecuencias, con nuevas nociones, con lo que ese pasado engendró hacia el futuro: el presente. La estabilidad de la modernidad, su concepción del pasado y de la historia, son abandonados para asumir una postura postmoderna, re evaluadora, crítica.

El objetivo de la parodia en una novela como *Los detectives salvajes* estaría, entonces, encaminado hacia la generación de sentidos que partan de la pluralidad y la ambigüedad. Los testimonios en los que las figuras de Arturo Belano y Ulises Lima se empiezan a perder de vista (pero que, paradójicamente, tienen como propósito hablar de ellos), y que empiezan oficialmente con el testimonio de Mary Watson en el capítulo 8, inician un proceso de dispersión no sólo de los personajes, sino de lo que de ellos y sus hechos se puede decir; lo que quedan son opiniones, testimonios, relatos; lo que falta son significados estables,

identificables, discernibles con toda claridad. Lo que ese *“dialogue with a father”*, como lo llama Tom Wolfe, genera es un *“proceso de generación de sentido a través de la ambigüedad y la multiplicidad de valores”* (Wolfe 80-86). Entonces los sentidos generados dependerán enteramente de la manera como se asuma esa ambigüedad, del camino que se escoja entre los muchos que un texto poli-valente puede ofrecer. Hay en estos textos, y en la novela estudiada en particular, lo que Herrero llama un *“carácter resistente, evaluador, crítico, inclusivo y excluyente (...) con el fin de crear una discursividad híbrida que rechaza toda noción de una autoridad totalitaria.”* (Herrero 35). El pasado es puesto en evidencia como una construcción de relatos que se entrecruzan y también lo son los géneros, las tradiciones y lo que conservamos de los personajes históricos; su autoridad como figuras indudables, significativamente estables, es minada por la novela. En una novela como la de Bolaño hay ironía, hay paradojas, hay una utilización del pasado para una nueva construcción de los significados, para desestabilizar los poderes, pero también hay un apego a la historia, un deseo de recontarla, de volverla a traer a colación, en una obra paródica pero no evasiva. *Los detectives salvajes* es lo que Linda Huchteon llama, refiriéndose al arte postmoderno en general, un *“parodic project [that] shows both its critical awareness and its love of history by giving new meaning to old forms, though often not without irony.”* (Huchteon 31)

Pero este objetivo no sólo se refiere a los sentidos que puede cobrar la literatura en un diálogo con su propia tradición, sino que la construcción de textos paródicos como el estudiado, la reevaluación del pasado tal como se hace en los mismos, y la puesta en diálogo de los elementos que constituyen la parodia también entrañan una intención social de intervención en la realidad. A partir de la reevaluación de los valores y de las autoridades a través de una novela, lo que se pretende en último lugar es llegar a un cambio social permitido por los cambios que dicha parodización permite. No olvidemos que los proyectos de vanguardia (los de los veinte y los de los setenta) están ligados también a proyectos políticos.

En el caso de México, el estridentismo estuvo ligado a la Revolución mexicana y el real-visceralismo (de la novela) a la joven izquierda latinoamericana. Cuando Bolaño escribe la novela, en la década de los noventa, no va a entrar a defender con vehemencia esos proyectos, pero ciertamente tampoco es totalmente escéptico y aislado de la posibilidad de un cambio: la parodia que entraña *Los detectives salvajes*, su apertura a la multiplicidad y la ambigüedad, también tiene consigo una idea de lectura del mundo a través de esas claves, lo cual podría traducirse en actitudes de tolerancia, inclusión y diálogo. El arte construye vínculos entre lo estético y lo ético, entre la literatura y la vida: “*Parody of this kind, then, is one way of making the link between art and what Said calls the ‘world’*” (Huchteon 34). Interesante observar cómo Huchteon dice *is one way*, y no *is the way*, en un tono que ciertamente incluye las demás posibilidades y deja abierta la puerta al diálogo, a las alternativas. De la misma manera, *Los detectives salvajes* sería una forma de contar, de ficcionalizar, los procesos poéticos latinoamericanos a través del siglo XX, los movimientos de vanguardia, las esperanzas políticas de la juventud, el desencanto ante la vida y la pérdida del pasado (o de los *padres*, como les sucede a Belano, Lima y García Madero). Y de ahí que lo que quede al final de la novela no sea la certeza que nos dan los testimonios, sino la sensación de que otros quedaron sin decirse (a pesar de la desmesura de los ya leídos), de que otras personas también podrían contar su versión de los hechos y sus experiencias junto a los personajes, de que otra novela es posible a partir de nuevas voces y que será igualmente ambigua, igualmente múltiple, igualmente paródica e igualmente rica.

Por otro lado, es interesante también ver cómo la afirmación de Huchteon no le otorga a la parodia un carácter evasivo de la realidad, como podría pensarse. La burla, la ironía, podrían considerarse elementos para superar el pasado a través del irrespeto hacia el mismo, de su desacralización. Sin embargo, lo que hay en una actividad paródica como la que estamos observando es, incluso, lo contrario: la ironía usada como una forma de rejuzgar al

pasado, de reactualizarlo, de integrarlo al presente a través de la asignación de nuevos valores. La parodia no pretende excluir el mundo, el contexto social y sus discursos, sino que los integra gracias a su elaboración estética. *Los detectives salvajes* no se burla (o no sólo se burla) de la tradición vanguardista latinoamericana: la vuelve a observar bajo otra mirada menos dogmática, menos prejuiciosa, más plural, en la que conviven las voces contradictorias de quienes participaron en ella; así, por ejemplo, en el capítulo 3 habla con Arturo Belano y Ulises Lima, Manuel Maples Arce, fundador del estridentismo en los años 20, quien, por otra parte, no los juzga muy bien, pues afirma: “*No creo que conociera a Borges demasiado bien. No creo que conociera mi obra en absoluto, aunque a mí me tradujo John Dos Passos. Tampoco creo que conociera mucho a John Dos Passos.*” (Bolaño 176); unas páginas después aparece el testimonio de Bárbara Patterson, quien también presencié esa entrevista y tilda a Maples Arce de “*viejo puto mamón de las almorranas de su puta madre*” y prosigue: “*... le vi la mala fe desde el principio, en sus ojillos de mono pálido y aburrido, y me dije este cabrón no va a dejar pasar la oportunidad de escupirme, hijo de su chingada madre.*” (Bolaño 177). Y así la multiplicidad de voces, de opiniones y de miradas construye esa pluralidad. *Los detectives salvajes* no se burla de los géneros para mostrar su inadecuación o sus defectos: los usa y los abusa para ampliar sus posibilidades, para darles nuevos sentidos que los enriquezcan en el presente. La novela está escrita desde esos mismos géneros, desde esa misma tradición, y la evalúa desde dentro, la mira desde dentro. Y ahí, también, hay parodia: *Los detectives salvajes* se enfrenta al género policíaco, pero puede ser una novela policíaca cuando exige la búsqueda constante de los personajes que se difuminan, que se pierden en la narración; cuestiona los movimientos vanguardistas del continente (por ejemplo cuando Rafael Barrios, poeta real visceralista y amigo de Belano y Lima cuenta lo que hicieron después de la partida de estos dos y concluye: “*Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien.*” (Bolaño 214)), pero al hacerlos centro

de su trama y su argumento los valora y los aprecia; cuestiona las pretensiones de la novela testimonial, pero ella misma es una novela con testimonios. Y así, ofrece una visión (crítica) de los discursos desde ellos mismos. “*Parody sets up a dialogical relation between identification and distance.*” (Huchteon 35). La novela dialoga con el pasado pero a partir de una inmersión total en él; encuentra las diferencias pero a partir de identificarse con él y de conocerlo a fondo, lo cual permite un interesante movimiento de dos vías: por un lado, entrar en lo que sería el centro de construcción de sentido y, por otro, salir de él con las capacidades para descentrarlo, para poner en evidencia el sistema de autoridad que dentro de él funciona, y así generar un arte desde las orillas o, más bien, desde la carencia de ese mismo centro en el que se ingresó. Por ejemplo, cuando Amadeo Salvatierra, en el capítulo 6, recita de memoria el primer manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce, Bolaño demuestra un conocimiento más que amplio sobre el funcionamiento de las vanguardias (un *estar* en ese centro), pero en el mismo capítulo añade comentarios irónicos al respecto –como cuando Salvatierra afirma sobre una frase del manifiesto: “*qué mal suena pero qué bonito es, ¿verdad?*” (Bolaño 217) –, que demuestran también su salida del centro, su intención de llevarlo hacia otros márgenes. Al mostrar los mecanismos de los proyectos poéticos de vanguardia, la novela es capaz de hablar acerca de esos mecanismos desde la conciencia del carácter discursivo, de relato, que tienen esos mecanismos; la novela descubre que el centro (lo oficial, la Historia) no es más que otra forma de narrar la realidad (el pasado o el presente), como cuando Amadeo Salvatierra se burla de sus compañeros estridentistas, que vendrían siendo el relato-centro y él sería el relato-orilla; y es gracias al conocimiento de ese centro que *Los detectives salvajes* es capaz de diferenciarse de él y establecerse como novela marginal. No podría hacer el juicio que hace de las vanguardias si no se inmiscuyera totalmente en ellas (en su recreación ficcional) para de ahí salir identificada con ellas y diferenciada a la vez; narra las tradiciones, el pasado, los géneros desde su centro mismo, y sólo eso es lo que le permite parodiar de

forma completa esos mismos elementos. Si la novela no utilizara los elementos del relato policíaco, no podría parodiarlo; si no participara de las intenciones, los sentidos y los movimientos de las vanguardias (intenciones de desacralización, v.g. el secuestro de Octavio Paz; sentidos de renovación de la poesía latinoamericana como la que pretenden llevar a cabo los real visceralistas; y movimientos hacia los límites, lo marginal, ejemplificado en el abandono en el que está sumido Amadeo Salvatierra por no entrar en la institucionalización de la vanguardia o en la actividad económica de Lima y Belano: la venta de marihuana traída desde Acapulco) , no podría parodiarlos; si no comprendiera el funcionamiento de la generación de sentido y significado unívocos en el arte y la cultura, no podría plantear una obra polivalente, ambigua, múltiple y plurisignificativa.

Ahora, mención aparte merece la observación sobre la forma en que una novela como *Los detectives salvajes* se relaciona con la realidad en términos de imitación o mimesis. Debe pensarse, por tanto, que si una novela como esta pretende establecer un juego de sentidos, de multiplicidades, de pluralidad de voces que construyen el relato, ese juego igualmente conlleva una noción del papel de la ficción dentro de la realidad. Se parte, pues, de decir que una novela como esta no pretende, bajo ningún sentido, hacer una imitación (una mimesis) de la realidad en un sentido imitativo. Lo que hay de fondo es un cuestionamiento a esa misma realidad y a su carácter narrativo. La novela, al igual que el mundo, se construye a partir de los relatos que se hacen de ellos, y en ese sentido están en un plano ontológico equivalente. La novela no es más “real” que la realidad, ni la realidad es más “real” que la novela; las dos están en un diálogo de significados a través del cual se construyen mutuamente y a través del cual se identifican. La literatura es una versión de la realidad, así como lo serían las ciencias y las religiones; los relatos presentes en una novela como *Los detectives salvajes* construyen la realidad de igual manera que lo haría un texto científico o filosófico: *“Ficction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. (...) Instead, fiction is offered as another of*

the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are foregrounded in the postmodernist novel." (Huchteon 40). La parodia posmoderna, en su relación con el pasado, trata de desentrañar las versiones que en éste se esconden, para ponerlas de manifiesto y plantear una construcción de la realidad que la enriquezca pero no la limite. Al pensar que una novela imita la realidad, se establece un límite entre ambas; al pensar que la construye, la relación es más bien dinámica, retroactiva y dialógica. Y eso es, precisamente, lo que hace *Los detectives salvajes*, dar una construcción (a partir de testimonios, opiniones, diarios) de un pasado específico, del cual se ofrecen versiones diferentes, incluso contradictorias. Tomemos como ejemplo de esto los testimonios de Hipólito Garcés y Roberto Rosas, ambos en el capítulo 7 de la novela. El primero se presenta como el salvador de Ulises Lima en París, quien le da la mano y le consigue alojamiento, quien le prepara la comida y le hace la compra. El segundo, en cambio, muestra a Hipólito (Polito, como lo llaman), como el mentiroso más grande de la comunidad de jóvenes latinoamericanos de esa zona de París (lo que él llama la Comuna de Passy), y ciertamente menciona cómo tenía engañado y estafado a Ulises Lima. Son dos versiones de la realidad, ninguna menos cierta que la otra, ninguna más real que la otra, que construyen y permiten a proliferación de significados, de ambigüedades, en el transcurso de la narración. Y así es la realidad: hecha a partir de las voces de quienes la viven, nadie menos capaz y menos cierto que el otro. Y así, también, la parodia permite identificar esas relaciones, ese cruce de voces, de relatos, de construcciones, para que el arte se relacione con el pasado de la misma manera que lo hace la historia, y de esa manera presentar una nueva posibilidad para el trato de los elementos existentes, aquellos que, aparentemente, ya tienen un sentido dado y único, pero que, a través de la parodia, pueden ser resignificados en un juego que amplía las posibilidades del arte y del mundo.

En últimas, la parodia es el mecanismo ideal para una literatura que debe proponer nuevos juegos narrativos, nuevas maneras de enfrentarse a un mundo que se muestra a partir de las voces que lo pueblan, de los sonidos que se emiten desde los diferentes ámbitos que lo conforman. El lenguaje ordenador, constructor de sentidos y significados únicos, muestra otra cara de su realidad: su desmesura, la ambigüedad que representa cada vez que habla, sus pretensiones inconclusas de crear órdenes. El lenguaje, en una novela como la de Bolaño, no es más elocuente que el silencio, no dice más que los dibujos pintados en una pared de la calle o que los gestos que un niño hace con las manos, porque en el centro mismo de la parodia está su intención de mostrar que el mundo no es más real que lo que se dice de él, y que eso que se dice no es más cierto que las contradicciones que en el mundo se encuentran. *Los detectives salvajes* construye un mundo, pero lo hace a partir de las múltiples voces que nos cuentan, con verdades y mentiras, con opiniones encontradas, la historia de dos personajes que se pierden en la vastedad del relato; lo hace, también, a partir del uso de elementos convencionales de la literatura, pero sólo para mostrar que es posible darle nuevos sentidos a esos materiales, sentidos más acordes con una visión de mundo particular, más abiertos a las otras miradas. Se desestabiliza todo, pero no para crear un caos narrativo imposible y laberíntico, sino para mostrar que es necesario repensar la historia, nuestra relación con la historia (y la de la literatura, la poesía, el arte, la crítica), en términos de relatos entrecruzados. El pasado es puesto a prueba, criticado, reactualizado (en el sentido en que son reactualizados los mitos), para volver a ser de otra manera, con otros sentidos.

Hay nostalgia en *Los detectives salvajes*; añoranza por el tiempo perdido, por el pasado que ya no puede ser y que sólo es posible evocar con palabras. La nostalgia de Amadeo Salvatierra cuando brinda “*por todos nuestros muertos*” (Bolaño 220), y levanta su copa y se toma las últimas gotas del mezcal Los suicidas; pero hay, también, como ya se vio, una firme intención de mostrar que, por más muerto que esté, los relatos que construyen ese

pasado son susceptibles de reaparecer, de recrearse para traerlo de vuelta en la literatura, para que se vea en el espejo del presente y se forje su nueva identidad, sus nuevos sentidos. La relación crítica con él constituye lo que acá hemos llamado parodia, y ésta, a su vez, permite la identificación de la pluralidad y ambigüedad propias de la construcción de la realidad. Pluralidad y ambigüedad que, por otra parte, no empobrecen la literatura ni el mundo, sino que lo amplían en su apertura, lo potencian en su multiplicidad de significados, y le dan a la historia y al arte una nueva forma de seguir conviviendo.

La vanguardia

Tres movimientos de vanguardia están presentes en *Los detectives salvajes*: el estridentismo, el realismo visceral de Cesárea Tinajero (años 20) y el realismo visceral de Arturo Belano y Ulises Lima (años 70). El primero es histórico; los otros dos, ficticios. Sin embargo, la historicidad del estridentismo es puesta entre paréntesis en la novela, es asumida como un dato menor y el movimiento es tratado como un elemento más de la ficción, como otro personaje que puede ser manejado según las diversas intenciones del escritor. Cuando Roberto Bolaño convierte en personaje de su obra a Manuel Maples Arce, el fundador del estridentismo en 1922, y le da voz propia y lo pone en contacto con los demás personajes de la novela, está realizando un proceso de incorporación de la historia dentro de la ficción en el que esta no se ve como un contexto o como el referente de donde se toman algunos elementos para trabajarlos narrativamente, sino como una parte que tiene el mismo carácter, la misma solidez y presencia, la misma realidad, que los personajes, el argumento, los espacios y la misma narración. Es decir, la historia no es un marco; hace parte, también, de la ficción. Volvamos, entonces, a las vanguardias: la novela cuenta, a través de su estructura fragmentada, de sus personajes evanescentes, de sus testimonios desmesurados, la historia de un movimiento juvenil de vanguardia en México D.F. a finales de la década de 1970, el cual se inspira, a su vez, en un movimiento de vanguardia de la década de los 20 el cual, también, se inspira (o se desprende) del estridentismo. Este juego de cajas chinas o de muñecas rusas ayuda a borrar los límites entre ficción y realidad, entre historia y novela, y es la forma a través de la cual Bolaño muestra de la misma manera, al mismo nivel, unos movimientos y otros. Esta manipulación de la historia tiene algunos fines: por un lado, hacer un juicio crítico, a través de la ficción, de los procesos vanguardistas de la historia; por otro, mostrar los impulsos, las intenciones, los motivos de esos jóvenes que en algún momento fundaron un movimiento poético para cambiar la poesía (y la sociedad) latinoamericana. El destino de

dichos movimientos, en la visión que de ellos tiene Bolaño, será devastadora, como ya se verá.

Movimientos de vanguardia como el estridentismo nacieron contra las instituciones. Uno de sus motores fue derrocar los viejos regímenes para instaurar, por medio de la poesía y la acción social, un nuevo campo de libertad e independencia. Así, en México, después de los sucesivos vaivenes de la Revolución Mexicana, del derrocamiento de Porfirio Díaz por Francisco Madero, del de Madero por Victoriano Huerta, del de Huerta por Venustiano Carranza, surge la necesidad de enfrentarse, también desde el campo cultural, contra la sociedad oligárquica, dominante, del país. Como lo dice Julio Ramos: “*En América Latina (...) se desarrolla un vasto movimiento antioligárquico cuyo inicial registro histórico está en la revolución mexicana...*” (Ramos XI); es así como, en 1922, nace el estidentismo. Dice Germán List Arzubide, poeta estridentista: “...*la generación que había crecido en el fragor de la lucha, alcanzó altura responsable y vio el juego de los llamados intelectuales de la dictadura y se propuso desenmascararlos.*” (List Arzubide 7). Hay acá un elemento de fundamental importancia: la unión entre vida y literatura. Esos jóvenes poetas de los que habla List Arzubide han crecido *en el fragor de la lucha*, conocen las armas y las batallas, y se enfrentan, con ese conocimiento empírico, ante los intelectuales de escritorio (ellos, los jóvenes, vendrían siendo intelectuales de la vida), que representan para ellos el mundo de las letras desconectado de la realidad, a los que ven como siervos de las dictaduras. Los paralelismos con *Los detectives salvajes* empiezan desde pronto, y ya se ven en esta condición de la vanguardia que es concebir la vida y la obra como una sola cosa; la literatura y la vida como interdependientes. Recuerda Auxilio Lacouture -exiliada uruguaya, poeta, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y conocedora de todos los poetas de México-, en el capítulo 4, a Arturo Belano: “...*en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución...el viaje iniciático de todos los jóvenes latinoamericanos. (...) Y cuando Arturo*

regresó, en 1974, ya era otro.” (Bolaño 195). Esa experiencia, que en la cita de Germán List Arzubide es positiva y fomenta el enfrentamiento con las instituciones y la fecundidad de la poesía, en la novela de Bolaño constituye un destino trágico, una fatalidad (porque es inevitable, según se desprende de la referencia de Lacouture al viaje iniciático) que aniquila los caminos del arte y lleva a la desdicha. Dice la misma Auxilio Lacouture más adelante: *“Su conciencia debía estar tranquila...Pero cuando volvió ya no era el mismo...conoció a Ulises Lima (mala compañía, pensé cuando lo vi), comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del Inferno, qué digo el Dante, como si él fuera el mismísimo Virgilio, un chico tan sensible, comenzó a fumar marihuana, vulgo mota, y a trasegar con sustancias que prefiero ni imaginármelas.”* (Bolaño 196). En la visión que Bolaño tiene de la experiencia vanguardista, del mecanismo de funcionamiento de dichos movimientos, esta necesidad de unión entre la experiencia revolucionaria, bélica, y la producción de una literatura contestataria, capaz de cambiar los cimientos de la sociedad, da como resultado un deterioro en la situación social y, si se quiere, espiritual del personaje, que por ese mismo deterioro es incapaz de producir su obra. Contrastemos, entonces, la realidad que Bolaño construye en este pedazo de la novela con lo que dice Germán List Arzubide sobre los jóvenes vanguardistas de su época: *“Los jóvenes llegaban iconoclastas y rebeldes, sin ningún lazo con el pasado vergonzoso, altaneros al sentir que representaban la protesta de un pueblo en armas, irrespetuosos por los viles aspectos que habían contemplado en los anteriores, decididos al combate, duros e incontenibles.”* (List Arzubide 8). Ciertamente se comparten las intenciones, la rebeldía y el irrespeto, pero hay en la novela de Bolaño un tono menos entusiasta, quizás también menos ingenuo, de lo que la realidad de las armas causa en los jóvenes poetas.

Ahora, dicho carácter beligerante y desestabilizador está siempre, ciertamente, en el centro mismo de la actividad vanguardista. Como dice Hugo J. Verani en el prólogo a su libro

Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: "...unidas por un propósito común [las vanguardias]: la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada."(Verani 9). La renovación de las formas artísticas se entiende, en este caso, como una renovación, también, de los mismos cimientos de la cultura. Los vanguardistas no pretendían cambiar simplemente la forma de hacer poesía, los estratos formales de su quehacer, sino que tenían como meta minar desde el centro mismo los fundamentos de la concepción artística de su tiempo, en aras a una adecuación con un mundo que ya se movía a otros ritmos. Si se piensa que la realidad misma es el sustrato de la poesía, de la literatura, entonces se comprenderá que los movimientos de vanguardia estuvieran también interesados en la recomposición de la realidad social, política y económica de los pueblos. Y así lo están los que se presentan en la novela. Un ejemplo ya visto es el del mismo Arturo Belano, luchador en Chile pero quien regresa derrotado después de su intento revolucionario. Por otra parte, es conveniente analizar la situación familiar de algunos de los personajes miembros del real visceralismo para comprender que, desde el fondo y quizás inconscientemente, están llevando a cabo este cuestionamiento de valores propio de la vanguardia. Si se piensa que el fundamento de la sociedad es la familia, entonces los real visceralistas ponen, con su forma de vida, en tela de juicio esta idea. Miremos por un momento el caso de Juan García Madero, autor del diario que compone la primera y la tercera parte de la novela y quizás el último en ingresar al grupo de Belano y Lima. Es huérfano y vive con sus tíos (acá ya hay una primera desestabilización de esa sociedad, aunque esta no sea una condición voluntaria: no hay padres presentes); apenas puede, se va de su casa y empieza una vida en común con Rosario, mesera del bar Encrucijada Veracruzana. Si la vanguardia intenta enfrentarse a la sociedad con una nueva libertad, ciertamente la situación de García Madero es un enfrentamiento a esos valores tradicionales; el problema es que ese enfrentamiento trae consigo la desgracia de sus

allegados. En la entrada del 29 de diciembre de 1975 el joven poeta rememora una conversación con Brígida, otra mesera del bar:

“—¿Y qué más sabes?

—¿Sobre ti? —ahora Brígida sonreía y ésa, supuse, era su victoria.

—Sobre mí, claro —le dije mientras vaciaba el vaso de tequila.

—Que vas a morir joven, Juan, que vas a desgraciar a Rosario.”

Y más adelante, lo confirma:

“Hoy he vuelto a casa de las Font. Hoy he desgraciado a Rosario.” (Bolaño 121)

Si alguna transgresión hay en las intenciones vanguardistas de los real visceralistas, es la de los valores familiares. Transgresión que, consciente o inconsciente, trae consigo la desgracia y la desolación.

La situación de María y Angélica Font no es distinta: viven con sus padres en una casa en la colonia Condesa, una de las más elegantes del D.F., pero duermen en una caseta situada en el jardín, de la que rara vez salen (el padre, por lo demás, termina en una clínica psiquiátrica a las afueras de la ciudad). Lo mismo pasa con Jacinto Requena y Xóchitl García, quienes viven juntos en el departamento que el padre de ella utiliza para serle infiel a su esposa. No es diferente la situación de Piel Divina, quien vive en una azotea con los hermanos Rodríguez; ni la de los mismos Belano y Lima. Y todos ellos son miembros del movimiento real visceralista, el cual, como respuesta a esos valores que empiezan a destruirse, se concibe, también, como una familia alternativa. Todos ellos, a su manera, se enfrentan a la sociedad y la desestabilizan, pero ese enfrentamiento les trae a ellos mismos la infelicidad. Así, con la ironía y el sarcasmo propio de la novela, Bolaño confirma las palabras de Hugo J. Verani ya citadas: “[Las vanguardias] son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada.”(Verani 9). Ciertamente nuestros jóvenes poetas cuestionan esos valores, o algunos de ellos, al menos, pero lo que *Los*

detectives salvajes nos muestra, con lujo de detalles, es la situación personal a la que ese cuestionamiento conduce. Situación que, por otra parte, ha sido siempre excluida de las narraciones historiográficas de los procesos vanguardistas en América Latina.

Regresemos, entonces, al proceso histórico de las vanguardias. Como ya hemos visto, Germán List Arzubide hace un recuento más o menos pormenorizado, más o menos parcializado, del estridentismo en su libro *El movimiento estridentista*. Otro elemento fundamental, que él anota en su libro, de los móviles de la vanguardia es la irrupción violenta de una realidad maquinizada e industrial: la modernización como consecuencia de las ideas de progreso, avance, estabilidad de los valores dominantes, poder de la razón y hegemonía de los poderes propios de la modernidad. *“La mecánica de la vida había hecho irrupción en los talleres de los artistas y el recuerdo de aquellos poetas franceses que se negaron a ver siquiera la estructura aérea de la Torre Eiffel, tachándola de anti-poética y terriblemente bárbara, hacía sonreír con desprecio al mundo, y nosotros llegamos a formar en las filas de los que entendían la canción del hierro, de la radio, de la velocidad y de la multitud.”* (List Arzubide 9), Esta realidad, tan presente en el simple título del primer poemario de Manuel Maples Arce, *Urbe*, viene de la mano de la renovación material (y del paisaje mismo) de la realidad americana. Si consideramos esta literatura, la de vanguardia, como la primera literatura moderna de nuestro continente y la ponemos en relación con esta realidad maquinizada y material, se comprenderán mejor las palabras de Julio Ramos cuando dice: *“...la emergencia de la literatura moderna latinoamericana como efecto de la modernización social de la época, de la urbanización, de la incorporación de los mercados latinoamericanos a la economía mundial...”* (Ramos 11). Y, ciertamente, estos avances tecnológicos serán la temática de la obra de los poetas estridentistas.

Esta irrupción industrializada que para los vanguardistas anteriores fue un descubrimiento, para los real visceralistas es ya un ahogo, una crisis. Sus intenciones de

renovación no están en consecuencia con una transformación del mundo, sino con una necesidad de encontrar nuevos caminos para salir de uno que ya está estancado. Lo que los vanguardistas de comienzos de siglo vieron como la esperanza de la poesía (esa realidad urbana, en vías de modernización), para los de los años setenta es ya una estabilidad en la sociedad, un conjunto de reglas que deben quebrarse para encontrar una nueva esperanza. Si bien en *Los detectives salvajes* y en las referencias al realismo visceral son casi nulas las alusiones a esta realidad material, industrial, del mundo (quizás, sobre todo, porque en la década de los 70 ya no había de qué maravillarse, esa modernidad ya había cedido el paso a nuevas formas de pensamiento, quizás a una posmodernidad en donde las vanguardias, como hemos visto, se desnaturalizan) y a su relación con la literatura, sí hay una alusión constante a la necesidad de cambiar la poesía latinoamericana, de salir del estancamiento. Ahora bien, los motivos de esa necesidad de cambio en dicha poesía no están suscitados por una observación detenida de la realidad (como se supone que pasó con las vanguardias históricas) sino por lo que parece ser un simple juego juvenil deseoso de acabar con todo. Es decir: los móviles propios de la vanguardia histórica son puestos en tela de juicio en la novela. Bolaño no pretende burlarse, sin embargo, sino, más bien, hacer énfasis en los aspectos más personales, internos, incluso psicológicos de unos jóvenes que se proponen cambiar la realidad de su continente (lógrenlo o no). Esa “modernidad” de la que habla List Arzubide, para Belano y Lima ya no es la causa de su movimiento, su intención, porque, precisamente, es ella quien los tiene “entre la espada y la pared”.

Así se entiende por qué, en la novela, la palabra “modernidad” aparece sólo tres veces: dos de ellas con relación a Cesárea Tinajero y la última en broma. Los poetas de comienzos de siglo tienen un camino, un programa, una meta clara que puede ser formulada en palabras: cuando Cesárea Tinajero le pregunta a Amadeo Salvatierra a dónde quieren llegar con el estridentismo, él le responde: “*A la modernidad, Cesárea [...], a la pinche modernidad.*”

(Bolaño 460) Es significativo que sea ella quien formula la pregunta, ya que eso nos indica que el real visceralismo de los años veinte, el que ella fundó más adelante, nace con la pregunta en su origen, mas no con una respuesta contundente. Eso nos lleva a pensar, entonces, que es más que lógico que el real visceralismo de cincuenta años después también surja de la incógnita, de la falta de respuestas, y que cuando sus miembros (los jóvenes poetas) expresan sus deseos no sean capaces de formular una meta a la cual llegar; simplemente dicen: *“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. Es decir: entre la espada y la pared.”* (Bolaño 30). Estas afirmaciones las hace Juan García Madero en su diario, y son la confirmación de la falta de plan, de camino, de los real visceralistas. Su único objetivo es atacar las instituciones, nada más. Bolaño continúa acá con su intento de cuestionar las pretensiones de la vanguardia: si los vanguardistas históricos, que también hacen parte de la novela, tenía esas intenciones firmes, arraigadas en convicciones literarias, políticas y sociales, los vanguardistas de su novela son jóvenes perdidos (no en vano la primera parte de la novela se titula *Mexicanos perdidos en México*), intentando hallar una fuente de salvación en la poesía, un intento para salir de esa realidad devoradora de la modernidad que tanto quisieron los estridentistas y en general los movimientos de vanguardias de cincuenta años atrás. Hay una crítica a las vanguardias, pero hecha a través de un movimiento vanguardista que, hasta cierto punto, se les parece.

Otro aspecto particular sobre el carácter de los real visceralistas es su ignorancia. La imagen del poeta como fuente de sabiduría (v.g. Octavio Paz), como el ser capaz de cambiar la realidad gracias a su conocimiento (v.g. las vanguardias de los años 20), es puesta en duda en los personajes que hacen parte del movimiento poético de Arturo Belano y Ulises Lima. Juan García Madero, por ejemplo, es aceptado en el movimiento sin que nadie haya leído nunca un poema suyo: *“Nadie ha leído ningún poema mío y sin embargo todos me tratan*

como a un real visceralista más.” (Bolaño 29). Él mismo, haciendo parte del grupo, no sabe muy bien de qué se trata: *“No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral.”* (Bolaño 13), afirma en la segunda entrada de su diario. Y los ejemplos se multiplican. El real visceralismo es una “pandilla” (como lo definen en alguna parte de la novela) compuesta por poetas que sin embargo no escriben ni leen poesía. Dice María Font en una conversación con García Madero: *“No me hagas reír. Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales. Me parece que lo único que hacen en las librerías es robar libros.”* (Bolaño 56). Esa convicción de que da muestra Germán List Arzubide en su libro sobre los estridentistas (en el que habla, en general, sobre las motivaciones de todas las vanguardias), se disuelve en la novela de Bolaño en una inquietud ante lo incierto del destino, ante la imposibilidad de cambiar nada, ante la necesidad de fraternidad y camaradería no para seguir un plan de acción estructurado y articulado, sino para soportar de manera más sencilla las adversidades de un mundo que no acepta a quienes no están dentro de sus poderes. Los real visceralistas quieren cambiar la poesía menos porque se sientan verdaderos renovadores de la lírica (a duras penas escriben) y más porque el imperio de las editoriales, las revistas, Octavio Paz y Pablo Neruda eclipsan sus mediocres intentos de realización. No se afirma acá que esos poderes estén ahí establecidos legítimamente, sino que es tal su poder que tienen la capacidad de opacar totalmente a quienes no se acogen a él. Odian a Paz y a Neruda menos porque conozcan su obra y la critiquen desde perspectivas bien fundamentadas, y más porque esos poetas les impiden seguir la senda que quisieran. Así se explica, entonces, que en el grupo ingresen personas de muy dudosa reputación, jóvenes que no escriben, drogadictos irredentos, homosexuales y prostitutas: no importa el valor de la obra literaria de ellos, sino el calor humano que puedan ofrecer a esa pequeña sociedad que intenta abrirse paso a golpes en el mundo de los mayores. Literatura y vida se funden, y la primera, en este caso, sobrepasa a la segunda de forma implacable.

Adentrémonos más en lo que podría ser el programa poético del real visceralismo (porque alguno tiene que haber, así ninguno de sus miembros lo lleve a cabo). Las únicas referencias que se pueden encontrar en la novela con respecto a algo parecido están en el diario de García Madero, y son menos programas poéticos que intentos por definir lo que es el mismo movimiento. En el episodio en que él es aceptado como miembro del grupo, en una incursión más bien ridícula de Lima y Belano al taller de poesía del profesor Álamo (de quien se burlan y quien, a su vez, los llama “surrealistas de pacotilla” y “falsos marxistas”), Juan García Madero dice:

“...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.” (Bolaño 17).

El único objetivo que se puede desprender de la afirmación de Lima es el alejamiento, el rechazo a esa realidad. Los real visceralistas caminan alejándose de un punto, de un sistema estable en el que se encuentran sumergidos. En cuanto a los planteamientos poéticos, formales, el silencio es elocuente: no los hay. Y eso desconocido que se persigue, hacia donde se camina de espaldas, bien puede ser la desaparición y la muerte. Ya no se busca la modernidad, ya no se busca la igualdad social, la lucha contra la oligarquía: se busca escapar de todo, huir hacia atrás, en un gesto de horror y espanto ante la realidad. Pensemos también en que quien camina hacia atrás no ve la senda que va pisando, y eso ha de llevarlo casi inevitablemente a la perdición. Ese es, desde el comienzo de la novela, el destino predicho de los real visceralistas.

Más adelante, también en el diario, García Madero apunta: *“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 con cierto tipo de realidad.”* (Bolaño 19-20). Dejando de lado la vaguedad de la afirmación (que también dice mucho sobre la vaguedad del movimiento y sus miembros), esta afirmación hace eco a la citada en el párrafo anterior, y confirma que el sentido de ese “caminar hacia atrás” es lograr desconectarse de la realidad circundante. Lo que hemos venido diciendo, entonces (que el real visceralismo ya no se ancla en la situación político-social, que las convicciones están de lado, que las situaciones personales, de desgracia y desposesión, priman sobre esas abstracciones), se confirma en las palabras de los mismos miembros del grupo. Bolaño se apropia, de una manera novelesca, ficcional, paródica, de elementos encontrados en la tradición literaria latinoamericana y, a través de sus personajes, logra adentrarse en aspectos que no se encuentran en la historiografía de la literatura, pero que, ciertamente, también inciden en el desarrollo de la misma: las personalidades, los atropellos, el desconcierto, la desazón. Los real visceralistas asumen parte de las características de los vanguardistas, pero no en el sentido en que lo son los estridentistas, sino en el sentido en que lo pueden ser unos jóvenes que se enfrentan a un mundo donde la única opción de la dignidad es el silencio y la desaparición; la literatura, en este caso, no es vista desde la óptica de la historiografía tradicional, sino desde la de una crítica que pretende penetrar en sentidos más profundos, múltiples, como los de las consecuencias sociales y personales ya mencionadas. Por eso mismo, por ese romper con los planteamientos vanguardistas, es que los real visceralistas no pueden ser encasillados dentro de los términos convencionales de la historia literaria, y el mismo Bolaño lo deja claro en la novela:

“...los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriístas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que

vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia, ni con los blancos ni con los negros, ni con los latinoamericanistas ni con los cosmopolitas.” (Bolaño 352).

Ahora, en un mundo que funciona a partir de un orden dominante basado en binomios, donde se es una cosa o la contraria, ¿dónde queda el que no quiere pertenecer a ninguna de las dos? Esa pregunta, que surge a partir de la lectura de la cita anterior, recorre de forma vertebral la novela entera, ya que ésta es, en un sentido amplio, un intento por mostrar que esas parejas de opuestos a partir de las cuales funciona la sociedad, y que hacen parte de la cosmovisión propia de la modernidad, (y del campo literario, también) se organizan alrededor de los sistemas dominantes del poder, que se inventan esos términos para ejercer su control, y quien no está dentro de ellos deja de existir. Los real visceralistas, siguiendo su intento de rebelión y rechazo a las figuras dominantes, son más radicales que las mismas vanguardias históricas (el estridentismo, por ejemplo), ya que prefieren el silencio en que los sume el no estar del lado de ninguno de los poderes a la conciliación con ellos. Los estridentistas se acercan al poder, de una manera solapada e hipócrita, y a partir de ahí logran hacerse a un lugar en el poder; Germán List Arzubide cuenta en su libro sobre el estridentismo cómo el movimiento fue favorecido por un general del ejército, Heriberto Jara. Ellos intentaron que el general, *“comprendiendo que nuestra intención de renovar las viejas fórmulas literarias corría paralelamente a todo lo que en México era afán revolucionario, nos ofreciera su decidido apoyo en esta gran cruzada...”* y añade: *“Como buen revolucionario se interesaba por saber qué era el Movimiento Estridentista...”* (List Arzubide 34). Aunque escudados en el carácter político de la Revolución Mexicana, los estridentistas no pierden ocasión de acercarse al poder para fomentar desde ahí su movimiento. Bolaño recrea al general Jara en la figura de Diego Carvajal, a quien Amadeo Salvatierra define como *“un general amigo de los*

estridentistas aunque no sabía una mierda de literatura, ésa es la verdad.” (Bolaño 272). Con su particular ironía, la novela desenmascara ese acercamiento interesado de las vanguardias a las figuras del poder, acercamiento que, por otra parte, va a ser la causa de que esos movimientos se institucionalicen y desaparezcan como proyectos de renovación, como lo dice Hugo J. Verani: *“En la década siguiente los movimientos iconoclastas, con ideario propio y organizados en grupo, dejan de existir o presentan una imagen distinta, incorporada al proceso literario nacional.”* (Verani 11). Se incorporan a la tradición, su ruptura es ilusoria, y su final, ciertamente, previsible. Pero *Los detectives salvajes* mantiene a sus vanguardistas por fuera de esas dinámicas, los aleja de todos los poderes hegemónicos para preservarlos de esa institucionalización; sin embargo, el final no es feliz, ni mucho menos conciliador como el de sus predecesores. Los real visceralistas terminan optando por la tragedia o el anonimato; la desaparición o la resignación. Aunque un gesto como el de Ulises Lima al darle la mano a Octavio Paz, muchos años después, podría ser visto como una incorporación a esos procesos tradicionales de la literatura, debe verse más bien como un gesto de derrota, el soldado que depones sus armas ante el ejército vencedor. A partir de ahí, el resto es el exilio (sea en su mismo país, como le pasa al mismo Lima, o en lo desconocido, como le pasa a Belano en África).

Se pasa, entonces, del “caminar hacia atrás” de Lima, a una invisibilidad total. Con respecto a esto, especial interés muestra uno de los últimos testimonios de la novela, el de Ernesto García Grajales, profesor de la Universidad de Pachuca. En menos de dos páginas, Bolaño es capaz de desmontar todo lo construido alrededor del movimiento poético protagonista, y lo sitúa en el papel que, al final, le corresponde dentro de la historia de la literatura. Dice el profesor: *“En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo.”* (Bolaño 550). Tomemos en cuenta el carácter marginal de una universidad de provincia, que podemos suponer alejada

de los grandes centros de producción intelectual (la UNAM, por ejemplo, de la que se habla en las primeras partes de la novela), y comprenderemos a lo que la actitud de los real visceralistas (actitud, por lo demás, consecuente hasta los últimos términos) terminó por llevarlos. De los dos protagonistas dice lo siguiente: “*Ulises Lima sigue viviendo en el DF. (...) De Arturo Belano no sé nada. No, a Belano no lo conocí.*” (Bolaño 551). Se confirma lo dicho anteriormente: Ulises Lima en su propio país, aunque ya nadie lo recuerde, y Arturo Belano en lo desconocido: dos exiliados de la poesía. Sin embargo, la sorpresa más grande del testimonio está más adelante, cuando el profesor Grajales dice, dubitativo: “*¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo.*” (Bolaño 551). Y entonces, el lector descubre que lo que puede ser el testimonio más extenso y fiel sobre los real visceralistas, el diario de García Madero, en realidad no es un texto legitimado por la autoridad para hablar acerca del movimiento. El mismo juego: los real visceralistas no se acercan al poder para alcanzar su legitimación, y eso hace que su voz se pierda.

Al igual que les pasó a las vanguardias históricas del siglo XX, que desaparecieron al entrar dentro de las instituciones nacionales, los real visceralistas desaparecen al no querer entrar en ellas. Lo que la novela plantea es, entonces, la imposibilidad de un camino a tomar o la necesidad de buscar nuevos caminos que no tengan que ver con la legitimación y el poder; caminos que se presenten quizás en la multiplicidad y la ambigüedad, en la posibilidad de aceptar todos los matices que pueda haber entre un blanco y un negro, el binomio hegemónico. Así como la cantidad de testimonios presentes en la novela plantea la posibilidad de una literatura a partir de múltiples voces entrecruzadas, sin jerarquías, el manejo de las vanguardias y su recreación ficcional también demuestra la necesidad de una apertura hacia esa misma polifonía, hacia una desjerarquización y destrucción de los binomios.

Si hay vacío de convicciones, vacío de programa poético, vacío de interés por el poder, en *Los detectives salvajes* hay otro vacío, con respecto al real visceralismo, que es

igualmente significativo: el vacío de textos pertenecientes al movimiento. Los movimientos de vanguardia tienen, como una de sus actividades paradigmáticas, la escritura de manifiestos. Nelson Osorio dice al respecto: *“Lleven este título o no, es indudable que los manifiestos y proclamas son una especie de ‘género’ literario particularmente significativo dentro de la actividad de los vanguardistas.”* (Osorio XXXVI). Él defiende la necesidad de estudiar las vanguardias considerando los manifiestos no sólo como textos donde están postulados sus principios poéticos y sociales, sino como un verdadero ‘género literario’ dentro de los movimientos, poniéndolo a la par con la lírica y la narrativa. Ciertamente, la proliferación de manifiestos dentro de las actividades de las vanguardias debe ser tomada en cuenta como el intento por hacerse, así sea a las malas, con un lugar dentro del panorama de las letras. Los manifiestos, a menudo beligerantes y cáusticos, pretendían también abrir, a trancazos de ser necesario, los oídos hacia esa juventud que rabiosamente reclamaba nuevas opciones: *“Precisamente, la estrategia de estas hojas volantes (Actual No 2 sale en febrero de 1923 y Actual No 3 en julio del mismo año) y de los manifiestos estridentistas era lanzar una diatriba cáustica e iconoclasta contra todo lo establecido: el academicismo, la solemnidad, la religión, los héroes nacionales, los patriarcas de la literatura nacional.”* (Verani 14). La cita se refiere a los estridentistas, pero bien podría aplicarse a las vanguardias continentales e, incluso, también a las europeas. Se lanzaban diatribas, se insultaba, se proponían correcciones y nuevos caminos, pero siempre a través de unos textos que reflejaban la intención de entrar en el juego, en la prueba de fuerza con la tradición que pretendía echarse abajo. Ahora, ¿dónde están los manifiestos real visceralistas? No están. Hablan por su ausencia, y obligan a volver la mirada, otra vez, hacia el cuestionamiento que la novela hace de las mismas vanguardias históricas y de los sistemas literarios.

Como ya se vio anteriormente, sólo en dos ocasiones se hace mención alguna a un programa poético del movimiento, en boca de García Madero. Pero hay, incluso, otro punto al

respecto: el diario de García Madero es el único texto en la novela escrito, de puño y letra, por un real visceralista. Puede considerarse un manifiesto, si se piensa que en él se consignan los avatares de los integrantes del movimiento, sus charlas, sus amores, sus desgracias. Sin embargo, comparándolo con los manifiestos tradicionales, es uno bastante contradictorio: no menciona proyectos literarios, sino deambulares vitales, azarosos, carentes de proyecto alguno. En el diario del joven poeta no hay un andamiaje estructurado sobre los fines del realismo visceral, sino las penurias de sus personajes. Las referencias propiamente literarias son pocas, y más bien burlescas: cuando él mismo les enseña a los demás miembros algunos nombres de estrofas y rimas, cuando se cuentan los robos de libros en las librerías del D.F., cuando algunos poemas suscitan masturbaciones nocturnas en los poetas. Si pensamos que el manifiesto estridentista, por ejemplo, también propone, de una manera farragosa, los representantes de las vanguardias en el mundo -lo que Maples Arce, autor del manifiesto, llama Directorio de Vanguardia-, entre quienes se cuentan Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, José Ortega y Gasset, Picasso, Tzara, Apollinaire, Bretón, etc.; y lo comparamos con el diario de García Madero (texto al que, por el momento, estamos considerando como el manifiesto real visceralista), veremos que en este último la gran y única influencia será Cesárea Tinajero, de quien, por lo demás, poco es lo que saben los jóvenes poetas. De quien se dice, en un diálogo entre el autor del diario y Ernesto San Epifanio en la entrada del 22 de noviembre:

“— ¿Y Cesárea Tinajero, es una poeta maricona o marica? —preguntó alguien. No reconocí la voz.

—Ah, Cesárea Tinajero es el horror —dijo San Epifanio.” (Bolaño 85).

Hay en las palabras de Ernesto San Epifanio un rastro de premonición, de conocimiento del destino que les espera a los real visceralistas en su enfrentamiento poético

con el mundo³. Hay también, irónicamente, una referencia a esos manifiestos abigarrados de las vanguardias de principios de siglo. Desde algunas páginas atrás San Epifanio viene haciendo una división de la literatura en heterosexual, homosexual y bisexual. Según él, la poesía es “absolutamente homosexual” y, dentro de ella, hay varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. A partir de ahí, así como los vanguardistas históricos ubican a los poetas vanguardistas, él lo hace con los que considera pertenecientes a cada clase: *“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. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas.”* (Bolaño 83). Y, al oírlo, Juan García Madero concluye: *“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.”* (Bolaño 83-84). No sólo hay una intención, aparentemente consciente, de reformular los contenidos y las intenciones de los manifiestos vanguardistas tradicionales sino que, al hacerlo en referencia a un campo como el de la preferencia sexual (y, más aún, el del homosexualismo), Bolaño sitúa la novela dentro de discusiones alusivas a la marginalidad, a lo que, precisamente, está por fuera de esos sistemas de dominación. Su “vanguardia” se ubica en esos campos, en los límites, fuera del centro, y así mismo lo hacen sus reflexiones sobre literatura. Más allá de que se halle algún tipo de verdad, o de explicación, a esas categorizaciones de la poesía, lo que realmente importa es que la novela trata de decir, sutilmente, que la literatura se debe ubicar en los límites, en las márgenes, y desde ahí pretender minar lo que el poder envía como palabra llena de sentido, esa palabra que los poetas tratan de conquistar, y que los real visceralistas no consiguen por permanecer en sus márgenes. Las vanguardias de los años 20 se posicionaron

³ La crítica chilena Macarena Areco, estudiosa de la obra de Bolaño, relaciona, muy acertadamente, este pasaje con las palabras finales de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, en su estudio *Los detectives salvajes y el juicio a la vanguardia*.

dentro de la tradición al acercarse al poder. En cambio *Los detectives salvajes*, como afirma la crítica Macarena Areco “*plantea la imposibilidad de un posicionamiento de este tipo en la segunda mitad del siglo XX, mostrando, en su segunda parte, la dispersión de los integrantes del movimiento y su destino mayoritariamente trágico.*” (Areco 191).

Varias fueron las intenciones de los manifiestos de las vanguardias históricas latinoamericanas: el ataque a la tradición, el establecimiento de un canon vanguardista, su posicionamiento dentro de la realidad literaria de la época. Frente a ellos, los real visceralistas de *Los detectives salvajes* se enfrentan a ese mundo, al que también quieren deconstruir, sin un programa poético claro que los pueda ayudar a hacerlo; sin textos que presentar como su carta de presentación ante los círculos literarios del momento. Se puede decir que simplemente eran vagos que querían hacer desorden, pero también, y más acertado, es decir que, aunque también eran eso, estaban en una realidad que no les dio el espacio para mostrar su producción, de haberla tenido. Juan García Madero dice en una parte de su diario:

“¿Cuántos poemas he escrito?

Desde que esto empezó: cincuentaicinco poemas.

Total de páginas: 76.

Total de versos: 2.453.

Ya podría hacer un libro. Mi obra completa.” (Bolaño 120).

Estos poemas nunca son mostrados (ni al lector de la novela ni a los mismos personajes) y desaparecen en ese destino de desaparición que lleva consigo el realismo visceral. Hay en las palabras de García Madero, como en las anteriores de San Epifanio, una premonición de catástrofe, de tragedia: el poeta sabe que ya ha acabado su obra, a pesar de sus 17 años. Y es así: lo confirman las palabras, ya leídas, del profesor de la Universidad de Pachuca. Del único autor que poseemos algún texto del realismo visceral (García Madero), en el futuro no se encuentra ningún rastro. Es más, el único estudioso del movimiento ni siquiera

ha oído hablar de él. Lo que la novela nos ha contado entra en el espacio de la ambigüedad, de la proliferación de sentidos, al mostrarse no como el testimonio oficial y legítimo de un movimiento poético, sino como una mirada más sobre el mismo, ni más ni menos importantes que las demás. El diario es, con sus diferencias formales y su extensión, un testimonio más dentro de la multiplicidad de voces que pueblan la novela. Lo que el lector cree que es la parte estable, cargada de información sobre el real visceralismo, no es más que otro punto de vista desde el que se cuenta la historia de los personajes y del movimiento. Juan García Madero no hace historiografía literaria, como podría pensarse, sino que ofrece una perspectiva más de los posibles sentidos que puede entrañar la novela.

Ahora, en la novela no sólo se replantea el concepto unívoco y estable de los manifiestos, poniendo de relieve que en realidad dichos textos no son más que visiones polarizadas y parciales de momentos de la literatura, sino que, dentro de este mismo juego, los cuestiona, con humor e ironía, textualmente. Cuando Amadeo Salvatierra les está leyendo el manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce a Ulises Lima y Arturo Belano, deja escapar comentarios destinados a comentar lo leído, pero que, en un nivel más profundo, hacen parte de la intención de la novela de mostrar que la historia (tanto la literaria como la que no lo es) puede ser puesta en entredicho, puede ser recontada, reutilizada, bajo nuevas miradas: “...*di con la hoja de Manuel, el Actual No. 1, la que pegó en las bardas de Puebla en 1921, aquel en donde habla de ‘la vanguardia actualista de México’, qué mal suena pero qué bonito es, ¿verdad?, y en donde también dice ‘mi locura no está en los presupuestos’, ay las vueltas que llega a dar la vidorria, ‘mi locura no está en los presupuestos’.*” (Bolaño 217). La repetición de la frase, con un tono de burlón desencanto, deja en claro que el autor del texto, Manuel Maples Arce, ha entrado hace tiempo en el sistema económico y hegemónico de la literatura del poder, y la afirmación, que años antes estaba cargada de ideas de cambio y revolución, ya no hace sino mostrar las contradicciones de la vida. Otra vez, Bolaño muestra cómo el

proceso de incorporación de las vanguardias dentro de la institucionalidad acabó con las ideas reformadoras, juveniles; y otra vez, también, se ve cómo las opciones son dos: el silencio o la resignación. La burla de Salvatierra también entraña matices más divertidos, menos nostálgicos. Cuando está leyendo la lista de nombres del Directorio de Vanguardia suele preguntarse por quién fue tal o cual personaje nombrado en él, o discrepa de algunos de los artistas seleccionados por Maples Arce para hacer parte de la vanguardia: “*Cleotilde Luisi. (¿Quién fue Cleotilde Luisi?)...José Ortega y Gasset. ¡Pero qué hacía don José en esta lista!... Marie Blanchard, Corneau, Farrey. Aquí yo creo que Manuel ya hablaba de oídas...Y el Directorio de Vanguardia seguía con los héroes y las erratas.*” (Bolaño 218-219). Se cuestionan los criterios de selección de Maples Arce y se expresa el carácter provisional de dichos directorios, de dichos manifiestos, de los mismos movimientos vanguardistas. En una intención que en la novela es clara, Bolaño quiere reivindicar la multiplicidad no dominada por un sistema hegemónico generador de sentido, la posibilidad de una literatura que esté al margen de dichas dinámicas y que pueda constituirse en una pluralidad semántica y formal desde varios puntos de vista. El uso que hace de su conocimiento sobre la historia literaria latinoamericana lo lleva a replantear, ficcionalmente, conceptos aparentemente estables y dominantes (el mismo concepto de historia, de inteligencia, de poesía como sinónimo de sabiduría), y a criticar esos programas a través de nuevos márgenes. Los poetas marginales de *Los detectives salvajes* pueden ser también la nueva fuente de una literatura abierta y verdaderamente polifónica (no porque no existiese antes literatura polifónica, sino porque esta novela plantea una forma particular de polifonía).

Terminaremos hablando de un movimiento poético que hasta ahora hemos mencionado sólo tangencialmente: el realismo visceral de Cesárea Tinajero. Si en el realismo visceral de Lima y Belano hay complicaciones para establecer un programa poético, hay ausencia de textos y un derivar hacia la marginalidad y la tragedia (una tragedia, por lo

demás, no emparentada con el concepto tradicional, dramático, sino también paródica, trastocada), en el de Tinajero todo esto se ve como una búsqueda personal hecha con intención. Disidente del estridentismo, la poeta decide partir hacia el desierto de Sonora, en el norte de México, a establecer allá su propio movimiento de vanguardia. Si sobre el realismo visceral de los setentas el testimonio que más información ofrece es el diario de Juan García Madero, sobre el de los veinte es la charla de Amadeo Salvatierra con Lima y Belano. De hecho, en varias partes de la novela se especifica que estos dos están ausentes porque se encuentran recabando información sobre Cesárea Tinajero; es decir: que los fundadores del realismo visceral de los setentas, aparentemente fundado como homenaje o continuación del de los veinte, en realidad no tenían idea de qué trataba este último. Y es Amadeo Salvatierra quien, con su generosidad y su hablar de anciano amable, les da la poca información que conoce (información que, aparte de ubicarla a ella en el desierto de Sonora, no dice mucho). El mismo Salvatierra tiene sus interrogantes: cuando ve a Cesárea caminar por las calles del centro del D.F. expresa claramente su desconcierto con respecto al destino de la poeta: “...*así como hay mujeres que ven el futuro, yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero?*” (Bolaño 242). Y más que una premonición, este desconcierto es una verdad sobre el realismo visceral de la Tinajero, porque lo que en realidad caracteriza a su movimiento es la inestabilidad de sus elementos y su precariedad. Puede parecer una coincidencia, pero lo cierto es que, si en algo se parecen los dos realismos viscerales, es en su marginalidad, en su invisibilidad y en su destino trágico. Y cuando los dos movimientos se cruzan, su destino se cumple: Cesárea Tinajero muere apenas conoce a Lima, Belano y García Madero, y ellos, por su parte, ven como inminente la disolución de sus ideales y sus vidas. Las ideas que la novela ha trabajado con frecuencia y fuerza: lo precario de la realidad, lo precario de las ideas cuando se creen certezas absolutas, la construcción a través de relatos de

la vida y la ficción, la marginalidad como un nuevo espacio desde el que se puede narrar, se aglutinan en la historia de los movimientos poéticos que los personajes intentan como recurso de salvación.

El último testimonio de Amadeo Salvatierra anuncia el viaje de los jóvenes poetas al desierto en busca de su predecesora. En ese momento, con una lucidez inalcanzable, el viejo estridentista comprende que de esa intención no puede salir nada bueno, y percibe (más por sus sentidos que por su razón) que entre esos jóvenes y él siempre ha habido una distancia insalvable: la del tiempo. Ellos están en el presente, tratando de luchar por un cambio a través de la poesía, y él está en el pasado, desde donde es capaz de ver que ese cambio no es posible, porque él ya lo intentó, y entonces dice: *“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 dijo: tranquilo, no pasa nada.”* (Bolaño 553). Y esa ventana es la diferencia que hay (y que los jóvenes no supieron ver) entre una época y otra, entre una generación desencantada y corrompida o silenciada (los estridentistas) y una generación todavía bullente de intenciones rebeldes, de cambio, a punto de estrellarse con un mundo que les cerrará las puertas si no se arrodillan ante las instituciones que detentan el poder (del sentido, de la palabra, de la política, de la economía). Y Amadeo, como lo sabe, tiene todavía la suficiente entereza para preguntarles: *“...muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?”* (Bolaño 554). Y más interesante aún es la respuesta: *simonel*. Si *simón* es sí y *nel* es no, entonces, como en alguna página se pregunta uno de los personajes, ¿qué quiere decir *simonel*? Y esa respuesta, ambigua como la misma novela, es la que los jóvenes le ofrecen a su interlocutor, dejando abiertas las posibilidades, sin descartar posibles cambios de perspectiva o de intenciones, abriéndole la puerta a la pluralidad.

Las vanguardias no son sólo movimientos poéticos que hacen parte de la historiografía literaria latinoamericana, sino que presentan un carácter incendiario y rebelde propicio para la

reflexión sobre los poderes que rodean la producción de literatura y su relación con la sociedad. *Los detectives salvajes* no pretende ficcionalizar pasajes de la historia de la literatura de América Latina con un fin arqueológico, para conocerlas mejor (aunque también puede sacarse algo de esto de la lectura de la novela) sino que intenta, más allá, ver cómo esas intenciones de cambio siguen siendo necesarias (aunque inútiles) en un mundo que continúa bajo los yugos de los mismos sistemas de poder de hace cien años, estancado en una hegemonía que impide que las voces de las márgenes entren dentro de los significados posibles. Por eso, a través de la experiencia fracasada de movimientos poéticos (reales y ficticios), Bolaño replantea la necesidad de un cambio de paradigma en la comprensión de la literatura como construcción de sentidos. La novela ofrece los sentidos inacabados, como inacabadas son las historias de sus personajes, a través de las voces que pueden construirlos, pero que no reclaman como propio un derecho arbitrario de ser la única posibilidad de contar la historia. Cada voz es un sentido, una perspectiva, un relato, y la realidad está construida a partir de ellos, en novelas o en libros de historia. *Los detectives salvajes* no pretende ser un capítulo más dentro de la historiografía literaria latinoamericana (aunque lo sea) ni tampoco un hecho de la historia de la literatura en el continente (aunque también lo sea); si algo pretende ser, acaso, sea una apertura a la posibilidad de nuevas miradas que amplíen la visión y permitan la apertura a la ambigüedad, a la posibilidad de existir por fuera de los límites de lo establecido.

El silencio

Terminada la lectura de las más de seiscientas páginas que conforman *Los detectives salvajes*, la impresión que suele quedar es la de un gran vacío que no ha logrado llenarse con las voces de los cincuenta y tres narradores, quienes intentan dar cuenta de la historia, pero de una manera fragmentada, confusa, que pone de relieve el carácter evanescente de todos sus discursos; vacío que se acentúa, además, por la incertidumbre con respecto al destino de los dos protagonistas: Arturo Belano y Ulises Lima. Como afirma el crítico Carlos Labbé en su texto *Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en Los detectives salvajes*: “...leídas sus seiscientas páginas se experimenta un efecto muy distinto a la plenitud o al acopio, que más bien se acerca al desvanecimiento de todo referente.” (Labbé 91). El problema, entonces, al que se enfrenta el lector al término de la novela es el del silencio que la ha recorrido desde el principio, en diferentes planos y adoptando diversas manifestaciones. Ese efecto del que habla el crítico es el de haber oído las múltiples voces de la novela –que, por otro lado, componen una gama de tipos humanos casi totalizante–, pero, aun así, no tener un sentido claro que otorgarle a lo que nos han dicho. El silencio es el final –tomando esta palabra tanto como *finalidad* así como *última parte*– de la novela. Sin embargo, este silencio ha estado presente desde el comienzo, de diversas maneras.

Muchos rasgos acompañan (o preceden) al silencio: la incertidumbre, la incompreensión, el terror, la exclusión. Cuando no se entiende algo, o cuando se tiene la certeza de que es imposible entenderlo, lo que sigue a continuación es callarse; o balbucear posibles respuestas, siempre incompletas, siempre tentativas, siempre *silenciosas* –en un sentido de imposibilidad de decir la totalidad. En *Los detectives salvajes* esta imposibilidad está presente a lo largo de toda la novela, y empieza a manifestarse ya en la primera parte, el diario de Juan García Madero. En la primera entrada de su diario, el joven poeta anuncia que lo han invitado a formar parte de un grupo de vanguardia llamado *realismo visceral*, y más

adelante afirma: *“No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral.”* (Bolaño 13). Ya hay en la primera página una manifestación del desconocimiento de las cosas, de la incertidumbre acerca de la realidad en la cual el personaje se adentrará más adelante, y esa incertidumbre se mantendrá opacando toda su experiencia. Porque lo cierto es que, después de andar entre el grupo de poetas por varias semanas, García Madero continuará sin saber muy bien qué es el movimiento en el que está inmerso. Cuando se está terminando la primera parte de su diario, el joven hace una retrospectiva de su experiencia con la joven poesía mexicana, y no le cabe otra cosa que afirmar:

“Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío...” (Bolaño 123-124).

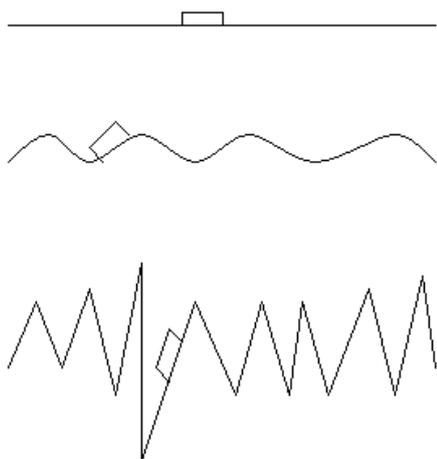
Ese silencio y ese vacío es el que rodean cualquier vida humana que comprenda que los significados de las cosas sólo están ahí para ubicarlas en un orden, pero que son fruto de la convención y el poder. Como poeta vanguardista, al fracasar en ese intento de despojar a las cosas de sus significados tradicionales para darles otros nuevos (también fruto de la convención), a García Madero le queda una experiencia de la vida en la que el elemento que la define, como él mismo lo dice, es el vacío y el silencio. Es significativo que mencione que ese vacío y ese silencio no lo atemorizan, ya que estos elementos son también los que le permiten resistir contra los poderes productores de sentidos y de orden. El silencio es una forma de resistencia al impulso jerarquizador de la modernidad; para García Madero ese silenciamiento es también su voz, la voz que él elige para manifestarse en contra de unos significados aparentes, otorgados a las cosas por quienes dominan los poderes hegemónicos de producción de sentido.

El joven poeta, como se vio anteriormente, también experimenta ante el mundo la impotencia al descifrarlo. Dice en la entrada del 23 de diciembre: *“Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí.”* (Bolaño 117). El silencio, como ya se dijo, está precedido por la incertidumbre o la incomprensión, lo cual no quiere decir, sin embargo, que ese silencio producido por ellas carezca de contenido, de intención. Si García Madero prefiere callarse, no es por resignación, sino por comprensión. Comprende que en el mundo el silencio se mezcla con la vida (como en el caso del abismo que es la suya, del cual ya leímos su opinión) y, cuando eso pasa, lo mejor es callar. En los poetas real visceralistas de la novela no se ve una actitud de resignación ante un mundo que los obliga a callarse por no poder entrar a las dinámicas de quienes tienen el poder, sino que ese silencio es su opción última, su respuesta, ante esa incapacidad. Bolaño, para acentuar esa idea, muestra a sus personajes (por lo menos a los dos principales) como seres que nunca tienen una forma definida, que también parecieran ser un silencio más dentro de la novela, que nunca tienen voz y a los que es imposible aprehender. Dice García Madero: *“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. (...)Belano y Lima parecen dos fantasmas.”* (Bolaño 113). Entonces, por el lado del movimiento de vanguardia, el silenciamiento es doble: el que las instituciones ejercen sobre ellos por no plegarse a sus condiciones, y el que ellos mismos eligen como su sello personal, su actitud ante la vida, su forma de enfrentamiento y resistencia, el cual los lleva a ser como formas etéreas, fantasmales, que recorren la novela de forma imprevisible. Su carácter fantasmal se hace más evidente con algunas reacciones, no desprovistas de humor, de quienes los rodean: *“Al volverme vi a Arturo Belano y a Ulises Lima y me desmayé”* (Bolaño 111), dice Juan García Madero en alguna parte de su diario, notándose en la expresión un cierto aire a aparición de película de terror, a materialización de un espectro que hasta entonces estuvo sumido en la oscuridad.

Ahora, sin salirnos todavía del campo del movimiento vanguardista de la primera parte de la novela, se ve cómo también al real visceralismo lo componen ciertos elementos que lo acercan a ese vacío del que ya hablamos. Por un lado, está el hecho de que no se conoce ningún poema de ninguno de los miembros del grupo, a excepción del mismo Juan García Madero, de quien ya vimos que, sin embargo, el vacío y el silencio hacen parte de su experiencia personal dentro de los poetas mexicanos. Esta carencia de textos –quizás extraña si pensamos que la pretensión de todo poeta es, precisamente, escribir–, nos muestra que el silencio también puede ser parte de una poesía que quiera identificarse plenamente con la vida misma. Es decir, la vida de estos poetas muestra que el silencio es su opción para resistir contra las pretensiones de significación de la literatura y de los demás sistemas de representación discursiva. Su poesía, entonces, es silenciosa, y ese silencio es su poesía; la mejor muestra de poesía que hay en *Los detectives salvajes*, es el silencio mismo. Dice Carlos Labbé: “*No es posible leer un solo poema de Lima y Belano, sistematizar el programa estético del realismo visceral, ni tampoco encontrar la razón del exilio de ambos de México. Jamás sabremos, con certeza, el paradero de García Madero. Los detectives salvajes se construye sobre la imposibilidad de acceder a un significado, o de explicarlo si se encuentra.*” (Labbé 95). Si no conocemos los poemas de Lima y Belano es porque lo que interesa no es atribuirle un sentido a su obra, o al movimiento poético fundado por ellos, sino, al contrario, entender que en la raíz del movimiento (y de la poesía que, presumiblemente, ellos intentaran hacer) está esa comprensión de que lo más visceral de la existencia es incomunicable, y por eso es mejor no intentar decirlo. En un punto de la novela, don Crispín Zamora, dueño de una librería de viejo en México D.F., afirma que “*el realismo nunca es visceral*” (Bolaño 113), dando a entender con esto que si se pretende hacer literatura realista, en un sentido convencional, imitativo, esta no podrá tildarse de visceral porque lo verdaderamente visceral no pasa por las convenciones significantes del lenguaje; la verdadera

naturaleza de las palabras, su visceralidad, es incomunicable, silente. El nombre mismo del movimiento poético de Lima y Belano entraña una contradicción o, más bien, la unión del silencio con la pretensión de hablar; la palabra significante con el silencio natural del mundo. Lo real –entendido como discurso- y lo visceral –entendido como lo verdaderamente natural. Estos poetas no niegan el mundo, pues en la novela es patente que hay un mundo sobre el cual hablar, que proporciona los materiales para elaborar el discurso; lo que sí refutan, quizás radicalmente, es la pretensión artística de poder reflejar totalmente ese mundo a través del lenguaje literario (llámese poesía o prosa, novela o lírica).

Los real visceralistas buscan con desesperación la obra de Cesárea Tinajero, poeta estridentista, fundadora también de un real visceralismo cincuenta años antes. La obra de esta poeta, perdida en el desierto de Sonora, al norte de México, será la clave, creen ellos, de su propio movimiento. Cuando encuentran el único poema de ella que se conserva, la sorpresa no puede ser menor: el poema es un dibujo. Quien se los enseña es Amadeo Salvatierra, otro ex-estridentista y quien posee uno de los únicos números de Caborca, la revista publicada por Cesárea. En ella se encuentra el poema, que es como sigue:



La escritura ha desaparecido y en su lugar quedan las líneas que la han reemplazado. En este punto de la novela el silencio se apodera del espacio y la palabra cede el paso para que el dibujo hable –o intente hablar- de la mejor manera. Arturo Belano y Ulises Lima miran el

poema y reflexionan sobre él, y cuando Amadeo Salvatierra les pregunta su opinión, asegurándoles que lleva *“más de cuarenta años mirándolo y nunca [ha] entendido una chingada”*, la respuesta de ellos es misteriosa: *“no hay misterio, Amadeo.”* (Bolaño 377). El poema, según se lo explican ellos, representa el horizonte del mar en transición desde la calma hasta la tempestad, y el pequeño cuadrado sería un barco en medio del mar. Al terminar su explicación, dicen: *“Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio...”* (Bolaño 400). Debe notarse que no hay nada más allá de una explicación literal de lo que las líneas pueden ser, de lo que puede verse en ellas, y, aunque esas explicaciones intentan des-silenciar un poco al poema, lo inexplicable del mismo sigue estando presente. Las interpretaciones quedan para después, no hacen parte del poema. La palabra ha desaparecido, se ha silenciado, y ha dado paso a otra forma de representación que, sin embargo, también es silenciosa, *sin misterio*. Si se le pueden sacar significados, estos vienen después, son impuestos por el lector, inventados, establecidos por quien tiene el poder para hacerlo, pero en un momento que ya es posterior al del arte, en el cual lo que prima es el silencio. De una manera irónica y humorística, Bolaño empieza a ofrecer significados de lo que pueden representar los dibujos, pero sólo para mostrar que estas pretensiones no llevan a ningún lado. Los jóvenes poetas empiezan a interpretar el poema, y dice Amadeo Salvatierra:

“Por un momento mi cabeza, les aseguro, era como un mar embravecido y no oí lo que los muchachos decían, aunque capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo-conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía.” (Bolaño 401).

Las interpretaciones, como se ve, pueden ser múltiples, contradictorias, reductivas, totalizantes, metafísicas o literarias, pero no reemplazan el silencio propio de la obra, apenas lo enfatizan, porque en su proliferación muestran que la intención de que una de esas interpretaciones sea la verdadera no puede ser más que ilusoria. Este es el verdadero silencio; no hay interpretaciones más ‘verdaderas’ que otras. En el centro del arte, cuando este quiere realmente parecerse a la vida y al mundo, está siempre el silencio. Como dice Catherine Belsey, hablando del problema del significado: “...*how can we analyze a spectral presence, a mysterious ‘something’?*” (Belsey 179). Ese algo misterioso del que la crítica habla no es otra cosa que el significado de las palabras y, por extensión, el del texto literario. Después de recorrer diferentes posturas acerca de la existencia del significado dentro de las palabras, fuera de ellas, más allá de ellas, antes que ellas, etc., se apunta a la necesidad de considerar tal significado como una construcción discursiva y a las palabras mismas como un misterio a resolver, al igual que el dibujo que Cesárea Tinajero les hereda a sus seguidores.

Entonces, cuando el arte intenta parecerse a la vida lo que queda es el silencio, porque, aunque en la concepción de Bolaño sobre el mundo sí hay un exterior al cual referirse, el arte es sólo una manera imperfecta de nombrarlo, y esa realidad quedará siempre –parcial o totalmente– silenciada. Para la novela sí hay una historia, un pasado, unos hechos que ocurrieron y que son susceptibles de ser narrados de nuevo, ser revividos a través de la voz, de los relatos, pero esa voz y esos relatos los transfiguran, los cambian, los llenan de silencios porque en el mundo siempre quedará algo por fuera del lenguaje, algo que este no puede más que balbucir. De igual manera cuando la vida intenta anclarse en el arte, hacer del arte su contenido y su móvil, esa misma vida se hunde en el silencio y casi desaparece. Es el caso de los personajes principales de la novela, Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero, la prostituta Lupe, los miembros del realismo visceral, la propia Cesárea Tinajero. Al tener una visión del arte que pretende ser libre de las ataduras de la tradición, de las imposiciones de las

instituciones –los poderes constructores, discursivamente, del sentido– y vivir la vida para ese tipo de arte, resistiendo a esos poderes, la invisibilidad es el único destino para esos seres. Y no una invisibilidad obligada, sino voluntariamente elegida. El exilio de Belano y Lima y su posterior desaparición paulatina no obedece a motivos impuestos, sino a una decisión propia. Al ver ellos que Cesárea Tinajero ha muerto después de que ellos por fin la encuentran en los confines del desierto, se dan cuenta de que el sentido de todo lo que han intentado construir muere con ella: el movimiento real visceralista, la intención de cambiar la poesía latinoamericana, sus propias vidas como jóvenes poetas vanguardistas. Y es entonces cuando sus voces (apenas audibles pero presentes en ocasiones, en algunos diálogos cortos) desaparecen del todo y lo que nos queda de ellos son los testimonios de quienes los conocieron. Esa vida a la que la poesía hunde en el silencio no es aceptada (o, más bien, soportada) por todos los miembros del grupo, y muchos de ellos sí entran dentro de las dinámicas de las instituciones, de la vida organizada, para poder ‘ser alguien’, tener voz. Lo dice Felipe Müller, antiguo poeta real visceralista, años después de la disolución del grupo: *“No abjurábamos de nada, no echábamos pestes sobre nuestros compañeros en México, simplemente decíamos que nosotros ya no formábamos parte del grupo. En realidad, estábamos muy ocupados trabajando e intentando sobrevivir.”* (Bolaño 244). Se observa en el testimonio de Müller una oposición entre el trabajo como fuente de vida y la pertenencia al grupo como imposibilidad para avanzar según las concepciones tradicionales de la vida. Quienes fueron poetas para siempre, Belano y Lima, desaparecieron del mapa, se perdieron en una serie de aventuras en los límites, en la marginalidad, hasta desaparecer del todo, quedar en el silencio más absoluto. Y, junto con el silencio, a estos dos personajes también los persiguen signos que acompañan siempre este carácter marginal: la muerte, la enfermedad, la mala fortuna. Un ejemplo de esto lo da Polito Garcés, compañero de Ulises Lima en París: *“...con la cara semihundida entre las frazadas, entre las frazadas de Ulises que vaya uno a*

saber de dónde las había sacado, pero que 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, un olor ominoso...” (Bolaño 231). Con respecto a Arturo, dice María Teresa Solsona, su anfitriona en Cataluña: *“Comía con apetito y era educado, eso de primera. Luego, conforme más lo observabas, iban apareciendo otras cosas, cosas que se escapaban como esos peces que se acercan a la orilla del mar, cuando el agua no te cubre y ves cosas oscuras (más oscuras que el agua) y muy rápidas que pasan cerca de tus piernas.”* (Bolaño 511). El silencio (que, por otra parte, no radica en que no hablaran sino en la imposibilidad de saber qué era eso oscuro que los rodeaba) está siempre acompañado de oscuridad, de esas zonas donde no se dice nada pero en las que aparentemente hay algo, y que hay que rellenar, iluminar de alguna manera, dotarlas de significado porque puede resultar insostenible vivir, como Belano y Lima, dentro de ellas.

Esa vida de los personajes se transforma, en la novela, en lo que los demás nos dicen sobre ellos. Si realmente existe un referente real al cual apuntan las palabras (en este caso, ellos dos), el acercamiento a ese referente es más bien atropellado, sinuoso, oblicuo. La proliferación de testimonios acerca de la vida de Arturo Belano y Ulises Lima, la cual debería dar una sensación de totalidad, de comprensión absoluta de los personajes, en realidad es un silencio más que se instala en sus vidas. Es la desmesura como elipsis de la que habla Carlos Labbé en una cita al inicio del presente texto. Al comienzo de la segunda parte de la novela (en la que están los 96 testimonios) es todavía posible rastrear las vidas de los protagonistas, hacer un mapa mental de sus ires y venires, de sus acciones después de abandonar el movimiento poético; sin embargo, a medida que van siendo cada vez más numerosas las voces que nos hablan sobre ellos, también va siendo más complicado establecer con claridad sus destinos, sus paraderos, y más bien nos quedamos con farragosas historias donde se mezclan alguna que otra visión de nuestros personajes con los relatos de las vidas de quienes

hablan. Y hay en esto otra posición importante: la vida sólo la puede contar quien la vive, pues si otros intentan hacerlo terminan es contando su propia vida. Eso es justamente lo que ocurre en la novela: mientras el lector persigue a Belano y Lima, los narradores se explayan en los relatos de sus propias vivencias, dejando de lado (naturalmente) a los dos protagonistas. El pasado (sea el 'real' o el de un personaje de ficción) no puede ser contado más que a través de relatos, de discursos que se construyen sobre él, y esos discursos suelen estar mediados por poderes diversos que le otorgan su significado. Una novela como *Los detectives salvajes*, entonces, reconoce esa imposibilidad de acceder al pasado más que a través de los relatos que sobre él se cuentan. En este sentido, afirma Linda Hutcheon: "*Postmodernist reference, then, differs from modernist reference in its overt acknowledgement of the existence, if relative inaccessibility, of the past real (except through discourse).*" (Hutcheon 146). La novela se enmarcaría dentro de este sistema posmoderno de representación, en donde se tiene la certeza de un pasado real que tuvo lugar, pero en donde se admite que el único acceso a ese pasado es a través de los discursos que sobre él se produzcan. Las andanzas de los personajes de la novela son reales, tuvieron lugar y conforman un pasado, pero a ese pasado sólo es posible acceder por medio de los relatos que los múltiples narradores hacen de él, intercalando en ellos sus experiencias personales, sus sentimientos, sus visiones de mundo. Son relatos sobre el pasado, pero relatos impuros, influidos por las mentalidades de quienes los pronuncian. Entonces, el significado, el referente está ahí, pero es inaccesible, su naturaleza queda silenciada y sólo es posible una aproximación incompleta, parcial. La novela ofrece una visión(es) particular(es) de la vida de los personajes, de sus andanzas, pero la realidad de esas andanzas (realidad que la novela, por otra parte, nunca niega) queda en el silencio a pesar de las más de cincuenta voces que nos hablan sobre ella.

Entramos aquí al problema de la ficción y su relación conflictiva con la realidad. ¿Qué estatuto le otorga una ficción como *Los detectives salvajes* al término 'realidad' y cuál es la

relación de este con la literatura? Como se afirmó anteriormente, la forma como conocemos esa realidad es a través de los discursos que sobre ella se construyen; por lo tanto, si se considera a la literatura como uno de esos discursos, esta sería un medio tan eficaz como la historia o la historiografía para dar cuenta del pasado y sus acontecimientos. Cuando la novela le da voz a personajes que realmente existieron, como Manuel Maples Arce, Carlos Monsiváis o Michel Bulteau, no pretende transformar a dichos personajes en seres de ficción y diferenciarlos de su referente en el pasado y en la historia, sino que intenta construir una visión del pasado a través de los discursos que esos mismos personajes hubieran podido referir. En otras palabras, en la novela sí se convierten en personajes de ficción, pero esos personajes de ficción no difieren de los personajes que la historia ha legado a la posteridad. ¿Acaso no están los dos contruidos a partir de relatos y discursos? ¿Acaso no es imposible conocer con toda la certeza las vidas de esos personajes, y, por ende, las que se cuentan en la literatura y las de la historia no tienen el mismo carácter de realidad? Al pasado lo rodea un silencio infranqueable, imposible de disipar para recuperar con toda su potencia lo que verdaderamente ocurrió, y lo único que queda es apegarse a los relatos sobre ese pasado para dar cierta luz (tenue, claro) sobre él.

En el poema *El otro tigre*, Jorge Luis Borges plantea la imposibilidad del arte de recrear (re-crear) la realidad por medio de sistemas del lenguaje. Al escribir un tigre, el autor siente, por un momento, la real presencia del animal salvaje, sus colores, sus olores, su fiereza; pero, después, se da cuenta de que el tigre por él soñado no es más que eso, un sueño, que se aleja del tigre real que vaga por la tierra. Dice el poeta: “*Cunde la tarde en mi alma y reflexiono / que el tigre vocativo de mi verso / es un tigre de símbolos y sombras, / una serie de tropos literarios / y de memorias de la enciclopedia / y no el tigre fatal, la aciaga joya / que, bajo el sol o la diversa luna, / va cumpliendo en Sumatra o en Bengala / su rutina de amor, de ocio y de muerte.*” (Borges 240). A los hechos tangibles, al mundo en su

complejidad, en su dimensión inabarcable, se opone el arte como un intento de hacer presente esa materialidad, ese carácter real. Está, en el poema, problematizado el tema de los referentes: ¿ese ‘algo’ que está ahí fuera, en el mundo, pisando la tierra y alimentándose, viviendo, se corresponde con lo que sobre él se escribe? Ciertamente, la respuesta es que la escritura no es sino una construcción más de la realidad, y la desazón del poeta así lo prueba: *“Al tigre de los símbolos he opuesto / el verdadero, el de caliente sangre”* (Borges 240). El verbo utilizado es “oponer”, lo cual es significativo porque enfrenta, en términos de contradicción, de diferencia, el tigre del arte y el del mundo. El arte busca apresar la realidad, el presente, el pasado, para referirla de forma unívoca, pero lo que al final queda no es más que lo que sobre ella se dice, las palabras, los discursos, que no son la realidad misma. No se niega la realidad, pero sí se subraya la imposibilidad para plasmarla como referente libre de conflictos en el arte; el referente, la realidad que conocemos por medio de los símbolos, no es la realidad objetiva, es lo que decimos de ella. Entonces, como dice Linda Hutcheon: *“The very term, referent, of course, implies that the ‘reality’ to which we refer is not a given, a lump, but rather ‘that of which we speak’. In other words, perhaps by definition, the referent is a discursive entity.”* (Hutcheon 145). El tigre que está en el verso (y que es el que representaría al real) es una construcción discursiva de esa realidad (el tigre que camina y come y sangra), un referente hecho con palabras. Lo que el arte hace, según esta concepción, es buscar la forma de construir discursivamente la realidad; y lo que el arte posmoderno, según nuestra visión, tiene de particular, es la conciencia de esta condición: el saber que el arte es eso, construcción, y no reflejo o imitación fidedigna de la realidad. Y esta constatación no despoja al arte de su sentido, ni lo subvalora, sino que le otorga nuevas posibilidades, nuevos puntos desde los cuales observar esa realidad y desde los cuales juzgarla. Por eso termina el poema de Borges diciendo: *“...Bien lo sé, pero algo / me impone esta aventura indefinida / insensata y antigua, y persevero / en buscar por el tiempo de la tarde / el otro*

tigre, el que no está en el verso.” (Borges 240). El arte no se torna inservible por reconocer su carácter de discurso, de construcción, sino que, por el contrario, sigue su curso con esa conciencia, permitiendo, gracias a ella, nuevas lecturas del pasado, de la historia y del presente. La realidad puede callar, no mostrarse enteramente en la obra, pero ese silencio se llena de posibilidades, de múltiples sentidos que la enriquecen –la humanizan.

En *Los detectives salvajes* esta conciencia de la obra de arte como reconstrucción de la realidad no se ve de manera explícita, expresa en la obra. Sin embargo, una lectura cuidadosa de la misma permite ver que, ciertamente, hay en ella un tigre que se escapa y que es reemplazado por otro hecho de símbolos, de artificios y de palabras. Ese primer tigre tiene muchas caras: es la vanguardia latinoamericana, la historia y la historiografía literarias, los personajes históricos, los personajes ficticios y, sobre todo, los protagonistas: Arturo Belano y Ulises Lima. Si la novela parte de una realidad hartamente conocida por el autor, la de la literatura latinoamericana y sus protagonistas, en la novela esa realidad es reconstruida en clave a una visión del mundo fragmentada, hecha de los relatos que sobre ese mundo se cuentan. De sobra está decir que varios de los personajes de la novela corresponden a personas reales (Bolaño afirmó muchas veces que Ulises Lima era su amigo Mario Santiago Papasquiaro y que Arturo Belano bien podría ser él mismo), pues, en este caso, siguiendo con la imagen del poema de Borges, lo que interesa es el tigre de símbolos y no el de verdad, porque este es inaprehensible en su realidad, mientras que aquel puede ser construido por el hombre, con las palabras. En la novela de Bolaño la historia se trenza con la ficción de tal forma que muestra que ambas hacen parte del mismo ejercicio: reconstruir el mundo a partir de los discursos. Ni la historia es verdadera (verdadera en el sentido positivo, normativo del término) ni la ficción es falsa (en el sentido de mentira, embuste). Ambas son parte de un mismo nivel que es el único que permite conocer al mundo después de los hechos, fuera de los hechos, *a posteriori* a los hechos. Esos hechos, entonces, están sumidos en el silencio, y de ahí vienen a rescatarlos (a

inventarlos) las disciplinas narrativas: la historia, la literatura, la filosofía, la antropología, etc. Arturo Belano y Ulises Lima se pierden en las palabras de quienes alguna vez los trataron, se hunden en el desborde discursivo que es la novela y desaparecen ante los ojos del lector, para dejar ante ellos sólo las palabras de las personas, que, por otra parte, son las únicas que podrían pretender decir algo sobre los dos poetas.

A través de los testimonios, la novela se resiste a que el lector obtenga los significados en forma de certezas indudables, irrefutables. Por medio de la proliferación de voces que nos hablan sobre el destino, los viajes, la vida de los personajes, *Los detectives salvajes* muestra una forma de ubicarse frente a las ideas hegemónicas acerca del significado. Lo que se pretende es, de cierta forma, resistir ante la intención de producir un significado unívoco, portador de ideas que se pretendan irrefutables e irrefutables. Así como los poetas vanguardistas de la novela sacrifican sus vidas en favor de la poesía, de una poesía silenciosa y rebelde, una especie de poesía del *aguante*, la novela misma también hace uso de procedimientos narrativos que le sirven como escudo ante esas pretensiones de referencialidad, univocidad, unilateralidad propias de la modernidad, y disuelve su significado para darle valor a la visión del mundo como una construcción hecha a partir de la multiplicidad, la pluralidad y la resistencia. Que los protagonistas nunca hablen (o no lo hagan más que un par de veces en más de seiscientas páginas), que nunca los veamos como los puntos desde los que se focaliza la narración, que no aparezcan más que de manera fantasmal para desaparecer enseguida, refuerza la convicción de que la novela pretende, a partir del silenciamiento de los personajes principales, imprescindibles en la construcción de una novela, darle la voz a los demás personajes (no secundarios, porque no habría jerarquía) que también –y en últimas– son los que conforman la totalidad de la novela. El silencio, entonces, no funciona como una resignación y una derrota, sino como un método de resistencia ante la dominación de la ilusión del significado, y este método supondría un nuevo sistema de

representación en el que *Los detectives salvajes* se inserta a partir del uso de ciertos procedimientos como el abuso de los testimonios o el silenciamiento de los personajes principales. Si se supone que el significado de una novela se construye a partir de las experiencias y las narraciones de unos protagonistas que representan tipos humanos, o clases sociales, o tradiciones culturales, ¿en dónde queda el significado de una novela en la que los protagonistas aparecen y desaparecen como fantasmas, sin hablar, sin actuar, casi sin existir? El significado se dispersa entre las voces, entre los narradores que cuentan las historias, y se hace inabarcable en sus contradicciones, en sus matices opuestos, en sus múltiples opiniones encontradas. Por ejemplo, dentro de los testimonios que hablan de Arturo Belano, se encuentran dos que se enfrentan de forma radical: el de Laura Jáuregi, antigua novia, y el de Auxilio Lacouture, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En algún momento dice Jáuregi: *“Así era Arturo Belano, un pavorreal presumido y tonto.”* (Bolaño 169). Y dice Lacouture: *“Pero de todas maneras, en el fondo, lo sé, seguía siendo tan simpático como siempre.”* (Bolaño 196). El resentimiento y la simpatía, el odio y el aprecio, o los opuestos que quieran darse se encuentran juntos en las descripciones que sobre los personajes se hace a través de la novela, y este procedimiento, este recurrir a las opiniones de personas que pueden ser abiertamente antagónicas, no hace sino enfatizar las múltiples direcciones que la novela toma a la hora de narrar, su apertura, su multiplicidad, su intención de explotar el significado hasta mostrarlo en toda su ambigüedad, en toda su imposibilidad de ser unívoco y unilateral. Todo esto para demostrar, a través de la ficción, que el significado se construye de esa manera: discursivamente. Y que, por lo mismo, siempre es parcial, arreglado, acorde con las mentalidades que lo producen.

La silenciosa poesía –silenciosa por no existir, por no haber sido nunca escrita– de los real visceralistas entraña una resistencia, pero también un fracaso (un fracaso, no una resignación). El fracaso de los proyectos vanguardistas de cambio del panorama poético

latinoamericano; el fracaso en el intento de destruir los viejos valores de la tradición para emplazar unos nuevos (y ahí está el fracaso: que los jóvenes poetas nunca supieron cuáles eran esos nuevos valores por los que luchaban, pero también en eso consistía la resistencia: en no emplazar valor alguno); el fracaso de un proyecto juvenil para deshacerse de ataduras e instituciones que los obligaban a actuar, a escribir, de cierta manera para ser aceptados. Si se toma en cuenta lo ya dicho sobre la intención de la novela de abrirse a la pluralidad y multiplicidad, de cuestionar las pretensiones de referencialidad del arte, se entiende, entonces, que esos proyectos nunca hayan sido llevado a cabo con fortuna: si lo hubieran hecho, un nuevo sistema de significación se habría instituido en lugar del anterior, y habríamos vuelto al comienzo. Si las ideas revolucionarias de los real visceralistas hubieran tenido un frente de acción, un programa poético claro y distinto, y hubieran sido llevadas a cabo con orden y meticulosidad, lo que habría resultado sería un nuevo poder hegemónico que administrara las instituciones y los sentidos. Tal como les pasó a las vanguardias de comienzos de siglo: cuando los gobiernos las interiorizaron, las hicieron parte de sus programas, dejaron de ser rebeldes, activas, contestatarias, y se diluyeron en la vulgaridad y el sistema. De ahí que el real visceralismo no hubiera triunfado: su fracaso constituye el triunfo del silencio (silencio *significante* en cuanto es la condición natural de la palabra, su visceralidad, como ya dijimos), la posibilidad para el arte de abrirse a la construcción discursiva, ambigua y múltiple del significado. Era necesario que esa poesía no instituyera ningún sistema, ninguna certeza, para que la novela pudiera presentar, a cabalidad, su idea del silencio. Sin embargo, cuando los poetas de la novela se dan cuenta del fracaso de la poesía –de que, como dice Rafael Barrios, “...Nos movimos...Nos movimos...Hicimos todo lo que pudimos...Pero nada salió bien.” (Bolaño 214) – unos de ellos optan por el silenciamiento definitivo, por el alejamiento de la literatura, y otros (entre ellos, Arturo Belano) deciden escribir prosa. La prosa enfrentada a la poesía como el género que representa las ideas del sistema, de las editoriales y de las revistas;

la prosa como el género de los vencidos, de quienes, por seguir con la literatura, deben abandonar los proyectos de cambio y rebeldía para escribir dentro de un orden que los domina y los conduce. Los escritores que en un principio apuntaban a la transgresión, poco a poco apuntan a la aceptación. Afirma Pere Ordóñez, un escritor-personaje en un testimonio desde la Feria del Libro de Madrid en julio de 1994: *“Los escritores de España (y de Hispanoamérica) procedían generalmente de familias acomodadas [...] y al tomar ellos la pluma se volvían o se revolían contra esa posición: escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse. Era ir contra la familia. Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja [...] y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada.”* (Bolaño 485). Aunque en la afirmación de Ordóñez el patrón que define la actitud rebelde o arribista de los escritores es la clase social, se puede decir también, haciendo uso de la cita, que el fracaso en los intentos de rebeldía llevan a ese arribismo, a ese querer acomodarse en el sistema después de darse cuenta de la inutilidad de los deseos de transgresión. Y, en el caso de Bolaño, esa transformación en su vida implica también un cambio de género: de la poesía a la prosa. Del silencio rebelde de una al silencio acomodado de la otra, un silencio que tranza con los poderes y es silencio no porque no vaya a ser publicado, sino porque, por ese negociar con lo dominante, ya no puede decir lo que hubiera querido.

No se está haciendo aquí un análisis biográfico de la novela, pero no está de más recordar que el mismo Bolaño, cuando abandonó México y su juventud vanguardista y contestataria, empezó a escribir prosa, actividad por la cual, además, obtuvo su reconocimiento y su fama. La prosa le permitió entrar al sistema, ser publicado, ganar premios, entrar en contacto con ese mundo que él mismo criticó de joven y que, de cierta manera, es el tema de su obra. A partir del silenciamiento total –casi de la renuncia– de su

actividad como poeta obtiene la voz como escritor, y es ceder lo que le permite ser conocido, leído y alabado. A Belano, ciertamente, no le ocurre lo mismo, ya que desaparece en los parajes africanos detrás de un grupo de rebeldes en alguna guerra civil (quizás en un último intento de salvar sus ideales juveniles, sus intenciones de cambio, que lo lleva a la desaparición definitiva), pero sí lo vemos, en sus últimas apariciones en la novela, escribiendo prosa de forma implacable, como lo cuenta María Teresa Solsona: *“Esa noche supe que no trabajaba en ningún periódico sino que escribía novelas. [...]Dejó una taza de té sobre la mesa y se encerró en su habitación. Poco después sentí el tecleo de su máquina de escribir.”* (Bolaño 511-512). La poesía ya está lejos, en ese México real visceralista de sus primeros años, y ahora, casi veinte años después, Arturo Belano se encierra a escribir novelas que, por lo demás, también quedarán en el silencio porque, que sepamos, nunca serán publicadas porque él desaparece en África detrás de un grupo rebelde alzado en armas. Para él, la prosa es también un fracaso, de otra naturaleza. La poesía fracasa en su intento de transformar la realidad, pero la prosa es el fracaso de su vida como escritor, es la acomodación, el ingreso a ese sistema que tanto había odiado y al que tanto criticó. Quizás por eso, al final, Belano escoge perderse en África detrás de los rebeldes. Lo cuenta Jacobo Urenda, quien estuvo con él: *“Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él [...] y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura.”* (Bolaño 548). Y esa es, también, la última vez que los lectores vemos a Arturo Belano, desapareciendo en el follaje africano, persiguiendo, quizás por última vez, un ideal rebelde que, es de suponer, tampoco esta vez lo llevará a nada distinto que el silencio, el vacío y, ahora sí, la muerte.

Por otra parte, viendo ya cómo el silencio hace parte de las concepciones temáticas, ideológicas y narrativas de la novela, podría plantearse la cuestión sobre cómo ese silencio es capaz también de entrar en el entramado textual de la obra. En otras palabras, si el silencio

está en los personajes, en la trama, en las concepciones de la novela, en la forma como se narran los acontecimientos, cabría preguntarse sobre la posibilidad del silencio de aparecer de manera textual dentro de la novela. Y, ciertamente –y congruentemente–, lo hace. En varios de los puntos más importantes de la historia (como ya se vio con el poema de Cesárea Tinajero) la palabra se desvanece para darle paso al dibujo. No es gratuito que sea así: si el movimiento poético tiene como desarrollo natural el silenciamiento, la desaparición y el vacío, la textualidad misma de la novela se repliega sobre sí misma para darle paso a una forma más silenciosa de expresión. Ya vimos el poema de Cesárea. Ahora veremos la forma en que termina la novela.

Después de la muerte de Cesárea Tinajero, que se describe al final de la novela en el diario de Juan García Madero, el texto empieza a difuminarse lentamente, como si se borrara. Al principio, García Madero cuenta, si bien escuetamente, los sueños que le empieza a producir el recuerdo de la muerte de la poeta. Después solo menciona, como nombres, los pueblos por los que atraviesan él y Lupe, la prostituta que los acompañaba en el viaje (Belano y Lima se han ido en otro carro, desapareciendo como de costumbre). Un ejemplo:

“10 de febrero

Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe.

11 de febrero

Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega.

12 de febrero

Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas.”

(Bolaño 608).

Estás son unas de las últimas entradas del diario, y también de las últimas palabras que se encuentran en la novela. La narración se ha fragmentado, ha cedido su pretensión de coherencia y cohesión y en su lugar han quedado únicamente referentes aislados, inconexos,

casi prescindibles. El silencio se va espesando a medida que la novela se acerca al final, y con él la inestabilidad que conlleva. Antes de adelantarnos, conviene decir que estos acercamientos al dibujo y al desvanecimiento de la escritura ya han hecho su aparición en la novela. En el mismo diario de García Madero, muchos días antes, antes de la muerte de Cesárea, cuando el viaje se presentaba como una promesa de encontrar su origen poético, su precursora, García Madero ha entretenido el camino con juegos dibujados, como los siguientes:

“—¿Qué es esto? —dije.



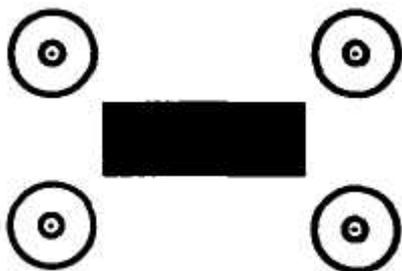
[...]

—¿Un verso elegíaco? —dijo Lima.

—No. Un mexicano visto desde arriba —dije...” (Bolaño 574).

Las imágenes se suceden, en un clásico juego de acertijos infantiles —no desprovisto de humor, por otra parte—, hasta llegar a una imagen profética, anunciadora, que presagia lo que va a ocurrir páginas más adelante:

“—[...] ¿Y este?



—Cuatro mexicanos velando un cadáver —dijo Belano.” (Bolaño 577).

El sentido lúdico de la imagen, orientado tan solo al entretenimiento durante el recorrido, es suplantado por una significación oscura, siniestra, en un movimiento en el que

un sentido reemplaza al otro sin previo aviso. Un análisis del dibujo puede hacer suponer que los cuatro mexicanos son los jóvenes que viajan en busca de Cesárea Tinajero (Ulises Lima, Arturo Belano, Juan García Madero y Lupe), y que el cadáver representa el destino fatal de la poeta en el momento en que ellos la encuentren. Lo que anteriormente era simple dibujo de entretenimiento, es reemplazado por un dibujo que, ahora sí, reemplaza de forma efectiva a la palabra y deja en su lugar el vacío de su trazo, las posibilidades de su interpretación y la oscuridad de sus sentidos. La palabra desaparece para darle paso a una significación equívoca, esquiva, que debe interpretarse a partir del dibujo.

Lo mismo ocurre, entonces, como ya se anunció, al final de *Los detectives salvajes*. Después de los días en que la única escritura son los nombres de los pueblos por los que pasan Lupe y García Madero, este vuelve a iniciar su sesión de imágenes, aunque en esta ocasión la significación de las mismas ya no sea la del simple juego sino que entrañe posibilidades más amplias. El trece de febrero, dice el joven poeta:

“¿Qué hay detrás de la ventana?”



Una estrella.” (Bolaño 608).

Imagen que recuerda el epígrafe de William Faulkner de otra novela de Bolaño, *Estrella distante*: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”, y que puede referirse a la caída de la misma Cesárea Tinajero, a la caída de los destinos de los real visceralistas, a la caída de la novela dentro del pozo oscuro del desvanecimiento de la escritura. La palabra suplantada

por el dibujo se hunde en el silencio y en su lugar no queda otra cosa que la posibilidad de una significación múltiple y ambigua.

Más significativa es, no obstante, la última imagen de la novela:

“15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



” (Bolaño 609).

Y así termina la novela, con un cuadrado fragmentado que, de alguna manera, recuerda el procedimiento mismo de la novela. Como lo afirma Carlos Labbé en su ensayo: *“El enigma del trazo discontinuo es el modelo del significado literario de **Los detectives salvajes**. [...]Se trata de un fenómeno que interrumpe y descompone la pretensión de grandeza de la actividad literaria porque no puede ser incluido en sus dominios.”* (Labbé 92). Los múltiples relatos, los testimonios, el diario, no son más que los puntos a partir de los cuales se construye, aunque fragmentariamente, el cuadrado que puede ser la novela misma, el sentido completo que, sin embargo, se nos escapa en su misma discontinuidad y fragmentación. La novela termina con ese recuadro, que la engloba y la define, pero es una definición que, como el dibujo mismo, es incompleta y, por ello mismo, obliga al lector a completarla, a rellenar ese silencio que se instaura en el centro de la obra y permite ser llenado a partir de las múltiples posibilidades que ofrece. La incomunicación está en la base de *Los detectives salvajes*, la falta de referentes estables a los que agarrarse para construir un significado que no fuera interrumpido, y esa incomunicación hace que el silencio sea lo que más se oiga en la novela.

A modo de epílogo:

Este escrito no surge de la necesidad de confirmar hipótesis, verificar intuiciones, sistematizar ideas o defender posiciones; al contrario, su origen se debe a la inquieta incertidumbre que entraña la lectura de una novela como *Los detectives salvajes*. Contra la costumbre de leer novelas en las que el lector crítico centra su atención en la coherencia de los personajes, en la articulación de los acontecimientos que integran la trama, en la fuerza de la voz del narrador, la novela de Bolaño impresiona porque, aparentemente, pone de revés todos esos aspectos: los personajes principales a duras penas tienen cuerpo, los acontecimientos principales se desconocen, el narrador se multiplica en voces desconocidas. Y entonces surge el deseo de interrogar a la novela acerca de sus posiciones, de sus concepciones, de su visión de mundo, de, en fin, su naturaleza. La manera de hacerlo —o, más bien, una de las maneras— es ésta: a través de un sumergirse en la novela por medio de la escritura, escribir sobre ella, intentar trazar las rutas que puedan llevar a comprenderla. La base de este escrito no es la certeza, la comprobación argumental, las intuiciones certeras, sino la desconfianza, la duda, lo incierto de una literatura como la de Bolaño, en la que intencionalmente se busca hacer convivir los caminos más diversos, los personajes más antagónicos, el policía y el criminal, el loco y el cuerdo, el religioso y el suicida, solo para mostrarlos, solo para hacer ver que todos ellos caben en el relato y, más aún, son quienes cuentan el relato, en una proliferación virulenta de historias y voces y sendas.

Así, para arañar en la superficie de esa multiplicidad, este texto recoge algunos temas que cruzan la novela en su extensión. Pero si la crítica se convierte, a la larga, en un apéndice de la obra, un añadido que, traidoramente, se le suma y la enriquece o la empobrece (como una joya o como un tumor), una consideración debe tener: respetar, hasta donde le sea posible, las reglas de juego que la obra, de antemano, ha planteado. Un trabajo crítico sobre *Los detectives salvajes* difícilmente puede hacerse si no se consideran las posiciones sobre la

ambigüedad, la multiplicidad, el carácter narrativo de la realidad, que la novela plantea. La estructura de la novela, en sí misma, es un juego de conceptos y concepciones que deben tenerse en cuenta, antes que nada, al estudiarla. La alternancia entre diarios y testimonios, el desplazamiento de los narradores en el tiempo y en el espacio, plantean la existencia de una literatura que cuestiona, explícitamente, las maneras tradicionales de contar. No es que *Los detectives salvajes* sea única en su género, sino que estudiar una novela como esta requiere, también, una dislocación de la manera tradicional de plantear un estudio crítico. Por eso, para el presente caso, se ha impuesto una forma de escritura en la que cada parte del texto puede ser leída independientemente, como un testimonio de lectura o un diario de acercamientos a la obra. Se quiere postular la posibilidad –casi la necesidad– de un texto en el que su forma misma se corresponda con la de la obra estudiada. Difícilmente podría hacerse un texto crítico coherente con una novela como la de Bolaño a partir de una estructura jerarquizada, organizada alrededor de una estructura en la que las partes se distribuyen a partir de relaciones de poder entre ellas.

De igual manera, los relatos de la novela intentan desestabilizar ciertas nociones de la historia y la historiografía literaria –como los géneros, los movimientos literarios, la importancia de los autores– por medio de herramientas como la parodia y el silenciamiento, y hay en el fondo de esta actitud una intención de sacar a flote la falsedad de las verdades, lo precario de las certezas que la tradición ha legado, la mentira de las razones unívocas, la existencia de una pluralidad exuberante en la realidad y en la literatura. Por eso mismo, también, un trabajo crítico como este se aferra a la convicción de que trabajar a partir de certezas, de hipótesis a demostrar, de argumentos a defender, no haría sino poner de manifiesto una profunda incompreensión de la obra. Entonces, se trabajará a partir de conceptos –tres fundamentales: la parodia, la vanguardia y el silencio– que se atraviesan transversalmente a lo largo de todo el texto, pero que, en su definición misma, entrañan

visiones de ambigüedad y polivalencia. Se verá como, partiendo de esos tres temas, las posiciones de la novela aparecerán en el análisis de las citas textuales, los episodios y la estructura.

Por último, no resta sino indicar que, al terminar la redacción de estas páginas, la novela no se ha transformado en un ente absolutamente comprensible y comprendido, en una caja llena de verdades y razones y posiciones con pretensiones de autoridad, sino que esa incertidumbre del principio se ha acrecentado, pero perdiendo algo de su inquietud, mostrando, caleidoscópicamente, algunos de los caminos que Bolaño quiso abrir en la construcción de su novela para el tránsito de sus personajes, de sus poetas hundidos y sus prostitutas redentoras y sus escritores vendidos al sistema. Porque todos ellos son los protagonistas de la novela, de todos ellos es la voz que habla, no más ni menos una que otra, sino todos a la vez y todos con la misma fuerza. La única certeza absoluta que surge de internarse en *Los detectives salvajes* es la de lo dañinas que son las certezas absolutas, la verdad que existe en los testimonios contradictorios, el silencio que queda siempre que se quiere apresar la vida dentro del arte. Y son esos, si es que hay algunos, los argumentos que quiere defender este escrito.

Bibliografía:

- Areco, Macarena. “*Los detectives salvajes* y el juicio a la vanguardia”. Anales de literatura chilena. Núm. 8 (2007): 185 – 197.
- Belsey, Catherine. “Problems of literary theory: The problem of meaning”. New Literary History. Vol. 14 (1982): 175 – 182.
- Bolaño, Roberto. Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Borges, Jorge Luis. Obras Completas Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas. Madrid: Verbum, 2000.
- Huchteon, Linda. A poetics of postmodernism. New York: Routledge, 1992.
- Labbé J, Carlos. “Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”. Taller de letras, Revista de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile Núm. 32 (2003).
- List Arzubide, Germán. El movimiento estridentista. México D.F.: Cuadernos de lectura popular, 1967.
- Osorio T, Nelson. Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Trelles, Diego. “El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. Hispanamérica Núm. 100 (2005): 141 – 151.
- Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

- Wolfe, Tom. From Bauhaus to Our House. New York: Farrar, Straus, & Giroux, 1981.