



**EL DESARRAIGO EN *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO:  
LA FUGACIDAD, EL HORROR Y LA ÉTICA**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**2010**

**JORGE MARIO SÁNCHEZ**

**Director de la investigación:  
ÓSCAR TORRES DUQUE**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
CAPÍTULO I: La ruptura en <i>Los detectives salvajes</i> : de las vanguardias al desencanto .....	8
CAPÍTULO II: Aproximaciones al desarraigo.....	38
CAPÍTULO III: En busca de una ética literaria y vital del desarraigo .....	66
CONCLUSIONES: Hacia una aproximación mítica a <i>Los detectives salvajes</i> .....	102
BIBLIOGRAFÍA .....	106

## INTRODUCCIÓN

Una de las novelas latinoamericanas más importantes de comienzos de este siglo es, sin duda, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. El libro se ha convertido en todo un suceso editorial no sólo en Latinoamérica, sino en Europa, Estados Unidos y otras regiones del mundo, y desde su primera edición (1998) la crítica literaria, en general, lo ha recibido con entusiasmo. La novela ha ganado, entre otros, el Premio Rómulo Gallegos y el Premio Herralde de Novela. Y decenas de escritores latinoamericanos nacidos a partir de la década del sesenta ven a Bolaño, luego de *Los detectives salvajes*, como un maestro, un gurú, un modelo a seguir, algo sorprendente en un autor que hasta hace poco más de quince años era un completo desconocido.

Hay, por supuesto, múltiples razones que podrían explicar la conexión emocional que *Los detectives salvajes* ha logrado despertar en miles de lectores en todo el mundo, pero quisiera en esta “Introducción” aventurar una (que no excluye en lo absoluto a las otras). El tema central de la novela es, a mi modo de entender, el exilio, y cómo este exilio (o desarraigo o extraterritorialidad) puede llegar a sumir al individuo en el horror y la fragmentación, la desesperanza, el caos, la soledad y la inseguridad, el escepticismo, la transitoriedad y la conciencia exacerbada de su propia muerte, a la vez que puede brindarle la oportunidad de dar un salto ético y vital que no podría dar de otra manera. Para muchos intelectuales de la actualidad, entre ellos el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, el desarraigo (ya sea físico, ideológico o espiritual, ya sea asumido voluntariamente o impuesto por agentes externos) es una de las características primordiales del hombre contemporáneo, y esto se debe a que nuestra sociedad occidental se halla sumergida en un estado de cambio permanente, de fragilidad e instantaneidad, donde prácticamente todos los aspectos de nuestra vida, desde la creación cultural hasta los vínculos humanos, se han vuelto “líquidos” o “fluidos”, es decir, fugaces. En la actualidad asistimos, según Bauman, al “paso del capitalismo pesado al liviano, de la modernidad sólida a la fluida”, lo cual “puede resultar un desvío aun más radical y seminal que el advenimiento del capitalismo y la modernidad misma, considerados hasta el momento los hitos cruciales de la historia humana desde la revolución neolítica” (2008, 135). Nuestros tiempos son tiempos oscuros,

donde “[e]l advenimiento de la instantaneidad” está llevando “a la cultura y a la ética humanas” a territorios inexplorados (2008, 137). Podríamos aventurar, por lo tanto, que una de las razones del éxito de *Los detectives salvajes* es, justamente, que la novela ha logrado –al igual que otras grandes obras de arte contemporáneas– tomarle el pulso a estos tiempos convulsos y dar algunas luces sobre los peligros y oportunidades del desarraigo contemporáneo. Con *Los detectives salvajes* Bolaño ha conseguido, además, articular una obra de arte propia de la “modernidad líquida” tanto en forma como en contenido, en la que “el cambio es constante y ya no hay conclusión” y en la que encontramos “una secuencia incesante de inicios donde [...] la destrucción final del objeto ya está incorporada en él desde su concepción” (Bauman *et al.*, 41).

En la presente investigación se analizan las causas y las consecuencias del exilio en los personajes de *Los detectives salvajes*, sobre todo en sus protagonistas, los poetas Ulises Lima y Arturo Belano. En el primer capítulo se estudian las causas de este desarraigo, que se relacionan, por un lado, con el desmembramiento del grupo poético de neovanguardia “realismo visceral”, fundado por Lima y Belano en México DF en la década del setenta, y por el otro con la búsqueda, el encuentro y la muerte de la poeta Cesárea Tinajero, precursora de dicho movimiento. Se analiza el realismo visceral de la ficción a la luz de su contraparte en la realidad (el “infrarrealismo” de Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro) y de los movimientos de vanguardia y neovanguardia del siglo XX en Latinoamérica (a partir de las obras de Jorge Schwartz, Gustav Siebenmann y Édgar O’Hara). En este capítulo se observa, además, cómo el fracaso del realismo visceral y la muerte de Tinajero representan, en la novela, el fracaso de las utopías revolucionarias colectivas que acompañaron a muchos de estos movimientos en Latinoamérica y a muchos narradores e intelectuales latinoamericanos durante buena parte del siglo, y cómo estas utopías resquebrajadas dieron paso al desencanto de las nuevas generaciones de latinoamericanos (sobre todo los nacidos a partir de la década del sesenta), quienes han vivido en carne propia la diáspora como consecuencia de las dictaduras de derecha e izquierda que asolaron el continente y de la terrible situación económica de la región.

En el segundo capítulo se estudian las consecuencias del exilio en ciertos personajes de la novela, sobre todo en Lima y Belano, quienes tras la muerte de Cesárea Tinajero se marchan de México (cada uno por su lado) e inician un recorrido por varios países de

Europa, Medio Oriente, Centroamérica y África. Se analiza cómo este exilio, este movimiento constante, se encuentra plasmado igualmente en la estructura de la novela, sobre todo por la utilización, en la segunda parte, de múltiples narradores que van contando anécdotas específicas de Lima, Belano y otros miembros del realismo visceral.

Para ello, se revisará el concepto de “modernidad líquida” acuñado por Zygmunt Bauman, que se refiere a la etapa actual de la modernidad en la que

[t]odas las imágenes de una sociedad feliz pintada por distintas brochas y en variados colores durante los últimos dos siglos demostraron ser quimeras inalcanzables o, en los casos en los que su advenimiento se produjo, insoportables. Todas las formas de planificación social han demostrado que producen tanta desdicha como felicidad, si no más. Esto se aplica en igual medida a los dos principales antagonistas –al marxismo, hoy en bancarota, y al liberalismo económico, actualmente en alza– [...]. [T]odas las visiones de un mundo hecho a medida pintadas hasta ahora resultan indigeribles, y todas las que aún no han sido dibujadas son sospechosas *a priori*. Hoy viajamos sin una idea de destino que nos guíe. Ni buscamos una sociedad mejor ni sabemos con certeza qué elemento de la sociedad en la que vivimos nos hace indiferentes y nos impulsa a escapar. (2008, 143)

Para Bauman, la modernidad líquida ha incentivado la extraterritorialidad en el hombre contemporáneo, así como el culto a lo efímero –provocado por el consumismo desaforado– que afecta todos los aspectos de nuestras vidas, incluyendo nuestra concepción de nosotros mismos, nuestras relaciones sentimentales y el arte y la crítica en general. En este segundo capítulo de la investigación, se observa cómo el desarraigo físico, ideológico y espiritual de Lima, Belano y otros personajes genera en ellos la pérdida de los ideales de juventud y la entrega al caos, al azar y a la individualidad, y cómo sus vidas se tornan “vidas líquidas”, esto es, regidas por las experiencias de inseguridad, incertidumbre y desprotección.

En el tercer capítulo se rastrean las propuestas éticas y estéticas de Roberto Bolaño a este desarraigo a la luz de las teorías de Zygmunt Bauman, y se observa cómo en *Los detectives salvajes* Bolaño no opta simplemente por el cinismo, el hedonismo o el nihilismo que pueden surgir cuando las utopías encaminadas al cambio social se desvanecen. Se analiza cómo en la novela, por medio de sus protagonistas, es posible encontrar una propuesta estética que habla de una literatura de la extraterritorialidad o del exilio que sabe “meter la cabeza en lo oscuro”, esto es, desentrañar aquello que se esconde bajo las capas de la “realidad” aparente: el horror, el caos, el silencio, la muerte. Ésta sería, además, una literatura que no se pliega fácilmente a los mandatos del mercado de una sociedad moderna líquida globalizada y consumista. De la misma forma, se analiza la propuesta ética de

Roberto Bolaño, que surge en los protagonistas de la novela al rechazar, por medio del nomadismo y la fragmentación, las reglas de conducta impuestas socialmente, lo que, según Bauman, los conduciría a “*una fuerte ambigüedad moral*” (2006a, 28, cursivas en el original) que, sin embargo, engendraría la posibilidad de unos individuos guiados por normas *singulares* –específicas para cada uno–, normas que no han sido escritas y que por lo tanto “no pueden ser ordinarias, un promedio estadístico, ni compartidas” (2006a, 63). En síntesis, en este tercer capítulo se estudia la forma como se vinculan estos dos aspectos, el estético y el ético, la creación poética y la vida, en *Los detectives salvajes*.

Por último, es importante aclarar que, a pesar de que para el primer capítulo de esta investigación se tiene en cuenta un aspecto específico de la vida de Roberto Bolaño –su participación en el infrarrealismo en la década del setenta–, en general se optó por evitar al máximo la biografía del autor (no obstante el carácter autobiográfico de la novela) y el mito que se ha ido creando alrededor de su figura después de su muerte. Aun así, para lograr desentrañar ciertas ideas de Bolaño sobre la vida y sobre la creación literaria que tienen relación con lo expuesto en *Los detectives salvajes*, se ha recurrido a ensayos y artículos de su autoría, así como a entrevistas, presentes todos en los libros *Entre paréntesis* y *El gaucho insufrible*.

# CAPÍTULO I

## La ruptura en *Los detectives salvajes*: de las vanguardias al desencanto

### 1.1.Preámbulo: estructura de la novela

A continuación presento un esbozo general de la estructura de *Los detectives salvajes* que puede servir de referencia para el lector de la presente investigación, teniendo en cuenta que dicha estructura puede presentar ciertas dificultades debido a la abrumadora cantidad de narradores que utiliza el autor y a que los acontecimientos no son plasmados en un orden estrictamente cronológico.

*Los detectives salvajes* (Bolaño, 2006b) consta de tres partes: “I. Mexicanos perdidos en México (1975)”, “II. Los detectives salvajes (1976-1996)” y “III. Los desiertos de Sonora (1976)”, siendo la segunda parte la más extensa al ocupar dos terceras partes del libro. A continuación presento un breve resumen de los narradores, la ubicación geográfica y el tiempo de la narración de cada apartado:

#### I. “Mexicanos perdidos en México (1975)”

El narrador en esta primera parte es Juan García Madero, aprendiz de poeta de 17 años que es invitado por los jóvenes poetas Ulises Lima (mexicano) y Arturo Belano (chileno) –a quienes acaba de conocer– a formar parte del movimiento de neovanguardia “realismo visceral”, del cual son fundadores. Los hechos narrados transcurren entre noviembre y diciembre de 1975 en México D.F. Este apartado tiene la forma de un diario escrito por García Madero, y el título de cada uno de los capítulos es la fecha en que el narrador consigna los últimos acontecimientos: “2 de noviembre”, “3 de noviembre”, “4 de noviembre”, etc. Aunque los protagonistas de la novela son Lima y Belano, estos personajes aparecen muy poco en la primera parte, y generalmente lo que vamos conociendo de ellos es relatado por terceros a García Madero.

En estas páginas se hace referencia, ante todo, a la incursión de García Madero en el realismo visceral y a sus relaciones con varios miembros de este movimiento (Ernesto San Epifanio, Piel Divina, María y Angélica Font, Pancho Rodríguez, entre otros), así como a su despertar sexual, escenificado en sus relaciones con varias mujeres, entre ellas Lupe, una prostituta adolescente que busca escapar de su agobiante proxeneta, el machista y violento Alberto. Paralelamente, en el diario se narran las pesquisas de Lima y Belano en torno a la figura de Cesárea Tinajero, poeta mexicana que perteneció brevemente al estridentismo y que fundó el “realismo visceral” original en los años veinte, y a quien los real visceralistas de la década del setenta consideran su figura tutelar.

El apartado finaliza con la huída de Lima, Belano, García Madero y la prostituta Lupe hacia los desiertos de Sonora en el norte de México. Buscan escapar del proxeneta de Lupe y al mismo tiempo encontrar a la poeta perdida Cesárea Tinajero, quien, según testigos, se ha refugiado en algún lugar del desierto.

## II. “Los detectives salvajes (1976-1996)”

En este apartado se relatan las peripecias de Lima y Belano desde 1976 hasta 1996. García Madero, en su doble papel de personaje y de voz narrativa, ha desaparecido. Desconocemos igualmente cuál fue el resultado de la búsqueda de Cesárea Tinajero. El realismo visceral se ha desmembrado. Algunos de sus miembros se han marchado a otros países y los restantes abandonan poco a poco la creación poética.

Nos encontramos con decenas de narradores, cada uno de los cuales cuenta una historia particular. Todas las historias están distribuidas en los veintiséis capítulos en que se divide esta parte. Cada capítulo tiene a su vez subcapítulos, y el título de cada uno de éstos consta del nombre del narrador, el lugar en que se encuentra al momento de la narración (o testimonio) y la fecha en que realiza el relato (por ejemplo, “Iñaki Echavarne, bar Giardineto, calle Granada del Penedés, Barcelona, julio de 1994”, “Clara Cabeza, Parque Hundido, México D.F., octubre de 1995”, etc.). Los narradores-personajes entran y salen de la novela y relatan sus encuentros y desencuentros con Ulises Lima y Arturo Belano (y con otros miembros originales del realismo visceral), el impacto que tuvieron en sus vidas, la manera como los percibieron, etc. Pero muchos de estos narradores no se limitan al recuento de las vidas de los dos poetas, sino que se desligan de ellos y en general siguen



adelante con el relato de sus propias historias. Cada uno de los relatos tiene su génesis específica en un pasado cualquiera, y sigue una línea argumental que puede extenderse más allá del texto, de la novela.

Los acontecimientos de este apartado transcurren en México y otros países de Latinoamérica, así como en Europa, Medio Oriente, Estados Unidos y África. Muchos de los relatos pueden considerarse cuentos autónomos o crónicas periodísticas ficticias, pero también hay conferencias, monólogos y testimonios. Lima y Belano, a pesar de ser los protagonistas, nunca ejercen como narradores, y en general lo que se nos cuenta de ellos aparece permeado o trastocado por el recuerdo de quienes los conocieron. Las vidas de los dos poetas se muestran como sucesiones de espacios vacíos, lo que los convierte en sombras o fantasmas. Algunos de los narradores llegan incluso a contradecirse entre sí.

A continuación presento una lista de los narradores de este apartado en orden de aparición, con una pequeña descripción de su relación con Lima y/o Belano. Cabe aclarar que muchos de ellos aparecen más de una vez durante esta segunda parte. Es de notar, además, que la mayoría de estos narradores son personajes ficticios, pero algunos de ellos están basados en personas que existieron en la realidad (poetas y críticos mexicanos, por ejemplo) y que incluso aparecen con sus nombres verdaderos:

- A. Amadeo Salvatierra: poeta mexicano que conoció a los estridentistas y a Cesárea Tinajero durante los años veinte, y que es abordado una tarde de 1975 por Lima y Belano.
- B. Perla Áviles: amiga de Belano en México durante la adolescencia de éste.
- C. Laura Jáuregui: perteneciente al realismo visceral, fue amante de Belano en la época del movimiento.
- D. Fabio Ernesto Logiacomo: poeta argentino residente en México en los años setenta, conoce en el D.F. a Lima y Belano.
- E. Luis Sebastián Rosado: poeta mexicano que conoce a los real visceralistas (incluyendo a Ulises Lima) y se hace amante de uno de ellos, Piel Divina.
- F. Alberto Moore: amigo de los real visceralistas (y de Lima y Belano) durante los años setenta.
- G. Carlos Monsiváis: crítico mexicano, conoce un día a Lima y Belano.

- H. Piel Divina: poeta real visceralista mexicano, amigo de Lima y Belano durante la década del setenta.
- I. Angélica Font: poeta real visceralista mexicana, amiga de Lima y Belano durante la década del setenta.
- J. Manuel Maples Arce: poeta estridentista mexicano, es entrevistado por Arturo Belano en los setenta.
- K. Bárbara Patterson: norteamericana, compañera de Rafael Barrios (poeta real visceralista), conoce brevemente a Lima y Belano.
- L. Joaquín Font: padre de las poetas real visceralistas Angélica y María Font, amigo de Lima y Belano en los setenta.
- M. Jacinto Requena: poeta real visceralista mexicano, amigo de Lima y Belano en los setenta.
- N. María Font: poeta real visceralista mexicana, amiga de Lima y Belano durante la década del setenta.
- O. Auxilio Lacouture: poeta uruguaya, conoce en México a Belano y a Lima.
- P. Joaquín Vásquez Amaral: poeta residente en Estados Unidos, que conoce a los real visceralistas (incluyendo a Lima y Belano) en 1975, en México.
- Q. Lisandro Morales: editor mexicano que entra en tratos con Arturo Belano durante la década del setenta.
- R. Rafael Barrios: poeta real visceralista mexicano, amigo de Lima y Belano durante los setenta.
- S. Felipe Müller: poeta chileno que perteneció a los real visceralistas en la década del setenta, es amigo de Belano toda la vida.
- T. Simone Darrieux: estudiante francesa que viaja a México en los setenta y conoce a Lima y Belano.
- U. Hipólito Garcés: poeta peruano residente en París, conoce a Lima en esta ciudad a finales de los setenta.
- V. Roberto Rosas: poeta peruano residente en París, en esta ciudad conoce a Lima.
- W. Sofía Pellegrini: poeta argentina residente en París, conoce a Lima en esta ciudad.
- X. Michel Bulteau: poeta francés que conoce a Lima en París en 1978.

- Y. Mary Watson: estudiante de literatura inglesa, conoce a Belano en España durante un viaje que realiza por toda Europa, en 1978.
- Z. Alain Lebert: marinero francés que conoce en 1978 a Lima y a Belano.
- AA. Norman Bolzman: filósofo mexicano residente en Tel-Aviv, conoció a los real visceralistas en México en la década del setenta, se reencuentra con Lima en Tel-Aviv a finales de los setenta.
- BB. Heimito Künst: criminal austríaco, conoce a Ulises Lima en una cárcel de Israel en 1980.
- CC. José “Zopilote” Colina: periodista mexicano que conoce a los real visceralistas en la década del setenta.
- DD. Verónica Volkow: mexicana, bisnieta de Trotsky, conoce en los setenta a Lima y Belano.
- EE. Alfonso Pérez Camarga: pintor mexicano al que Lima y Belano le suministran droga a mediados de los setenta.
- FF. Hugo Montero: literato mexicano, amigo de Ulises Lima.
- GG. Xóchitl García: poeta real visceralista mexicana, amiga de Lima y Belano en los setenta.
- HH. Andrés Ramírez: exiliado chileno en Barcelona, conoce a Belano en esta ciudad en la década del ochenta.
- II. Abel Romero: exiliado chileno radicado en París, conoce a Belano en esta ciudad en la década del ochenta.
- JJ. Edith Oster: mexicana, conoce a los real visceralistas, es compañera sentimental de Belano.
- KK. Xosé Lendoiro: abogado y poeta español, conoce a Belano en el camping de Castroverde a comienzos de los noventa.
- LL. Daniel Grossman: mexicano, conoció en su juventud a los real visceralistas y a Ulises Lima.
- MM. Susana Puig: española, compañera sentimental de Belano a comienzos de los noventa.
- NN. Guillem Piña: español, amigo de Belano desde la década del setenta.

- OO. Jaime Planells: español, amigo del crítico Iñaki Echavarne, a quien Belano reta a duelo.
- PP. Iñaki Echavarne: crítico español a quien Belano reta a duelo en la década del noventa.
- QQ. Aurelio Baca: escritor español muy influyente, Belano se burla de él en una de sus novelas.
- RR. Pere Ordóñez: escritor español, conferencista en la Feria del Libro de Madrid de 1994 (sin relación aparente con Lima o Belano).
- SS. Julio Martínez Morales: escritor español, conferencista en la Feria del Libro de Madrid de 1994 (sin relación aparente con Lima o Belano).
- TT. Pablo del Valle: escritor español, conferencista en la Feria del Libro de Madrid de 1994 (sin relación aparente con Lima o Belano).
- UU. Marco Antonio Palacios: escritor español, conferencista en la Feria del Libro de Madrid de 1994 (sin relación aparente con Lima o Belano).
- VV. Hernando García León: escritor español, conferencista en la Feria del Libro de Madrid de 1994 (sin relación aparente con Lima o Belano).
- WW. Pelayo Barrendoáin: escritor español, conferencista en la Feria del Libro de Madrid de 1994 (sin relación aparente con Lima o Belano).
- XX. Clara Cabeza: secretaria personal de Octavio Paz, ambos conocen a Lima a mediados de los noventa, en México D.F.
- YY. María Teresa Solsona Ribot: fisicoculturista española, se hace amiga de Belano a mediados de los noventa.
- ZZ. Jacobo Urenda: periodista argentino, conoce a Belano en África en 1996.
- AAA. Ernesto García Grajales: crítico mexicano estudioso del real visceralismo durante la década del noventa.

### III. “Los desiertos de Sonora (1976)”

El narrador es nuevamente Juan García Madero, y seguimos con la lectura de su diario a partir del primero de enero de 1976, día en que Lima, Belano, Lupe y él salen en busca de Cesárea Tinajero. Se nos relatan las peripecias de estos personajes por los pueblos del norte de México. Algunos testigos, entrevistados por los poetas, relatan apartes de la vida de

Tinajero durante su estadía en esta zona. Este apartado finaliza con el encuentro con Cesárea Tinajero, y con los asesinatos de la poeta, del proxeneta de Lupe y de un policía corrupto. García Madero y Lupe se separan de Lima y Belano, quienes deciden huir del país, mientras aquéllos se quedan vagando por los pueblos del desierto. La última entrada del diario es del 15 de febrero de 1976, y con ésta finaliza el libro.

## **1.2.Consideraciones generales**

“He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así”: Con este párrafo se abre la novela de Roberto Bolaño *Los detectives salvajes* (13). El narrador es Juan García Madero, aprendiz de poeta de 17 años, quien en la primera parte del libro, titulada “Mexicanos perdidos en México (1975)”, consigna en su diario su incursión en el movimiento poético mexicano “realismo visceral” durante las últimas semanas de 1975.

El realismo visceral, en la novela, es fundado por los jóvenes poetas Arturo Belano (chileno) y Ulises Lima (mexicano) a mediados de la década del setenta, en México D.F. Este grupo, según cuentan los mismos Lima y Belano, se inspira en un movimiento de vanguardia de los años veinte del mismo nombre, inaugurado por la desconocida Cesárea Tinajero, y del cual no se tienen noticias. Se nos dice que Cesárea Tinajero era amiga de los poetas estridentistas y de hecho participa inicialmente en este movimiento de vanguardia surgido en la década del veinte. Por lo tanto, los estridentistas mexicanos y Cesárea Tinajero serían en la novela los precursores del movimiento poético creado por Lima y Belano, cuya eventual ruptura y desintegración coincidirá con la búsqueda de Cesárea por parte de los dos poetas. Esta búsqueda, que inicialmente se reduce a pesquisas en torno de su obra (inexistente), se transforma luego en el rastreo como tal de la persona de Cesárea Tinajero, quien ha desaparecido en algún lugar de los desiertos de Sonora, en el norte de México. La búsqueda finaliza trágicamente con la muerte de Cesárea, abaleada en su intento por defender a los jóvenes poetas de los matones que los vienen siguiendo. El asesinato de su precursora empujará a Lima y Belano al exilio que los llevará a Europa, Israel, Centroamérica y África subsahariana, y simboliza, por un lado, la pérdida del ideal

buscado por ellos con la creación del realismo visceral, ideal que era al mismo tiempo poético y político (revolucionario), de incidencia estética en la realidad; y, por el otro, la ruptura que se da en los escritores latinoamericanos nacidos a partir de la década del cincuenta en relación con los de las generaciones anteriores (sobre todo los que conformaron el Boom), ruptura respecto a sus búsquedas estéticas y revolucionarias y que se expresa en el desarraigo, el desencanto y el escepticismo de las nuevas generaciones.

Cesárea Tinajero también influiría en Lima y Belano a partir de su ejemplo, que consiste en abandonar no sólo cualquier intento por pertenecer a movimiento literario o político alguno, sino también toda ambición de figurar en el panorama literario o incluso de publicar su obra, para enfrascarse en una búsqueda absolutamente individual en pos de su propio destino ético y estético, destino que la llevará a “asomarse en lo oscuro” y a vivir al margen de las imposiciones sociales y culturales. En la historia fragmentada y difusa de Cesárea Tinajero los dos poetas encontrarán, igualmente, la imagen del individuo que no sólo se halla desarraigado respecto a los otros, sino respecto a sí mismo. Así, la contradicción, el descentramiento y el yo resquebrajado estarán presentes tanto en la poeta perdida como en Lima y Belano.

En resumen, los dos poetas inician su recorrido vital con una fe poderosa en las ideologías colectivas (real visceralismo, revolución política) y en su propia capacidad de transformar la sociedad por medio del arte, e, incluso, con una compaginación casi perfecta entre ambos (para algunos testigos Lima y Belano parecen sincronizados o acoplados en un mismo individuo); y lo concluyen con la separación, con la individualidad, con el desarraigo, la fragmentación y el movimiento constante, con el desencanto, con la marginación y la imposibilidad de tener relaciones duraderas y, sobre todo, con el rechazo a imposiciones literarias o políticas. Este recorrido puede ser analizado teniendo como referentes la historia de las vanguardias y neovanguardias en Latinoamérica, sus ideales revolucionarios y la manera como éstos dieron paso, en las últimas décadas del siglo XX, al desencanto y desarraigo de las nuevas generaciones de escritores.

### **1.3.Fascinación y ruptura: las vanguardias y la utopía revolucionaria**

El realismo visceral de *Los detectives salvajes* es el reflejo ficcional de un movimiento poético creado por Roberto Bolaño y por el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro en la década del setenta en Ciudad de México: el infrarrealismo. En la novela Arturo Belano sería el álter ego de Bolaño y Ulises Lima el de Mario Santiago. Esta relación ha sido aceptada ya por la mayoría de críticos y reseñistas de la obra de Bolaño<sup>1</sup>, y el mismo autor llegó a admitir este aspecto autobiográfico en su artículo “Acerca de *Los detectives salvajes*”, publicado en *Entre paréntesis*, donde afirma que la novela “es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo” (327).

En *Los detectives salvajes* vamos conociendo fragmentariamente las características del realismo visceral a partir de los relatos de varios de sus miembros (excepción hecha de Belano y Lima), y sobre todo a partir del diario de Juan García Madero. Así, sabemos que son hasta cierto punto herederos del estridentismo mexicano y llegamos a conocer la idiosincrasia de algunos de sus miembros, sus filiaciones políticas, sus lecturas, los actos subversivos e incluso ilegales en los que participan, su carácter de pandilla y su tendencia a la bohemia, a los excesos con el alcohol, las drogas y el sexo, etc. No llegamos, sin embargo, a conocer exactamente sus lineamientos principales o sus manifiestos, ni tampoco se nos presenta algún poema real visceralista. Sin embargo, al revisar uno de los manifiestos del infrarrealismo que efectivamente existieron, y justamente aquél escrito por Roberto Bolaño (el primero de ellos), veremos que lo consignado allí es consecuente con las actitudes e ideas de los miembros del realismo visceral en la novela, específicamente las de Belano y Lima, e incluso veríamos en este manifiesto el germen de lo que ocurre con estos dos poetas luego de la desintegración del realismo visceral.

A partir de este manifiesto y de lo que se nos dice de los real visceralistas en la novela, podemos rastrear sus nexos con el estridentismo, el cual es considerado el primer movimiento vanguardista de México, tanto en su concepción estética como ideológica

---

<sup>1</sup> Entre los que han equiparado infrarrealismo y real visceralismo está Jorge Herralde, editor para Anagrama de las novelas de Bolaño y gran amigo del autor, quien habla sobre el asunto al comentar en su libro *Para Roberto Bolaño*, una antología editada en México en 1979 y titulada *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego (11 jóvenes poetas latinoamericanos)*: “En dicha antología, a cargo de Roberto Bolaño, figuran tres infrarrealistas: el propio Bolaño y Mario Santiago –es decir, el Arturo Belano y el Ulises Lima de *Los detectives salvajes*– y también Bruno Montané, el aún más joven poeta chileno –que aparece en la novela como Felipe Müller– [...]. El infrarrealismo (o real visceralismo en la novela) fue un movimiento sin manifiesto, una especie de “Dadá a la mexicana” (en palabras de Bolaño), cuyos componentes irrumpían en los actos literarios boicoteándolos, incluso los del mismísimo Octavio Paz” (31).

(política). En la novela se hace referencia constante al movimiento, y varias de sus figuras más representativas aparecen como personajes en la ficción: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela. De esta forma, podemos ubicar a los infrarrealistas (y a los real visceralistas) como herederos de las vanguardias latinoamericanas de la década del veinte y pertenecientes a los movimientos poéticos que tuvieron lugar en Latinoamérica en las décadas del sesenta y setenta, conocidos en algunos casos como neovanguardias.

### 1.3.1. Vanguardias y neovanguardias

En general, las vanguardias de los años veinte en Latinoamérica se gestaron como respuesta a los *ismos* que surgieron en Europa en el agitado (política y estéticamente hablando) período de entreguerras. En la “Introducción” a su libro recopilatorio *Las vanguardias latinoamericanas*, Jorge Schwartz hace hincapié en el hecho de que en Europa

Al mismo tiempo en que las facciones anarquistas y comunistas se apropiaban del término “vanguardia”, como sinónimo de una actitud partidaria capaz de transformar la sociedad, el surgimiento de los *ismos* europeos dio un gran margen para la experimentación artística, desvinculándola, en mayor o menor grado, de todo pragmatismo social. Y aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales.

[...].

La tensión resultante del enfrentamiento entre “vanguardia política” y “vanguardia artística” produce diversas influencias en la producción cultural de los años veinte, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores de los movimientos. (41-42)

Por lo tanto en Europa, tal como lo afirma Gustav Siebenmann en el capítulo dedicado a las vanguardias de su libro *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, “al comienzo [...] el concepto de vanguardia ora abarcaba, ora excluía, de modo fortuito, el concepto sociopolítico, hasta quedar luego el concepto, con el pasar del tiempo, cada vez más restringido al campo de la estética” (206). En América Latina el escenario es en cierta forma distinto, ya que en nuestro continente “la ‘cultura’ seguía siendo, en las dos primeras décadas del siglo XX, casi exclusiva de las élites culturales, y, por lo tanto, de la clase alta y conservadora”, y por ello el inconformismo de las vanguardias latinoamericanas “siempre llegó a entenderse políticamente, aunque en un primer momento sólo se hubiese propuesto romper con ciertas estéticas” (206).



En las vanguardias latinoamericanas, y específicamente en el estridentismo mexicano, predominaban, además de la ideología política revolucionaria, la “ideología de lo nuevo” surgida a partir del futurismo italiano de Marinetti. En el capítulo introductorio al libro de Jorge Schwartz, titulado “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, Alfredo Bosi detalla esta obsesión por lo nuevo y por la modernización, con la cual se buscaba una “ruptura con el pasado” y se agredía “el convencionalismo académico, llamado ‘realismo’ o ‘copia servil’”. Según Bosi, “la apología del ‘espíritu nuevo’, del ‘espíritu moderno’ es lo que aproxima a futuristas y ultraístas, a creacionistas y dadaístas, a *desvairistas* y estridentistas” (en Schwartz, 23).

Esta fascinación por el espíritu moderno se daría con especial fuerza en Latinoamérica, por las causas que explica Bosi:

[León Trotsky] observó que el imaginario más desaforadamente tecnolátrico lanzado por los grupos futuristas no se gestó en los países donde la industria había alcanzado su auge (Estados Unidos, Inglaterra y Alemania), sino entre escritores de naciones menos desarrolladas, como Rusia, agitada por los cubo-futuristas, e Italia, patria de Marinetti.

Por lo tanto, los textos de los vanguardistas formales no serían obra mecánicamente producida por el avance económico, sino que encontrarían suelo fértil en la periferia; o, por lo menos, en cierta periferia donde el deseo ardiente de lo nuevo sería más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad. (en Schwartz, 23-24)

Y la Latinoamérica de principios del siglo XX vendría a tener dicho carácter periférico debido al escaso desarrollo económico y tecnológico de sus países, comparado con el que se dio en Europa. De allí que Schwartz afirme que “[c]asi no hay texto o programa de vanguardia en América Latina que no se someta a la ideología de lo nuevo” (50). Y asimismo entiende que

La novedad no se limita a una actitud de repudio del pasado. Cobra consistencia en las transformaciones formales de la poesía, en el verso libre heredado de Whitman, en la irregularidad métrica o en la liberación extrema de la sintaxis mediante las *parole in libertà* de Marinetti. Lo nuevo aparece en las imágenes que inundan la poesía, sometida a la modernolatría ostensible del culto a la máquina, verdadero *Golem* de las vanguardias. (51)

Es importante tener en cuenta que el *espíritu moderno* que impulsó las vanguardias latinoamericanas, entendido sobre todo como una ruptura con el pasado colonial, conservador y reaccionario del continente, no se limitó al plano tecnológico, al culto a la máquina. Debemos recordar que, tal como lo afirma Bosi, “algunos de los vanguardistas

más lúcidos de ese periodo, como Vallejo, Mariátegui y Mário de Andrade, rechazaron la mitología de la máquina y con mayor vehemencia los rasgos de retórica fascista que la obra de Marinetti ya traía en su buche” (en Schwartz, 24).

Las dos búsquedas de las vanguardias, la política y la estética, la transformación de la realidad por medio del arte y la inmersión en el *espíritu moderno*, las encontramos en el estridentismo mexicano de la década del veinte. Uno de sus autores más representativos, Germán List Arzubide, se refiere al estridentismo como el “único movimiento revolucionario-literario-social de México” (en Schwartz, 187). Y Schwartz nos explica que “motivados por la Revolución mexicana de 1910 y por la Revolución rusa de 1917, los estridentistas se distinguieron por lanzar un movimiento de vanguardia que trató de aliar la creación estética con la revolución” (187).

La ideología de lo nuevo está presente en este movimiento poético por medio de la “exaltación de la máquina y de los nuevos medios de comunicación” y de la utilización de la “temática urbana”. En el primer manifiesto del grupo, “*Actual* núm. 1”, de 1921, Manuel Maples Arce habla de su “apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir” y de su “amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos”; exalta “la belleza actualista de las máquinas”, “las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro”, “el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes”; proclama “la aristocracia de la gasolina”, y afirma que “[e]l humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas” (en Schwartz, 191-93).

Pero a pesar de esta adulación exaltada de la máquina, en el manifiesto Maples Arce nos recuerda que “[e]l hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático”, y menciona el carácter revolucionario de la “emoción sincera” al ser “una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico” (en Schwartz, 194).

En *Los detectives salvajes* se hacen referencias constantes a la utopía modernizadora de los estridentistas. Uno de los narradores más recurrentes del apartado “Los detectives salvajes (1976-1996)” es Amadeo Salvatierra, quien es “entrevistado” por el compilador sin nombre en enero de 1976, en México DF. Amadeo conoció en su juventud tanto a los poetas estridentistas como a Cesárea Tinajero, y por eso aparecen por su casa Ulises Lima y

Arturo Belano en medio de sus pesquisas para encontrar a la poeta. En algún momento Amadeo les relata un diálogo que sostuvo con Cesárea a finales de los años veinte, donde la confronta con unas palabras que resumen el ideal vanguardista (tanto estético como político) en Latinoamérica: “el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y a dónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije” (460).

El infrarrealismo (y el real visceralismo de la ficción) compartiría en sus inicios estas utopías de la vanguardia y específicamente del estridentismo mexicano. El grupo de Ulises Lima y Arturo Belano en la novela (así como el infrarrealismo de Roberto Bolaño y Mario Santiago) puede ser entendido, por lo tanto, como un movimiento de neovanguardia, según la definición de Edgar O’Hara en *Los manes y desmanes de la Neovanguardia*, contemporáneo hasta cierto punto de otros movimientos contestatarios en Latinoamérica como el nadaísmo colombiano, el concretismo brasileño o los poetas de Hora Zero en Perú. Dice O’Hara: “Si las vanguardias heroicas de la década del veinte culminaron sus actuaciones –la mayoría discretas– hacia comienzos de la década del cuarenta, la Neovanguardia supone una investigación encaminada a búsquedas formales y resistencias literarias” (6).

El primer manifiesto infrarrealista puede ser consultado en la página web del grupo, [www.infrarrealismo.com](http://www.infrarrealismo.com), en la sección “Primer Manifiesto”. Aparece firmado por Roberto Bolaño en México, con fecha de 1976, y tiene por título “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE. Primer manifiesto infrarrealista”. Acá encontramos delineada la misma obsesión por la modernidad de los estridentistas en sus dos vertientes: la ideología de lo nuevo y el cambio social (revolucionario), además de referencias constantes al flujo y al movimiento, en frases como:

- “Busquen, no solamente en los museos hay mierda”.
- “[C]uerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas, producto de una época en que nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución”.
- “[N]uevas formas, raras formas”.

- “Las sensaciones no surgen de la nada (obviedad de obviedades), sino de la realidad condicionada, de mil maneras, a un constante fluir”.
- “La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad”.
- “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una sola-cosa”.
- “Prueben a dejarlo todo diariamente”.
- “Crear las herramientas para la subversión cotidiana”.
- “El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua”.
- “Láncense a los caminos”.

(Bolaño, 1976)

Encontramos, pues, en este manifiesto referencias constantes a la subversión, a la revolución, a una búsqueda ética y estética en la cual estos dos aspectos (contenido y forma) se fusionen, al hecho poético como un hecho vital (aventura), a lo nuevo, a las “nuevas formas”, así como al movimiento y al flujo (“láncense a los caminos”). Y una frase un tanto enigmática que parece profetizar los peligros de esta búsqueda de los infrarrealistas (y de los real visceralistas de la novela), o por lo menos del propio Roberto Bolaño: “Soñábamos con utopías y nos despertamos gritando” (Bolaño, 1976). Como veremos más adelante, muchas de estas ideas expresadas en el manifiesto, y sobre todo esta última frase que subrayo, se encuentran presentes en *Los detectives salvajes*, y de hecho dan forma a uno de los núcleos más importantes de la novela.

Las similitudes entre el manifiesto estridentista de Maples Arce y el manifiesto infrarrealista de Roberto Bolaño están presentes, además de en la búsqueda de lo nuevo y en el ideal de la revolución, en el intento por demoler el régimen cultural establecido. Esto daría pie a los boicoteos de las charlas poéticas organizadas por el establecimiento cultural mexicano (representado, sobre todo, por Octavio Paz) por parte de los infrarrealistas y de los real visceralistas de la ficción, que tendría su origen en esta increpación que hace

Maples Arce en su manifiesto, en el cual Enrique González Martínez, poeta tradicional mexicano de principios del siglo XX, sería una figura similar a la de Paz en la década del setenta:

Y ahora, yo pregunto, ¿quién es más sincero?, ¿los que no toleramos extrañas influencias y nos depuramos y cristalizamos en el filtro cenestésico de nuestra emoción personalísima o todos esos “poderes” ideocloróticamente diernefistas [*sic*], que sólo tratan de congraciarse con la masa amorfa de un público insuficiente, dictatorial y retardatario de cretinos oficiosos, académicos fotofóbicos y esquiroles traficantes y plenarios?

[...].

Exito [*sic*] a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendarlo de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte (!) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales, a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metáficas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos éstos, los exito [*sic*] en nombre de la vanguardia actualista de México [...]. (en Schwartz, 194-96)<sup>2</sup>

La ideología de lo nuevo de los infrarrealistas estaría presente en general en las neovanguardias de las décadas del sesenta y setenta así como en la narrativa de estos años. Edgar O’Hara se pregunta por las causas de esta ideología: “¿Se debe a lo ocurrido en Mayo de 1968 en París, o a la *Flower generation* (alias *hippie*) de California y parte del Este de los Estados Unidos? ¿Sería el contenido de *El socialismo y el hombre en Cuba*, la carta del Che Guevara dirigida en 1965 a la revista *Marcha*?” (74). Esta ideología tendría, pues, todo que ver con el compromiso político de esos años, al igual que ocurría con las vanguardias de la década del veinte.

En cuanto al real visceralismo de la ficción, en la primera parte de *Los detectives salvajes* encontramos un fragmento donde Juan García Madero nos habla de las afinidades políticas de algunos de sus nuevos compañeros, incluyendo a Ulises Lima y Arturo Belano:

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas.

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo.

---

<sup>2</sup> Es de notar que este último párrafo es citado casi en su totalidad en *Los detectives salvajes*, en la conversación que sostiene Amadeo Salvatierra con Lima y Belano (217).

Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana.

Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. Antes, a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas. (77)

En este párrafo vemos que a pesar de que la mayoría de real visceralistas seguían ideologías contestatarias y de izquierda, opuestas al establecimiento político mexicano, éstas son claramente diferentes entre sí: trotskismo, feminismo, anarquismo, comunismo. Siguiendo con el protagonista de la novela, Arturo Belano, uno de los narradores de la segunda parte del libro, la uruguaya Auxilio Lacouture, hace referencia a la militancia política del joven Belano, quien “en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución” (195). Sin embargo, y esto es importante, durante su regreso a Chile Arturo Belano es sorprendido por el golpe militar de Pinochet. Luego regresa a México en 1974 y, según Auxilio, ya es otro:

Allende había caído y él había cumplido, eso me lo contó su hermana. Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse. Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila. En México lo esperaban sus amigos, la noche del DF, la vida de los poetas. Pero cuando volvió ya no era el mismo. Comenzó a salir con otros, gente más joven que él, mocoso de dieciséis años, de diecisiete, de dieciocho, 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 Infierno, 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. (195-96)

Es de notar que a pesar de la actitud voluntariosa del joven Belano, de su espíritu combativo, en este regreso a Chile sus intentos desesperados por cambiar la realidad política rayan en el absurdo y el sinsentido, ante la imposibilidad de transformar un ápice la tragedia que apenas comienza. Este suceso, por supuesto, influye enormemente en él (tal como lo nota Auxilio), en su búsqueda vital, en su idealismo. Y este suceso, la desilusión y la impotencia de ver que el sueño ideológico de una izquierda democrática se ve truncado por un sangriento Golpe de Estado, en cierta forma está ligado metafóricamente con el trágico encuentro posterior de Belano y Lima con Cesárea Tinajero, el ideal poético de los dos jóvenes y de todo el realismo visceral.

Acá es importante indicar, nuevamente, que los métodos de los real visceralistas tendían a la subversión y al boicoteo y, en algunos casos, sus miembros incluso cometían actos criminales. El carácter de *outsiders* de los real visceralistas provenía no sólo de su rechazo de los cánones literarios al uso y del establecimiento literario que reinaba en el DF, sino del rechazo que a su vez el establecimiento demostraba hacia ellos, un rechazo que muchas veces rayaba en la indiferencia absoluta: “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”, dice en algún momento Juan García Madero (Bolaño, 2006b, 113). En cuanto a sus actos criminales, de Lima y Belano se sospecha que en medio de sus andadas por el DF comercializan marihuana “Acapulco Golden”. Así, en otro apartado escribe García Madero: “Hoy he seguido a Lima y Belano durante todo el día. [...] De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casas particulares y yo entonces me tenía que quedar en la calle esperándolos. Cuando les pregunté qué era lo que hacían me dijeron que llevaban a cabo una investigación. Pero a mí me parece que reparten marihuana a domicilio” (32). Y otro de los real visceralistas de la novela, Piel Divina, le confiesa a uno de sus amantes, Luis Sebastián Rosado, que “alguna vez había matado a alguien” (351). Es justamente Piel Divina quien le revela a Rosado –que ejerce también como narrador en la segunda parte de *Los detectives salvajes*– el origen de la búsqueda por parte de Lima y Belano de Cesárea Tinajero, búsqueda que finaliza con el desmembramiento de los real visceralistas y con el exilio al que se verán abocados Lima y Belano. En el relato de Sebastián Rosado, de 1983, encontramos, además, algunos comentarios sobre el carácter *outsider* de los real visceralistas, así como pistas sobre la venta de droga por parte de Lima y Belano:

Y entonces yo le pregunté cómo supieron Belano y Lima de la existencia de Cesárea Tinajero, una pregunta puramente formal, y él dijo que fue a raíz de una entrevista, en aquella época Belano y Lima no tenían dinero y se pusieron a hacer entrevistas para una revista, una revista podrida, en la órbita de los poetas campesinos o que no tardaría en estar en la órbita de los poetas campesinos, pero es que entonces, y ahora, me dijo Piel Divina, no había manera de no estar en uno de los dos bandos [...], el bando de los poetas campesinos o el bando de Octavio Paz [...], en cualquier caso 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 se 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. Pero lo que importa fue que hicieron esas entrevistas (¿fue para *Plural*?, ¿fue para *Plural* después de que corrieran de allí a Octavio Paz?) y aunque yo le dije ¿cómo es posible que ese par necesitara dinero si vivían de vender droga?, lo cierto es que según Piel Divina necesitaban el dinero y

se fueron a entrevistar a unos viejos que ya nadie recordaba, a los estridentistas, a Manuel Maples Arce, nacido en 1900 y muerto en 1981, a Arqueles Vela, nacido en 1899 y muerto en 1977, y a Germán List Arzubide, nacido en 1898 y probablemente también muerto recientemente, o puede que no, lo ignoro, tampoco es algo que me importe mucho, los estridentistas fueron literariamente un grupo nefasto, involuntariamente cómico. Y uno de los estridentistas, en algún momento de la entrevista, mencionó a Cesárea Tinajero [...]. (352)

El mismo Manuel Maples Arce ejerce también como narrador en la segunda parte de la novela, y recuerda la entrevista que le hace Arturo Belano. Aquí notamos que la radicalidad y rebeldía de los real visceralistas, evidente en el relato anterior de *Piel Divina* (“los real visceralistas no estaban en ninguno de los bandos”), los hace igualmente distanciarse de sus propios mentores, los estridentistas, y es muy dicente el comentario final de Maples Arce luego de conocer a Belano y sus amigos: “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación” (Bolaño, 2006b, 177).

Esta orfandad sería característica de las neovanguardias de las que habla Edgar O’Hara, en las que la “actitud explícita es ir contra algo” (12), y en el caso de los infrarrealistas y de los real visceralistas de la ficción ese “algo” es el establecimiento literario, político y económico mexicano de la década del setenta.

Debemos entender que neovanguardistas como los nadaístas colombianos, los vitalistas del Perú o, en el caso que nos ocupa, los infrarrealistas mexicanos, surgen en medio de una situación política y económica bastante dura. Como escribe Gustav Siebenmann: “Las tres décadas después de 1960 fueron económicamente nefastas para la mayoría de los países latinoamericanos”, y los latinoamericanos de estos años se encuentran inmersos en una “realidad trágicamente marcada por la violencia y el terror, por el exilio y los desaparecidos, por la injusticia y la miseria social” (129). Los movimientos poéticos de estas décadas encuentran además que, a pesar del Boom literario de esos años en Latinoamérica, este fenómeno de ventas “se ceñía casi únicamente a la novela”, y la poesía se convierte en un género marginal, salvo en casos excepcionales (129-30). Según Siebenmann estos movimientos poéticos tendrían, a partir de 1964, las siguientes tendencias, claramente compartidas por los real visceralistas de la novela, por lo menos en sus intenciones: “[...] la preferencia de temas metafísicos, el reflejo de la variedad heterogénea del mundo actual, una liberación aún más radical de las posibilidades



expresivas, prorrogándose la tradición de la ruptura, y además la rebelión contra las estructuras de las vanguardias históricas, consideradas mientras tanto superadas” (131).

En algún momento de la larga noche en que los tres conversan y beben mezcal y tequila, Amadeo Salvatierra les muestra a Lima y Belano un ejemplar del *Actual* núm. 1 de Manuel Maples Arce y les lee el “Directorio de Vanguardia”, que inicia con los nombres de Rafael Cansinos-Asséns, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Vicente Ruiz Huidobro [*sic*], etc. Al finalizar la lectura (comentada) de los nombres del directorio, Amadeo refiere una escena un tanto enigmática, pero que reafirma que el ideal estridentista (y vanguardista) es heredado por su “hijos”, los real visceralistas:

Y cuando terminé de leer esa larga lista, los muchachos se pusieron de rodillas o en posición de firmes, juro que no me acuerdo y juro que da lo mismo, firmes como militares o de rodillas como creyentes, y se bebieron las últimas gotas de mezcal Los Suicidas en honor de todos aquellos nombres conocidos o desconocidos, recordados u olvidados hasta por sus propios nietos. Y yo miré a aquellos dos muchachos que hasta hacía un momento parecían serios, allí, frente a mí, firmes, haciendo el saludo a la bandera o el saludo a los compañeros caídos en combate, y alcé mi vaso y apuré mi mezcal y yo también brindé por todos nuestros muertos. (Bolaño, 2006b, 220)

Vemos, sin embargo, en este párrafo una cierta actitud burlona, reforzada por el hecho de que al ponerse “firmes como militares o de rodillas como creyentes” los dos poetas se beban las últimas gotas del mezcal Los Suicidas, como si, de hecho, hubiese algo suicida en los vanguardistas del directorio y en la propia actitud de Lima y Belano.

### **1.3.2. Triunfos y derrotas**

En *Los detectives salvajes*, la orfandad extrema de los real visceralistas tiene sentido si comprendemos que incluso Cesárea Tinajero, la verdadera mentora de los real visceralistas, pero sobre todo de Ulises Lima y Arturo Belano, rompe en algún momento, a mediados de los años veinte, con los estridentistas, y forma su propio grupo, el realismo visceral, cuyo medio de difusión resulta ser una revista de un único número llamada *Caborca*. Cesárea Tinajero era, además, una persona solitaria, tanto que incluso bailaba sola en los antros de la época (cosa que, según Amadeo Salvatierra, era mal vista en una mujer), y sólo deja de lado parcialmente su ostracismo cuando conoce a la que será su gran amiga, Encarnación Guzmán. Lima y Belano, fascinados por el misterio que es Cesárea Tinajero (de quien sólo han leído un poema, que consta de tres dibujos enigmáticos), por su absoluta

individualidad, por su fuerza e independencia, por su propensión al movimiento constante y por su tendencia a huir del estereotipo y de los roles establecidos de su época, salen en busca de ella y, siguiendo su pista, se internan en el desierto de Sonora, en el norte de México, junto con el poeta Juan García Madero y su amante Lupe, una prostituta adolescente. Los poetas encuentran por fin a Cesárea en Villaviciosa, un pueblo del desierto, pero justo después de conocerla ella es asesinada por un policía amigo de Alberto, el chulo de Lupe, quien los viene siguiendo desde el DF con la intención de recuperar a la prostituta.

La muerte de Cesárea Tinajero, justo cuando Lima y Belano la encuentran (y de cierta forma ocasionada por ellos), representa en la novela el fracaso de los ideales de juventud de los dos poetas, del realismo visceral como movimiento poético y de las utopías de toda una generación de latinoamericanos. La pérdida de Cesárea sería entonces una metáfora del desencanto con las vanguardias poéticas, las cuales, como vimos, tenían una fuerte relación con los ideales políticos revolucionarios. Pero también, como veremos más adelante, sería una metáfora de la pérdida de los ideales revolucionarios latinoamericanos en el siglo XX, ideales que en un principio toman fuerza con el triunfo de la Revolución Cubana, pero que poco a poco se verán fuertemente cuestionados por los sucesivos golpes de estado y el advenimiento de las dictaduras militares en Latinoamérica (como vimos, el personaje de Arturo Belano vive en carne propia el golpe de estado de Pinochet en Chile), así como por el desencanto con la propia Revolución Cubana, generado por los abusos cometidos en ésta.

En la novela esta pérdida, además, acelera el desmembramiento del realismo visceral y conduce al desarraigo a Ulises Lima y Arturo Belano. A partir de este momento los dos poetas girarán alrededor de un vacío, de una ausencia que es Cesárea Tinajero. De allí que la segunda parte del libro se componga de decenas de relatos contados por múltiples narradores y que inician en las primeras semanas de 1976, justo después de que Cesárea muere. Los múltiples narradores de este apartado van relatando las vidas agujereadas de Lima y Belano, quienes ahora son sombras que entran y salen de la narración.

Luego de la huida de los fundadores del realismo visceral, sus compañeros en el DF intentan conservar el espíritu del grupo, el deseo de innovar y buscar nuevas formas, con escaso éxito. Lo máximo que logran hacer es imitar patéticamente lo que los poetas anteriores o contemporáneos a ellos intentaron hasta el cansancio, en un deseo angustioso

de seguir con el espíritu de ruptura. Uno de los real visceralistas, Rafael Barrios, en su papel de narrador en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, refiere en 1977:

Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *contraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes (<<No puedo más>>, <<Laura, te amo>>, etc.), diarios desmesurados, *mail-poetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita en portugués de diccionario), poemas en prosa policíacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase la dilucida o no), parábolas, fábulas, teatro del absurdo, pop-art, haikús, epigramas (en realidad imitaciones o variaciones de Catulo, casi todas de Moctezuma Rodríguez), poesía-desperada (baladas del Oeste), poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía *beat*, apócrifos de bp-Nichol, de John Giorno, de John Cage (*A Year from Monday*), de Ted Berrigan, del hermano Antoninus, de Armand Schwerner (*The Tablets*), poesía letrista, caligramas, poesía eléctrica (Bulbeau, Messagier), poesía sanguinaria (tres muertos como mínimo), poesía pornográfica (variantes heterosexual, homosexual y bisexual, independientemente de la inclinación particular del poeta), poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro Nô proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien. (214)

Los real visceralistas llegarían por lo tanto al mismo callejón sin salida al que llegan las vanguardias en Latinoamérica, incurriendo en la ingenuidad de otros grupos de neovanguardia que es fuertemente criticada por O'Hara: "La mayoría de los manifiestos y proclamas de la Neovanguardia me parecen de una arbitrariedad e ingenuidad faraónicas, y ciertas obras que en sus contextos son celebradas como el ingenio mismo a mí se me hacen facilongas y de cortísimo alcance" (15). Y para Siebenmann, más o menos desde el año 1960,

la poesía en América Latina [...] viene pagando un alto tributo por las radicales campañas de liberación estética que en su territorio libraron las sucesivas vanguardias a lo largo de seis o siete decenios. Efectivamente, en lo que al género poético se refiere, quedaron abolidas todas las trabas normativas, de modo que las sucesivas generaciones pudieron gozar de cada vez más excéntricas libertades. Pero hubo un reverso de la medalla, que consiste en que ya sólo quedaba un espacio muy estrecho para verdaderas innovaciones, sean temáticas o expresivas. (132-33)

Esta misma "tradición de la ruptura" que los poetas jóvenes a partir de 1960 heredan de las vanguardias se convierte para ellos, "ante el agotamiento de los efectos de escándalo que nacían de las excentricidades", en "el trauma de una ineludible repetición" (134). Y,

sobre todo, Siebenmann encuentra que “los autores de los años 60 y 70 parecen ser los últimos en escribir poesía con la esperanza de expresar sueños colectivos y utopías sociales, o bien con la ambición utópica de cambiar las circunstancias reales” (134-35).

Por lo tanto, los real visceralistas de la novela estarían repitiendo, ingenuamente, aquellos aspectos en los cuales las vanguardias de principios de siglo habían llegado ya a una suerte de callejón sin salida. Esta derrota de las vanguardias de los años veinte, o por lo menos la imposibilidad o el absurdo de sus utopías colectivas, de su espíritu gregario y de su tendencia permanente a la ruptura, fue analizada y profetizada entre otros por Jorge Luis Borges, a pesar de que él mismo había sido uno de los primeros vanguardistas latinoamericanos al impulsar el ultraísmo durante su juventud en Europa, antes de su regreso a Buenos Aires en 1921. Pero ya en 1929, en su ensayo “El otro Whitman”, Borges escribiría con desprecio que

[L]os hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencias, contados por Europa. En tales casos Europa suele ser sinécdoque de París. A París le interesa menos el arte que la política del arte: mírese la tradición pandillera de su literatura y de su pintura, siempre dirigidas por comités y con sus dialectos políticos: uno parlamentario, que habla de izquierdas y derechas; otro militar, que habla de vanguardias y retaguardias. Dicho con mejor precisión: les interesa la economía del arte, no sus resultados. (240)

Es interesante notar que Borges exalta el individualismo creador por encima de la suscripción a movimientos artísticos, sean éstos de vanguardia o no. Jorge Schwartz hace un paralelo de la crítica a la vanguardia de Borges con las de César Vallejo y Mariátegui:

Autores como Borges, Vallejo o Mariátegui, con proyectos tan diferenciados entre sí, parecen acercarse cuando critican la ideología de lo nuevo. En su crítica al vanguardismo, los tres prefiguran aquello que Adorno, muchas décadas más tarde, formularía con gran acierto: “Lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no lo nuevo en sí. Ésta es la maldición de todo lo que es nuevo”. En otras palabras, hay una conciencia del abuso y del agotamiento de la categoría de novedad por la novedad misma. (52)

Y más adelante Schwartz concluye que, con su abordaje crítico, “Borges, Vallejo y Mariátegui coinciden al formular una inversión inaugural de valores, donde la moda se subordina al talento individual, el dogma a la creatividad” (55). De igual forma, Borges critica las posturas políticas de la vanguardia en su respuesta al “Manifiesto por un arte revolucionario independiente” escrito por Diego Rivera, André Breton y León Trotsky en

México en 1938, casi dos décadas después del surgimiento del estridentismo. En este manifiesto los autores, a pesar de abogar por una supuesta libertad de la creación artística, proponen que “la tarea suprema del artista de nuestra época” sea “la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución”. Y más adelante escriben:

El propósito del presente manifiesto es encontrar una base que permita la reunión de todos los artistas revolucionarios, para servir a la revolución con los métodos del arte y defender la libertad misma del arte contra los usurpadores de la revolución.

[...].

El arte revolucionario independiente debe unirse para luchar contra las persecuciones reaccionarias y proclamar en voz alta su derecho a la existencia. Un reagrupamiento de esas características es el objetivo de la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente (FIARI) que consideramos necesario crear. (en Schwartz, 527-28)

En ese mismo año de 1938 Borges publica “Un caudaloso manifiesto de Breton”, donde responde a los autores del manifiesto lo siguiente: “El marxismo (como el luteranismo, como la luna, como un caballo, como un verso de Shakespeare) puede ser un estímulo para el arte, pero es absurdo decretar que sea el único. Es absurdo que el arte sea un departamento de la política. Sin embargo, eso precisamente es lo que reclama este manifiesto increíble” (en Schwartz, 529-30). Y fustiga el hecho de que Rivera y Breton (y Trotsky) propongan la creación de “congresos locales e internacionales” en torno de ideas revolucionarias, con esta frase lapidaria: “¡Pobre arte independiente el que premeditan, subordinado a pedanterías de comité y a cinco mayúsculas!” (en Schwartz, 530).

Por su parte los poetas y los narradores del sesenta y setenta, seguidores en general de la Revolución Cubana, se encuentran con una paradoja en el caso del poeta cubano Heberto Padilla, quien a pesar de colaborar inicialmente con la causa revolucionaria termina perseguido y encarcelado en 1971 por el régimen castrista, ya que su libro *Fuera del juego* es juzgado contrarrevolucionario. Edgar O’Hara comenta, ya en el año de 2004, sobre este episodio:

Lo novedoso en este caso (e intolerable para muchos) era algo que ahora sería una bobería pero que en esos tiempos se salía del canon manejado por la mayoría de intelectuales de la época: era necesario, imperativo casi, hacer la crítica del sistema capitalista, pero resultaba impensable decir algo negativo de la vida cotidiana en el llamado “socialismo real”. *Fuera del juego* altera –para siempre y para bien– dicha noción. En el contexto revolucionario cubano se suponía que una poética del pesimismo –o “negativa”– no tenía cabida. Entiéndase por pesimismo la literatura de Kafka y ya está dicho todo. (75)

Y la conclusión de O'Hara se asemejaría a la de Borges cuando fustigó el manifiesto de Rivera y Breton, y se relaciona con el quiebre que se empieza a dar tanto en narrativa como en poesía a partir de la década del setenta en Latinoamérica, quiebre que, como hemos visto, es uno de los temas centrales de *Los detectives salvajes*:

El problema de una sociedad ha de resolverse por el camino de la política; la poesía, para tal efecto, aunque no venga a los seres humanos por obra del esoterismo, ha de eximirse de la obligación de confinar "lo real" o "lo temático" a lo que un Partido, el director de una revista o toda una sociedad considera como tal [...].

En esta libertad de verdadera acción radica la peligrosidad y el carácter subversivo de todo auténtico poema. (76)

Más recientemente, las derrotas de las vanguardias poéticas del siglo XX en Latinoamérica, o por lo menos de sus utopías artísticas y revolucionarias, han sido abordadas por el escritor chileno Carlos Franz, quien en su artículo "Huidobrolabroño" hace un paralelo entre el ideal del primer poeta vanguardista en Latinoamérica, el chileno Vicente Huidobro, y su compatriota Roberto Bolaño. En el artículo Franz afirma que "un origen de la violencia patente en la obra de Bolaño vendría de que él triunfó como *novelista* escribiendo sobre *poetas vanguardistas*, en lugar de haber permanecido fiel a la *poesía vanguardista* que fue su vocación" (32). Y el hilo que entreveraría a Huidobro y Bolaño sería "*el relato de una épica de la voluntad y la crónica de su fracaso. El proyecto radical de la vanguardia, su voluntad, es Huidobro. El fracaso radical de la vanguardia, su melancolía narrada como épica, es Bolaño*" (33, cursiva en el original).

En el artículo, Franz entiende el término vanguardia como "[r]estringido a los proyectos de ruptura estética que –y esto es crucial, porque les da su dimensión política– buscaron organizarse como movimientos colectivos en el período de entreguerras" (33, el subrayado es mío). El autor afirma que en Huidobro "alentó una voluntad nietzscheana, y a la vez ingenua, que soñó posible transformar la vida y el mundo mediante la poesía", mientras que en Bolaño esa voluntad "se transformó en cinismo y melancolía" (33). E incluso en Bolaño "la derrota, en el doble sentido de fracaso y de rumbo", sería "la consagración de un verdadero vanguardista" (37).

Por supuesto, Franz hace referencia al maridaje entre poesía y política revolucionaria presente en la vanguardia, y llega a afirmar que "los movimientos vanguardistas se comportaron como facciones políticas o ideológicas" (38). Las vanguardias, en su

concepción ética (política), pero ante todo en su concepción estética, tendían al autoritarismo: “En *Los detectives salvajes* a Arturo Belano –que uno de sus seguidores califica como “el Breton del Tercer Mundo”– le da por expulsar a los miembros del real visceralismo. Simplemente porque Breton hacía lo mismo: purgaba. Y Stalin, habría que agregar, también” (38).

Franz entiende que con la desaparición de Cesárea Tinajero (“contemporánea estricta de la mejor época del creacionismo” de Huidobro), lo que desaparece “es la vanguardia pura, la original, el ideal y la maldición de las primeras vanguardias” (34). Como hemos visto, en Cesárea Tinajero ya está presente desde muy temprano la ruptura con el estridentismo y en general con la búsqueda vanguardista, y es por eso que en los últimos años de la década del veinte ella decide alejarse del movimiento y exiliarse en los desiertos de Sonora, aquel “páramo cultural” según Amadeo Salvatierra. Sin embargo, como nos cuenta este narrador las utopías del estridentismo ya estaban derrotadas cuando Cesárea se marcha: “Por aquellos días, sin que nos diéramos cuenta, todo estaba deslizándose irremediabilmente por el precipicio. O tal vez la palabra precipicio sea demasiado enfática. Por aquellos días todos estábamos deslizándonos colina abajo. Y nadie iba a intentar la remontada una vez más, tal vez Manuel, a su manera, pero excepto él nadie más” (Bolaño, 2006b, 459). Y en su despedida Cesárea Tinajero es incluso consciente de la imposibilidad del cambio social, de la revolución: Amadeo nos cuenta que para ella “la Revolución Mexicana iba a llegar en el siglo XXII”, lo cual, piensa él, es “un disparate incapaz de proporcionarle consuelo a nadie” (461).

Los ideales de la vanguardia que fracasan serían sobre todo aquellos relacionados con las utopías políticas revolucionarias. Y, según Carlos Franz, en el mundo contemporáneo la única forma de rescatar dichos ideales sería a través de la narración de su propio fracaso, que es justamente lo que hace Bolaño en *Los detectives salvajes*:

La supervivencia de las vanguardias diezmadas no podría estar en su influencia sobre la posteridad –la influencia, esa manera exangüe de la victoria–. Lo que no pudo ser en los planes de sus exaltados militantes, vino a sobrevivir, imprevistamente, en una novela. La supervivencia estuvo en la crónica ficticia que, muchos años después de muertos sus protagonistas, y con tremenda nostalgia por lo que NO había vivido, haría un tipo bilioso y genial llamado Roberto Bolaño.

En Huidobro la vanguardia es una experiencia. La de una campaña –más que proyecto– para unir arte y vida, individuo y humanidad, que hace posible soñar una poesía y una política revolucionarias.

En Bolaño, la imposibilidad de la experiencia vanguardista hace posible, sin embargo, ese triunfo vicario sobre la realidad que es la novela. La crónica de un ideal perdido. (39)

Acá es importante mencionar, siguiendo la conclusión de Franz, que son justamente ciertos aspectos de las vanguardias latinoamericanas los que abonan el terreno para las grandes narradores del siglo XX en Latinoamérica (empezando con Arguedas, Rulfo, Asturias y Carpentier y siguiendo con los autores del Boom), en el sentido de que éstos, como anota Alfredo Bosi,

heredaron de la revolución intelectual de entre guerras el supuesto de la libertad por el cual el espíritu sopla donde quiere; y por esa misma razón, ignoraron toda limitación de escuela y grupo, internándose resueltamente en sus propios materiales de vida y pensamiento.

Basta comparar sus conquistas de estructura novelesca y estilo con la prosa de los viejos regionalismos de sus respectivas literaturas, para advertir cómo la vanguardia había limpiado el terreno en las diversas instancias del quehacer narrativo; en la representación de los espacios, en el sentimiento del tiempo, en el nivel de oralidad de los diálogos, en la autenticidad del tono, en la formación del punto de vista. (en Schwartz, 28)

Libertad individual para crear, capacidad de distanciarse de cánones establecidos, de presupuestos literarios. Lo opuesto a ese espíritu gregario de las mismas vanguardias, a esas imposiciones de grupo que Borges repudiaba. Bosi refiere también que

[f]inalmente, lo que importa es contemplar la variedad de los caminos, solares o nocturnos, corales o solitarios, que la vanguardia franqueó a los escritores latinoamericanos que partieron de ella o la sucedieron inmediatamente. Su destino de puente me parece aún el más rico de promesas: de la libertad abierta hacia esta o aquella opción bien concreta. Pero no sólo puente: muelle de donde se zarpa, plataforma de donde levanta vuelo, zona franca que permite al escritor saltar las líneas que separan el espacio ya recorrido y el horizonte que se desea alcanzar.

Lo contrario también puede suceder: la vanguardia, en lugar de lanzar pasajes, se apropia de las formas nuevas y las exalta en sí mismas, abstractamente. En lugar de puentes construye molinos de letras y castillos de cartas. (en Schwartz, 30-31)

Así, el fracaso de las vanguardias y neovanguardias se encontraría específicamente en su obsesión por lo nuevo *per se*, en sus utopías de grupo, en su organización en movimientos y manifiestos, en su interés en modificar la realidad política por medio de la revolución. Pero los aspectos de la vanguardia que sí sirvieron de puente para los narradores posteriores fueron su ensalzamiento de la libertad estética individual, así como los mecanismos con los que buscaba ampliar “el territorio subjetivo” y su objetivo de “abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar” (en



Schwartz, 24-25). Bosi concluye que “[d]ar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente” es “el legado verdaderamente radical del ‘espíritu nuevo’ que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales” (en Schwartz, 25).

Sin embargo, es de notar que muchos de estos narradores posteriores, sobre todo aquellos pertenecientes al Boom o contemporáneos a éste, seguían estando fuertemente ligados –al igual que los vanguardistas latinoamericanos de comienzos de siglo y los neovanguardistas de las décadas del sesenta y setenta– con la causa política revolucionaria, y a partir de la segunda mitad del siglo con la Revolución Cubana de Fidel Castro. En su libro de ensayos políticos y literarios titulado *El insomnio de Bolívar*, Jorge Volpi nos recuerda que, durante estos años, “[s]i en la ficción literaria América Latina” se identificaba “de modo unívoco con el realismo mágico<sup>3</sup>, en política” se hallaba “indisolublemente ligada a su contraparte real: el libertador, el caudillo, el dictador, el déspota”, Fidel Castro (49).

Por el contrario, en los escritores latinoamericanos de finales del siglo XX y comienzos del XXI (y en muchos intelectuales y ciudadanos de a pie de la Latinoamérica de estos años) las utopías se han derrumbado y han dado paso al escepticismo, el cinismo y el desencanto políticos, tal como ocurre, en *Los detectives salvajes*, con Ulises Lima y Arturo Belano tras la muerte de Cesárea Tinajero. Estos nuevos escritores latinoamericanos verían a Bolaño, según Volpi, como un puente o bisagra entre los autores del Boom y ellos. Volpi afirma que es luego del congreso de Sevilla de 2003, poco antes de la muerte de Bolaño, que los escritores jóvenes admiten su admiración unánime por el autor chileno, quien ya a partir de ese momento representa “esa escritura al límite, ese gozne o torcedura en la

---

<sup>3</sup> Debemos entender que, para Volpi, la etiqueta “realismo mágico” es, sobre todo, un malentendido propiciado por el mercado y por el complejo poscolonial de ciertos sectores de la crítica europea y estadounidense. En su artículo “El fin de la narrativa latinoamericana”, Volpi escribe: “Quizás el mayor ejemplo de esta incompreensión [acerca de la literatura latinoamericana] pueda verse en el ‘realismo mágico’. Desde la aparición de las obras de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y sobre todo de Gabriel García Márquez, lectores y críticos en todo el mundo operaron una gigantesca metonimia que poco a poco redujo al Boom, luego al conjunto de la literatura latinoamericana, y por fin a la propia América Latina, a una mera prolongación de ese supuesto rasgo dominante de nuestras letras. Poco importaba que Fuentes o Vargas Llosa no puedan ser clasificados como cultivadores del ‘realismo mágico, que los principales escritores latinoamericanos perteneciesen al bando de los ‘cosmopolitas’ o que la propia América Latina en realidad nada tenga de mágica: lo importante era encontrar la etiqueta perfecta para calificar, sin problemas, a toda nuestra tradición literaria” (39). Así, el realismo mágico “pasó a ser visto como una marca de identidad”, una exigencia absurda para todos los escritores provenientes de América Latina, a pesar de que los mismos García Márquez, Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa fueron vistos en su tiempo, por la crítica, como cosmopolitas (Volpi, 2004, primer semestre, 39-40).

tradición latinoamericana que, más que romper drásticamente con ella, la conduce a regiones inexploradas y sirve de puente entre el Boom y el futuro” (2009, 155-56). Para estos nuevos escritores, además,

América Latina continúa siendo una de sus preocupaciones fundamentales, sólo que su obsesión está desprovista del carácter militante de otros tiempos. Los escritores nacidos a partir de 1960 no necesitan consolidar una tradición –como hicieron Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez–, no poseen su anhelo bolivariano y no aspiran a convertirse en voceros de América Latina [...]. Más que descubrir un continente, colocar en el mapa una región antes olvidada, convertirse en portavoces o posicionarse a la vanguardia de sus élites, los nuevos narradores hablan de sus países sin resabios de romanticismo o de compromiso político, sin esperanzas ni planes de futuro, acaso sólo con el orgulloso desencanto de quien reconoce los límites de su responsabilidad frente a la historia. En vez de presentarse como inventores de América Latina, contribuyen a descifrarla y desarmarla. (2009, 170)

Ya no habría en ellos esa ansiedad por transformar la realidad, que era uno de los objetivos de los infrarrealistas y de los real visceralistas de *Los detectives salvajes*, de los narradores del Boom y de los poetas latinoamericanos de las vanguardias y neovanguardias de las décadas del sesenta y setenta. Bolaño es consciente de que junto con él muchos otros escritores latinoamericanos (y habitantes de Latinoamérica en general) vivieron en carne propia el desencanto con las utopías revolucionarias que vendría a dar paso al escepticismo posterior. Uno de los temas centrales de *Los detectives salvajes*, como ya hemos visto, es la historia de este desencanto y del consecuente desarraigo. En la novela tenemos el caso de unos poetas latinoamericanos exiliados en París, quienes a pesar de que todavía mantienen sus utopías revolucionarias se encuentran al borde de la miseria y la desesperación. Roberto Rosas, uno de estos escritores, relata las precarias condiciones en las que vivían en ese año de 1977: “En nuestra buhardilla había unos doce cuartos. Ocho de ellos estaban ocupados por latinoamericanos, un chileno, Ricardito Barrientos, una pareja de argentinos, Sofía Pellegrini y Miguelito Sabotinski, y el resto éramos peruanos, todos poetas, todos peleados entre nosotros” (231). Todos ellos, según el mismo narrador, son revolucionarios y han conocido “las cárceles de Latinoamérica” (233), pero son conscientes ya de su “triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo” (234).

El quiebre definitivo con las utopías revolucionarias sería ejemplificado en la novela por uno de los narradores de la segunda parte, Felipe Müller, quien cuenta una historia que le escuchó a Arturo Belano y que resulta ser una especie de síntesis de esa ruptura

generacional tratada en *Los detectives salvajes* (496-500). Müller relata el paulatino desencanto político en dos escritores latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta, uno cubano y otro peruano, ambos provenientes de familias pobres, ambos muy buenos escritores y, en un principio, creyentes de la revolución y la libertad. En algún momento, sin embargo, se les revela “la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte” (497):

El peruano es maoísta, pero, según Belano, no es un maoísta muy consecuente. Abandona durante un tiempo su país, recorre Barcelona y París y empieza a escribir ensayos panfletarios horribles. Sólo su poesía sigue siendo buena. Su regreso al Perú coincide, casualmente, con el levantamiento del grupo guerrillero Sendero Luminoso. En su patria su carrera literaria va de mal en peor y, gracias a sus escritos, es visto por la policía como ideólogo del movimiento guerrillero, mientras que los propios guerrilleros lo consideran un traidor. El hombre termina enloquecido: “El que antes fuera un entusiasta del Grupo de los Cuatro y de la Revolución Cultural, se transformó en un seguidor de las teorías de madame Blavatsky. Volvió al redil de la Iglesia Católica. Se hizo ferviente seguidor de Juan Pablo II y enemigo acérrimo de la teoría de la liberación” (498-99). Por último, es abandonado por sus amigos y por su esposa y, aunque sigue escribiendo con tesón, su carrera literaria se ve definitivamente truncada.

En cuanto al escritor cubano (personaje a todas luces basado en el poeta y narrador cubano Reinaldo Arenas), a pesar de haber gozado de un relativo prestigio literario, su condición de homosexual es mal vista por el régimen revolucionario de la isla, y no tarda “en verse arrastrado por la mierda y por la locura que se hacía llamar revolución” (499). El cubano es perseguido, pisoteado y metido preso, y las autoridades de la isla buscan curar su homosexualidad por diversos medios. Por fin logra exiliarse en Estados Unidos, donde contrae el sida, y luego de escribir su última novela se suicida.

Felipe Müller finaliza el relato con esta sentencia de Belano: “El sueño de la Revolución, una pesadilla caliente”, y con la frase “[t]odo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos” (500).

Monólogo cómico: ya no hay utopías compartidas, ya no hay una búsqueda de una Latinoamérica unida, ya no hay posibilidad de agruparnos en movimientos artísticos o literarios (como el real visceralismo) porque ya no hay nada que nos una. Sólo nos queda seguir nuestra propia voz individual, ser nómadas y solitarios así caigamos en el ridículo,

así no sea posible reírnos ya ante la tragedia sin solución de Latinoamérica. En el artículo “Acerca de *Los detectives salvajes*”, Bolaño afirma que su novela intenta, justamente, “reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor” (2006a, 327). Y en su discurso de aceptación del Premio Rómulo Gallegos (otorgado a *Los detectives salvajes*) va más allá y habla específicamente del carácter rebelde y revolucionario de los jóvenes que inspiran y a quienes dedica su obra:

[...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos o generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. (2006a, 37-38)

Y en uno de sus poemas, titulado “La visita al convaleciente”, en el que habla de la época en que Mario Santiago y él vivían en el DF y tenían 22 o 23 años, Bolaño escribe: “Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada / pero aún no lo sabemos” (2006c, p.40).

## CAPÍTULO II

### Aproximaciones al desarraigo

#### 2.1. Modernidad líquida

La segunda parte de *Los detectives salvajes* gira en torno de sus dos figuras principales, Ulises Lima y Arturo Belano, pero en la construcción de los dos personajes predominan los espacios en blanco, la fragmentación, la ausencia de centro. Este efecto se consigue gracias a la utilización, por parte del autor, de múltiples narradores, cada uno de los cuales refiere una anécdota específica sobre Lima o Belano, muchas veces de forma tangencial y sesgada. Así, los dos personajes son en cierta forma sombras o espectros, meros recuerdos que se van difuminando en la memoria de los narradores que alguna vez los conocieron. Lima y Belano nunca están presentes en el momento del relato, como si el “entrevistador” anónimo (quien recopila las narraciones, y a quien en algunas ocasiones se dirigen los narradores o relatores<sup>4</sup>) siempre llegara tarde y fuese incapaz de encontrarlos. Los dos poetas se hallan perdidos y nos queda solamente su ausencia.

Lima y Belano se han autoexiliado luego de la muerte de Cesárea Tinajero. Viajan, cada uno por su cuenta, inicialmente a Europa, a España y Francia. No tienen residencia fija y mucho menos un trabajo estable. Los dos, pero sobre todo Belano, han negado su pasado, su pertenencia al realismo visceral, y no mencionan jamás a Cesárea. Siguen siendo rebeldes, pero ya no buscan hacer la revolución y menos aún de forma organizada o colectiva. Luego de pertenecer a una especie de guerrilla literaria, el real visceralismo, son ahora solitarios y profundamente individualistas. Sus pasos en busca de su destino individual son erráticos e inseguros, y muchas veces, al ser analizados por los diversos narradores, encontramos que sus anhelos, actitudes y opiniones pueden llegar a variar drásticamente entre un relato y otro. Sus vidas son contradictorias, paradójicas, fuertemente

---

<sup>4</sup> Es de resaltar que uno de los narradores, Andrés Ramírez, menciona el nombre del interlocutor al que cuenta su historia: “Poco después lo conocí a usted, Belano, y le di trabajo” (394). Sin embargo, no es posible afirmar que el misterioso compilador sea el propio Arturo Belano, debido a que la mayoría de los narradores que lo conocieron hablan de él en tercera persona. Tampoco dan indicación alguna de que la persona que escucha sus relatos sea Belano.

inestables. Su principal característica es el movimiento constante. Ya no existe en ellos la búsqueda del ideal y de la totalidad, ya no existe la utopía revolucionaria que pretendía transformar, con la ayuda del arte y del trabajo colectivo, la sociedad desigual y violenta en la que nacieron. Tal como vimos en el capítulo anterior, en *Los detectives salvajes* la muerte de Cesárea Tinajero, el exilio de Lima y Belano y el desmembramiento del realismo visceral representan, sobre todo, la derrota de esa búsqueda de una sociedad feliz, llevada a cabo por miles de latinoamericanos de la generación de Lima y Belano (representados en la novela por los real visceralistas y por los personajes exiliados en Europa o Estados Unidos), y el desarraigo al que fueron condenados.

Es en este desarraigo, producto del colapso de las utopías, que encontraríamos ecos del planteamiento del sociólogo polaco Zygmunt Bauman respecto a la sociedad contemporánea:

Todas las imágenes de una sociedad feliz pintada por distintas brochas y en variados colores durante los últimos dos siglos demostraron ser quimeras inalcanzables o, en los casos en los que su advenimiento se produjo, insoportables. Todas las formas de planificación social han demostrado que producen tanta desdicha como felicidad, si no más. Esto se aplica en igual medida a los dos principales antagonistas –al marxismo, hoy en bancarota, y al liberalismo económico, actualmente en alza– [...]. [T]odas las visiones de un mundo hecho a medida pintadas hasta ahora resultan indigeribles, y todas las que aún no han sido dibujadas son sospechosas *a priori*. Hoy viajamos sin una idea de destino que nos guíe. Ni buscamos una sociedad mejor ni sabemos con certeza qué elemento de la sociedad en la que vivimos nos hace indiferentes y nos impulsa a escapar. (2008, 143)

Siguiendo el concepto acuñado por Bauman, Ulises Lima y Arturo Belano, y con ellos la mayoría de personajes de la novela, se encuentran inmersos en la *sociedad moderna líquida*, donde “las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas” (2006b, 9). Sus vidas serían *vidas líquidas*, es decir, precarias y vividas “en condiciones de incertidumbre constante” (2006b, p.10).

Con *modernidad líquida*, Bauman se refiere al estado actual de la modernidad en el mundo, que se diferencia de una etapa anterior de *modernidad sólida* en que aquella “emergió de la disolución radical de aquellas amarras acusadas –justa o injustamente– de limitar la libertad individual de elegir y de actuar” (2008, 11). La modernidad líquida compartiría con las etapas previas de la modernidad su búsqueda permanente por “derretir

los sólidos”, expresión que fue “acuñada hace un siglo y medio por los autores del *Manifiesto comunista*”, y que se refería

al tratamiento con que el confiado y exuberante espíritu moderno aludía a una sociedad que encontraba demasiado estancada para su gusto y demasiado resistente a los cambios ambicionados, ya que todas sus pautas estaban congeladas. Si el “espíritu” era “moderno”, lo era en tanto estaba decidido a que la realidad se emancipara de la “mano muerta” de su propia historia... y eso sólo podía lograrse derritiendo los sólidos (es decir, según la definición, disolviendo todo aquello que persiste en el tiempo y que es indiferente a su paso e inminente fluir). Esa intención requería, a su vez, la “profanación de lo sagrado”: la desautorización y la negación del pasado, y primordialmente de la “tradición”. (2008, 9)

Bauman resalta que todo este proceso “no debía llevarse a cabo para acabar con los sólidos definitivamente ni para liberar al nuevo mundo de ellos para siempre, sino para hacer espacio a *nuevos y mejores sólidos*” (2008, 9). Sin embargo, en el estado actual de modernidad líquida, “[I]a tarea de construir un nuevo orden mejor para reemplazar al viejo y defectuoso no forma parte de ninguna agenda” política, y la “disolución de los sólidos” ha adquirido un nuevo significado: “Los sólidos que han sido sometidos a la disolución, y que se están derritiendo en este momento [...], son los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivos” (2008, 11-12). Bauman cita a Ulrich Beck, quien afirma que en el estado actual de la modernidad nos encontraríamos ante “categorías zombis” e “instituciones zombis”, es decir, categorías e instituciones que están “muertas y todavía vivas”, y Beck nombra “la familia, la clase y el vecindario como ejemplos ilustrativos de este nuevo fenómeno” (citado en Bauman, 2008, 12). De aquí Bauman concluye que

esos códigos y conductas que uno podía elegir como puntos de orientación estables, y por los cuales era posible guiarse, escasean cada vez más en la actualidad. Eso no implica que nuestros contemporáneos sólo estén guiados por su propia imaginación, ni que puedan decidir a voluntad cómo construir un modelo de vida, ni que ya no dependan de la sociedad para conseguir los materiales de construcción o planos autorizados. Pero sí implica que, en este momento, salimos de la época de los “grupos de referencia” preasignados para desplazarnos hacia una era de “comparación universal” en la que el destino de la labor de construcción individual está endémica e irremediablemente indefinido, no dado de antemano, y tiende a pasar por numerosos y profundos cambios antes de alcanzar su único final verdadero: el final de la vida del individuo.

En la actualidad, las pautas y configuraciones ya no están “determinadas”, y no resultan “autoevidentes” de ningún modo; hay demasiadas, chocan entre sí y sus mandatos se contradicen, de manera que cada una de esas pautas y configuraciones ha sido despojada de su poder coercitivo y estimulante. (2008, 13)

Por lo tanto, en la actualidad “el peso de la construcción de pautas y la responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo” (2008, 13).

El advenimiento de la modernidad fluida implica, según Bauman, profundos cambios en la condición humana, ya que “[e]l hecho de que la estructura sistémica se haya vuelto remota e inalcanzable, combinado con el estado fluido y desestructurado del encuadre de la política de la vida [...] exige repensar los viejos conceptos que solían enmarcar su discurso narrativo” (2008, 13-14). Esto produce en los miembros de la sociedad moderna líquida una fuerte tendencia hacia el nomadismo y el desarraigo, ya que en el mundo actual “el poder se ha vuelto verdaderamente *extraterritorial*”, y por lo tanto estaríamos “asistiendo a la venganza del nomadismo contra el principio de la territorialidad y el sedentarismo [...]. Viajar liviano, en vez de aferrarse a cosas consideradas confiables y sólidas –por su gran peso, solidez e inflexible capacidad de resistencia–, es ahora el mayor bien y símbolo de poder” (2008, 16-19).

Bauman anota que todos estos aspectos de la sociedad contemporánea han sido ya parcialmente definidos por diversos teóricos como “fin de la historia”, “posmodernidad”, “segunda modernidad” y “sobremodernidad” (2008, 16). La posmodernidad, a diferencia de la modernidad líquida de Bauman, “significa el fin de la modernidad, en el sentido de esas grandiosas narrativas de verdad, razón, ciencia, progreso y emancipación universal que, supónese, caracterizan el pensamiento moderno a partir de la Ilustración”, según la definición de Terry Eagleton a partir de las teorías de Lyotard, Jameson, Foster y Harvey, entre otros (270). “Para la posmodernidad”, continúa Eagleton, “esas bellas esperanzas no sólo han quedado históricamente desacreditadas; sino que desde el principio fueron ilusiones peligrosas, pues metieron las ricas contingencias de la historia en una camisa de fuerza conceptual” (270). Así, en la actual condición posmoderna “[n]o hay una totalidad absoluta, ni racionalidad ni centro fijo de la vida humana, no hay metalenguaje capaz de captar su infinita variedad, sólo hay una pluralidad de culturas y de narrativas que no pueden ser jerárquicamente ordenadas o ‘privilegiadas’, y que por tanto deben respetar la inviolable ‘otredad’ de modos de hacer las cosas que no son los propios” (Eagleton, 271).

En la posmodernidad tendríamos, al igual que en la modernidad líquida de Bauman, “un sujeto fluido, móvil y descentrado” (Eagleton, 264). Sin embargo, Eagleton cuestiona la teoría posmoderna al afirmar que ésta “es parte del mercado posmoderno, no sólo una



reflexión sobre él” (277), es decir, sería de cierta forma una justificación del mismo capitalismo globalizador y del consumismo rampante de la actualidad. De allí que el teórico inglés se pregunte:

¿Es la posmodernidad la filosofía apropiada para nuestro tiempo, o es la cosmovisión de un grupo fatigado de antiguos revolucionarios intelectuales de Occidente, quienes con típica arrogancia la han proyectado sobre la historia contemporánea en su conjunto? ¿Qué significa posmodernismo en mali o en mayo? ¿Qué significa para sociedades que aún tienen que entrar en la modernidad propiamente dicha? ¿Es descriptivo ese término de la sociedad consumista, o es la recomendación positiva de un cierto estilo de vida? ¿Es –como lo cree Fredric Jameson– la cultura del difunto capital –la penetración final de la forma de las mercancías en la cultura misma– o es, como lo proponen sus partidarios más radicales, un golpe subversivo a todas las élites, jerarquías, narrativas magistrales y verdades inmutables? (273)

La teoría posmoderna padecería graves limitaciones a la hora de criticar el sistema globalizado y consumista de la actualidad debido a que se desenvuelve y se alimenta en el interior de dicho sistema. La doctrina posmoderna “está siendo hoy esgrimida por algunos para defender el modo de vida estadounidense, precisamente porque el posmodernismo está incómodamente consciente de que ya no es posible ninguna crítica *racional* de ese modo de vida, o en realidad de ningún otro” (Eagleton, 274). Si la posmodernidad puede

desacreditar la idea de sistema o de totalidad, entonces en realidad no existe cosa que se pueda llamar patriarcado o “sistema capitalista” para criticarlo [...]. Se nos pide creer, con crasa inverosimilitud, que el capitalismo multinacional es sólo una concurrencia aleatoria de tal o cual práctica, técnica, relación social, sin ninguna lógica sistemática; y todo esto se puede ofrecer como una defensa “radical” del pluralismo contra los terrores de la totalización. Éste es un dogma que tal vez se pueda sostener más fácilmente en la Universidad de Columbia que en Colombia, la nación sudamericana. (Eagleton, 274)

Debido a estos aspectos problemáticos de los términos *posmodernidad* y *posmodernismo* se ha optado, en la presente investigación, por preferir el concepto de *modernidad líquida*, el cual tiene presente desde un principio que el carácter de desterrado permanente del hombre contemporáneo, así como el culto a lo efímero, son alimentados por el consumismo desaforado que afecta todos los aspectos de nuestras vidas, incluyendo nuestra concepción de nosotros mismos, nuestras relaciones sentimentales y el arte y la crítica en general. Para Bauman, además, en la época actual no se ha dado un “fin de la modernidad”, ya que

[I]a sociedad que ingresa al siglo XXI no es menos “moderna” que la que ingresó al siglo XX; a lo sumo, se puede decir que es moderna de manera diferente. Lo que la hace tan moderna como la de un siglo atrás es lo que diferencia a la modernidad de cualquier otra forma histórica de cohabitación humana: la compulsiva, obsesiva, continua, irrefrenable y eternamente incompleta *modernización* [...]. (2008, 33)

En la época actual, así como en estadios anteriores de la modernidad, “ser moderno” es “ser incapaz de detenerse y menos aun de quedarse quieto”. El ser humano se encuentra obligado al movimiento constante ya que “no existe posibilidad alguna de encontrar gratificación”. “Ser moderno”, anota Bauman, “significa estar eternamente un paso delante de uno mismo, en estado de constante transgresión [...]; también significa tener una identidad que sólo existe en tanto proyecto inacabado” (2008, 34). Sin embargo, nuestra forma actual de modernidad líquida tendría dos diferencias fundamentales con la modernidad de épocas anteriores:

### **2.1.1. Orden y caos**

La primera diferencia entre modernidad sólida y líquida es “el gradual colapso y la lenta decadencia de la ilusión moderna temprana, la creencia de que el camino que transitamos tiene un final, un *telos* de cambio histórico alcanzable, un estado de perfección a ser alcanzado mañana, el año próximo o en el próximo milenio, una especie de sociedad buena, justa y sin conflictos en todo o en algunos de sus postulados [...]” (Bauman, 2008, 34).

En la primera parte de *Los detectives salvajes* Lima y Belano comparten un ideal, junto con los real visceralistas y en general con muchos otros movimientos latinoamericanos, artísticos o no, afines a la Revolución cubana. En la novela este ideal está simbolizado en Cesárea Tinajero y en las vanguardias de principios de siglo, y está relacionado con el cambio social, con la revolución, con la posibilidad de incidir, por medio del arte, en la realidad para alcanzar un orden social justo y lograr que un país azotado por la pobreza y la desigualdad (México) pueda alcanzar de una vez por todas la *modernidad*. Sin embargo, esta utopía se diluye con la muerte de Cesárea: con su desvanecimiento se pierde la esperanza en un –siguiendo a Bauman– “perfecto orden, en el que cada cosa ocupa su lugar, las dislocaciones no perduran y ningún lugar es puesto en duda”, y en lograr un “completo control del futuro –completo al punto de poder eliminar toda contingencia,

disputa, ambivalencia y consecuencia imprevista de los emprendimientos humanos” (2008, 34).

En la segunda parte de la novela esta ausencia de orden se ve reflejada en los movimientos erráticos o sin sentido aparente de Arturo Belano y sobre todo de Ulises Lima, y se encuentra ejemplificada en varios de los relatos, entre ellos la narración del chileno Andrés Ramírez (383-96), quien refiere cómo su vida es bruscamente transformada por la suerte y el azar: el hombre, un polizón, llega a España luego de una terrible temporada en altamar, en el carguero *Napoli*, donde es asolado por “el hambre, el miedo, el mareo, los contornos ora borrosos ora monstruosos con que el incierto destino se me presentaba” (384). Al principio su vida en Barcelona es relativamente precaria. Sin embargo, en sus constantes caminatas empieza a tener visiones de números, números que aparecen de pronto en su cabeza sin razón aparente y que un día decide anotar y apostar en la quiniela. Sorprendentemente, resulta ganador de uno de los premios gordos. Luego los números vuelven a aparecer (justamente durante sus caminatas, es decir, cuando está *moviéndose*), y gana nuevamente otras dos quinelas, lo que lo convierte en un hombre rico. Pero, a pesar de sus esfuerzos, Ramírez no logra nunca entender el porqué de su inusitada suerte.

La duda sobre el azar que rige el mundo persiste en el relato que sigue al de Ramírez. Acá otro de los narradores, Abel Romero, se pregunta: “[...] el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos” (397). Y antes ya lo había sentenciado Joaquín Font, quien estuvo recluido en varios sanatorios: “Supe entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogáramos, y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo” (383).

En la novela se daría, pues, el salto de la fe en el orden y el control sobre el futuro, es decir, la fe en que el mal es causal y por lo tanto puede ser derrotado (la utopía revolucionaria de los real visceralistas), a la aceptación de que es el azar el que rige los destinos de los hombres, de que el mal es casual y por ello no es posible luchar contra él. Para Bauman, en el mundo contemporáneo

[t]odos hemos aprendido por la fuerza que aun los planes más laboriosa y meticulosamente elaborados tienden a salir mal y arrojan resultados muy distintos de los esperados, que nuestros celosos esfuerzos por “poner las cosas en orden” suelen terminar en más caos, informalidad y confusión, y que nuestro denuedo por eliminar las contingencias y los accidentes es apenas más que un juego de azar. (2008, 145)

Por eso para Lima y Belano, y antes de ellos para Cesárea Tinajero, ya no hay certezas. El mundo en el que vivían ha sido desmantelado, y en ellos ocurre lo que observan Gilles Deleuze y Felix Guattari, citados por Bauman: “Ya no creemos en el mito de la existencia de fragmentos que, como pedazos de una antigua estatua, esperan que la última pieza faltante sea descubierta para así ser pegados creando una unidad exactamente igual a la unidad original. Ya no creemos que alguna vez haya existido una totalidad primordial, como tampoco que una totalidad final nos espere en el futuro” (2008, 27).

### **2.1.2. Individualización**

La segunda diferencia postulada por Bauman entre la modernidad sólida y la modernidad líquida o fluida es

la desregulación y la privatización de las tareas y responsabilidades de la modernización. Aquello que era un trabajo a ser realizado por la razón humana en tanto atributo y propiedad de la especie humana ha sido fragmentado (“individualizado”), cedido al coraje y la energía individuales y dejado en manos de la administración de los individuos y de sus recursos individualmente administrados [...].

Si la modernidad original era pesada en la cima, la modernidad actual es liviana en la cima, luego de liberarse de sus deberes “emancipadores” salvo el de delegar el trabajo de la emancipación en las capas medias y bajas, sobre las que ha recaído la mayor parte de la carga de la continua modernización. “No más salvación por la sociedad”, proclamaba el famoso apóstol del nuevo espíritu comercial Peter Drucker. “No existe la sociedad”, declaraba más rotundamente Margaret Thatcher. (2008, 34-35)

En el mundo contemporáneo “[l]a individualidad es una tarea que la propia sociedad de individuos fija para sus miembros, pero en forma de tarea individual, que, por consecuencia, ha de ser llevada a cabo individualmente” (Bauman, 2006b, 31, cursiva en el original). Lima y Belano, a partir de su exilio, se ven obligados a la individualidad, a la pérdida, no sólo de su pertenencia al realismo visceral, sino de la pertenencia a cualquier otro tipo de colectividad, incluyendo los países de los cuales son originarios (México y Chile). En una primera etapa esta individualidad sería impuesta por las circunstancias (lo

que la hace una tarea “contradictoria y contraproducente: en el fondo, imposible de realizar” (Bauman, 2006b, 31)), pero más adelante se transformará en una individualidad verdadera, buscada por ellos mismos, de la misma forma en que la buscó Cesárea Tinajero en el desierto mexicano.

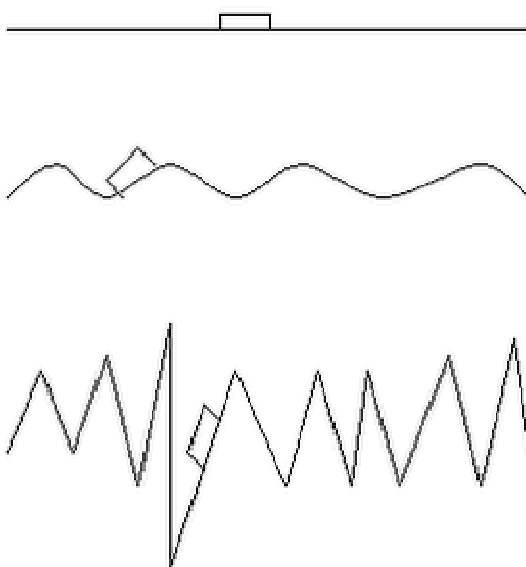
En la modernidad líquida existe una “incesante acción ‘individualizadora’”, pero el significado de “individualización” cambia permanentemente. Según Bauman “la ‘individualización’ consiste en transformar la ‘identidad’ humana de algo ‘dado’ en una tarea, y en hacer responsables a los actores de la realización de esta tarea y de las consecuencias (así como de los efectos colaterales) de su desempeño. En otros términos, consiste en establecer una autonomía *de jure* (haya o no haya sido establecida también una autonomía *de facto*)” (2008, 36-37). El individuo está obligado a crear su propia identidad, a *transformarse* en lo que *es*. Mientras que en la etapa sólida de la modernidad “la clase y el género eran ‘hechos de la naturaleza’ y la labor dejada a la autoafirmación de la mayoría de los individuos era la de ‘encajar’ en el nicho que se les había asignado”, en la sociedad contemporánea “[n]o existen perspectivas de ‘rearraigo’ al final del camino tomado por individuos ya crónicamente desarraigados” (2008, 39). Y, sobre todo, en la modernidad líquida “existe una enorme y creciente brecha entre nuestra condición de individuos *de jure* y nuestras posibilidades de transformarnos en individuos *de facto* —o sea, de tomar el control de nuestro destino y hacer las elecciones que verdaderamente deseamos hacer—” (2008, 44).

Lo anterior implicaría que en el mundo contemporáneo hemos sido abandonados a nuestra suerte, y la responsabilidad del éxito o el fracaso de nuestras vidas depende completamente de nosotros mismos. La sociedad nos ofrece un sinnúmero de ejemplos, de modelos a seguir, de máscaras que debemos usar y desechar en nuestra interminable búsqueda de identidad. Sin embargo, aún nos encontramos muy lejos de alcanzar “el control de nuestro destino”, de lograr una verdadera autonomía y ser quienes en verdad somos. Ulises Lima y Arturo Belano, expulsados de su utopía, son obligados a la individualidad, pero a partir de ese momento buscan incansablemente esa individualidad *de facto* que Cesárea Tinajero, al parecer, había alcanzado en su estadía en el desierto.

## 2.2.Narrando la turbulencia

En *Los detectives salvajes* se nos da a conocer el único poema de Cesárea Tinajero que ha sido recuperado. Se encuentra en el primer y último número de la revista publicada por ella misma, *Caborca*, que está en poder de Amadeo Salvatierra. Tiene por título “Sión” y consta de tres figuras (376):

### Sión



Ante la solicitud de Amadeo, Ulises y Arturo elaboran la siguiente explicación del poema: el título puede hacer referencia al monte Sión en Jerusalén, pero, según la interpretación de los dos poetas, esconde también a la palabra “Navegación”. La línea recta significa calma, tranquilidad (un barco en un mar en calma). La línea ondulada, movimiento o ruptura (un barco en un mar agitado). La línea quebrada, una rajadura, turbulencia (un barco en medio de una turbulencia) (398-401).

A partir de la explicación de Lima y Belano, podemos inferir que este poema de Cesárea Tinajero haría referencia al devenir de los acontecimientos en la propia vida de Cesárea, así como en las vidas de Lima y Belano, e incluso estaría relacionado con cierto aspecto formal de *Los detectives salvajes*: el paso de una narración lineal (el diario de

García Madero) a una narración fragmentada y hasta cierto punto caótica (los múltiples narradores de la segunda parte). Pero también haría referencia al estado de “turbulencia” de la sociedad contemporánea, observado por el profesor de informática Antony Bryant a partir del concepto de *modernidad líquida* o *fluida* acuñado por Bauman. En *Arte, ¿líquido?*, Bryant sugiere:

Desarrollando la imagen de fluidez acabamos topándonos con la turbulencia. Como nos enseñan los físicos, a medida que aumenta la velocidad del fluido los modelos clásicos de la dinámica de los líquidos dejan de funcionar y se pasa a un estado llamado turbulencia. La turbulencia es un gran enigma, incluso para los científicos. Es algo desconocido, impredecible, incontrolable. Los últimos libros de Bauman pueden interpretarse como un aviso en este sentido: un aviso de turbulencias sociales y políticas. (en Bauman *et al.*, 60)

Bryant propone –a partir de modelos desarrollados por los teóricos Emery y Trist, quienes distinguían “cuatro tipos de ‘texturas causales’ que iban desde la placidez a la turbulencia” – que en un campo turbulento “los procesos dinámicos desencadenan, por sí mismos, otros procesos dinámicos, y no ya sólo entre los elementos y los actores sino en el mismo campo de turbulencia: ‘el suelo se mueve’, por así decir” (en Bauman *et al.*, 61-62). Y, citando a Emery y Trist, Bryant hace referencia a las tendencias turbulentas de la sociedad contemporánea:

Estas tendencias suponen un aumento notable de [...] incertidumbre. Las consecuencias que se siguen de las acciones pueden ser cada vez más impredecibles y pueden no agotarse con el transcurso del tiempo: en cualquier momento pueden amplificarse más allá de lo previsible. Asimismo, acciones perseguidas con convicción pueden verse atenuadas por la emergencia de nuevas fuerzas. (en Bauman *et al.*, 62)

Gracias al recurso formal de los múltiples narradores utilizado en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, y al uso constante de la elipsis en la descripción de los personajes principales (Lima, Belano y Tinajero), Bolaño produce en el lector la impresión de que las consecuencias de las acciones de los personajes se tornan “impredecibles” y no se agotan “con el transcurso del tiempo”, logrando que dichas consecuencias se amplifiquen “más allá de lo previsible”. Recordemos que en este apartado de la novela las vidas agujereadas de Arturo Belano y Ulises Lima son siempre contadas por terceros, por narradores/personajes que entran y salen de la novela y que relatan sus encuentros y desencuentros con ellos, el impacto que tuvieron en sus vidas, la manera como los

percibieron. Pero estos narradores nunca se limitan al recuento de las peripecias de los dos poetas: siguen adelante con el relato de sus propias historias hasta llegar, la mayoría de las veces, al momento en que están siendo entrevistados por el compilador oculto y casi nunca nombrado. Por lo tanto, cada uno de los relatos tiene su génesis específica en un pasado cualquiera, y sigue una línea argumental que puede extenderse más allá de la novela.

Así, la estructura de la segunda parte de *Los detectives salvajes* no es lineal: es abierta, arbórea, rizomática<sup>5</sup> (las raíces penetran en un pasado que no es común y las ramas se extienden a lo lejos, más allá del campo de visión). En vez de una operación de *llenado*, al avanzar con la lectura lo que ocurre es un *vaciado*: los espacios en blanco crecen hasta límites intolerables (apuntan hacia el infinito), y por lo tanto el lector-detective (el perseguidor de Lima y Belano) descubre que nunca podrá completar el rompecabezas, que hay piezas que sobran y ante todo piezas que faltan. Ulises Lima y Arturo Belano son, al finalizar una primera lectura de la novela, un misterio aun mayor que en sus primeras páginas.

Este recurso formal viene a ser un reflejo del carácter turbulento de las vidas de los personajes de la novela (que serán analizadas en el siguiente apartado), profetizado en el poema de Cesárea Tinajero. Y con este recurso la novela estaría acorde con ese “arte de la modernidad líquida” que propone Bauman, aquel arte en el que “el tiempo fluye pero ya no discurre, no se encamina”, y en el que “el cambio es constante y ya no hay conclusión” (Bauman *et al.*, 41). En la novela encontraríamos “una secuencia incesante de nuevos inicios”, donde “la destrucción final del objeto” (en este caso Cesárea Tinajero) “ya está incorporada en él desde su concepción”. En el arte de la modernidad líquida, y en *Los detectives salvajes* luego de la muerte de Cesárea, la “flecha del tiempo ya no tiene punta: tenemos flecha pero sin punta” (Bauman *et al.*, 41).

Para Bauman el arte de la modernidad líquida tendría la capacidad de liberar el destino final de la obra de arte, esto es, liberar el sentido del vacío: “No hace muchos años, la principal preocupación de la modernidad-aún-sólida o nostálgicamente sólida era la

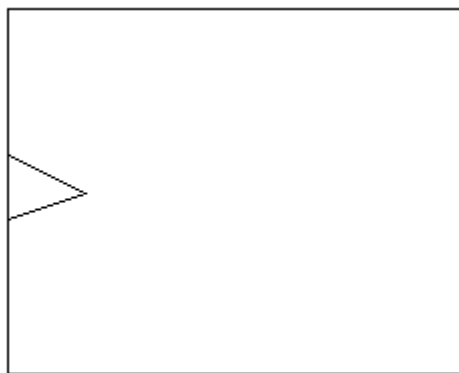
---

<sup>5</sup> A partir de las investigaciones de Deleuze y Guattari, se entiende el “rizoma” como un modelo “descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica — con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro”. Por lo tanto, en un modelo rizomático “cualquier predicado afirmado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. El rizoma carece, por lo tanto, de centro [...]”. (Fuente: Wikipedia, disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma\\_\(filosofía\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Rizoma_(filosofía)), recuperado: 28 de junio de 2010).



viabilidad del centro. Sostengo que la modernidad líquida rehúye el centro. En la cacofonía de los sonidos y la barahúnda de imágenes –un calidoscopio en permanente cambio– no hay ningún centro que pueda venir a condensar, solidificar, fijar las cosas” (Bauman *et al.*, 43). Debido a esa ausencia de centro, la vida líquida puede ser vista como “una sucesión de nuevos comienzos”, y de allí que el “modo más adecuado de narrar esa vida sea contando una historia de *finales* sucesivos” (Bauman, 2006b, 10-11). En la segunda parte de *Los detectives salvajes* la mayoría de los relatos pueden ser considerados como narraciones independientes, cada una de ellas con un inicio y un final determinado, a pesar de que casi todos estos relatos giren en torno de las mismas dos figuras, Ulises Lima y Arturo Belano.

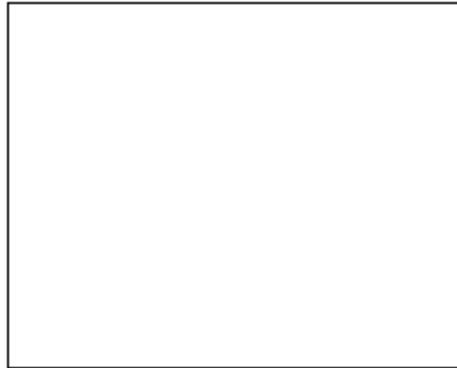
En las últimas páginas de la novela tenemos unos dibujos de Juan García Madero que recuerdan de cierta forma el poema de Cesárea Tinajero y que pretenden ser un juego de preguntas formuladas al hipotético lector de su diario, un reto similar a aquel de los “mexicanos vistos desde arriba” que jugaron unos días antes Lima, Belano, Lupe y García Madero (574-77). Estas imágenes, presentes en las páginas finales del diario de García Madero y dibujadas poco después de la muerte de Cesárea y de la huída de Lima y Belano (608-09), pueden interpretarse como símbolos de esa “destrucción final del objeto”, la pérdida de objetivo y conclusión característicos tanto de la modernidad como del arte líquidos, la *ausencia de centro* de la que habla Bauman. La primera pregunta es “¿Qué hay detrás de la ventana?”, y tenemos la siguiente figura:



García Madero responde: “Una estrella” (608). En este caso, y a partir de los últimos sucesos narrados por García Madero, podemos suponer que la estrella es (era) Cesárea

Tinajero, vista casi al pasar, como una luz que se aleja. Aquí estaría el inicio de la búsqueda de Lima y Belano.

García Madero formula de nuevo la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?, y ahora tenemos esta figura:



García Madero responde: “Una sábana extendida” (609). Acá veríamos lo que queda luego de la desaparición de Cesárea Tinajero: un vacío, una pérdida, una ausencia.

Por último, García Madero repite la misma pregunta, y aparece esta imagen:



Esta pregunta queda sin respuesta: justo acá termina el libro (609). Por lo tanto, es el lector quien debe aventurar una respuesta. A partir de los eventos narrados en *Los detectives salvajes* (en orden cronológico: búsqueda del ideal de juventud → encuentro y destrucción del objeto de deseo → derrota → destierro → desaparición), y de estas últimas páginas donde se relata la muerte de Cesárea, la huída de Lima y Belano y la desaparición

de García Madero y Lupe en el desierto, podemos suponer que estas líneas fragmentadas, estas líneas con espacios vacíos, simbolizan el triunfo de la ausencia, que ahora se está apoderando incluso del marco de referencia a través del cual se percibía el objeto de la búsqueda, de ese espacio en cuyo centro se encontraba Cesárea Tinajero. En este caso, no sólo el objeto de deseo se ha movido y se ha perdido de vista, también el suelo sobre el que pisan los personajes se mueve y ha empezado a resquebrajarse. Es decir, los mismos personajes se han fragmentado: como las historias de Ulises Lima y Arturo Belano nunca son contadas por ellos mismos sino por diversos narradores, cada uno desde una óptica diferente, y por lo tanto están saturadas de espacios vacíos, se crea el efecto de una disolución paulatina de las identidades de estos dos personajes. Esta disolución de sus identidades se reforzaría, además, por el movimiento constante de Lima y Belano, por el hecho de que todos los narradores los han perdido de vista en algún momento y de que sólo les queda su ausencia. En estos dos personajes ocurriría lo que sugiere Bauman sobre las identidades en un mundo moderno líquido:

Si nos movemos con la suficiente rapidez y no nos detenemos a mirar atrás para hacer un recuento de las ganancias y las pérdidas, podemos seguir apiñando aún más vidas en el espacio temporal de una vida mortal (tantas, posiblemente, como las que nos podrían aguardar en la eternidad). ¿Para qué otra cosa, si no (que no sea para actuar en virtud de esa creencia), son el reacondicionamiento, la renovación, el reciclaje, la puesta a punto y la reconstrucción imparables, compulsivas y obsesivas de la identidad? A fin de cuentas, la 'identidad' significa (al igual que antaño significaban la reencarnación y la resurrección) la posibilidad de 'volver a nacer', es decir, de dejar de ser lo que se es y convertirse en otra persona que no se es todavía. (2006b, 17-18)

### **2.3. Vidas líquidas**

Bauman propone que en la sociedad moderna líquida existen dos tipos de seres humanos, en apariencia opuestos, que condensan las tendencias más relevantes de la vida de los individuos de hoy. El primero es el de los trotamundos, la élite rica y poderosa que puede y quiere moverse libremente por el mundo, de la misma forma en que lo hace el capital en un universo de libre mercado y globalización. Para estos individuos detener el movimiento, tanto físico como ideológico, los llevaría al fracaso seguro. El otro tipo de seres humanos es

el de los exiliados/desplazados/refugiados, aquellos “expulsados por la fuerza o intimidados para que huyan de sus países de origen” y a los que, sin embargo, “se les niega la entrada a cualquier otro”. Los refugiados “no *cambian* de lugar, *pierden* su lugar en la tierra” (2007, 179).

Bauman propone que

El atributo común a los refugiados y los trotamundos es la *extraterritorialidad*: no pertenecen verdaderamente a ningún lugar, están “en” sin ser “de” el espacio que ocupan físicamente (los trotamundos en una sucesión de momentos fugaces, los refugiados en una serie de momentos que se extienden infinitamente).

Por lo que sabemos, las *nowherevilles* de los campos de refugiados cerrados, así como los hoteles de paso de los hombres de negocios supranacionales que viajan libremente, bien podrían ser las cabeceras de playa de la avanzada de la extraterritorialidad, o (según una perspectiva más amplia) los laboratorios donde se experimenta bajo condiciones extremas con la dessemantización del espacio, la fragilidad y desechabilidad de los significados, la indeterminación y plasticidad de las identidades y, por sobre todas las cosas, con la nueva *permanencia de lo efímero*, todas ellas tendencias constitutivas de la fase “líquida” de la modernidad [...]. (2007, 183-84)

De estas dos caras “opuestas” de la modernidad líquida, la de los trotamundos “nos muestra lo efímero en cuanto posibilidad sujeta a una elección voluntaria”, mientras que para los refugiados esta posibilidad es “un destino irrevocable e ineluctable” (2007, 184). Entre estos dos polos se movería la moderna vida líquida, cuyos rasgos característicos son: “La permanencia de la transitoriedad. La durabilidad de lo efímero. La determinación objetiva que no se refleja en el carácter consecuencial y subjetivo de las acciones. El rol social perpetuamente subdefinido o, para ser más exactos, la inserción en el flujo de la vida sin el anclaje de un rol social determinado” (2007, 190).

En *Los detectives salvajes* encontramos varios personajes que han sido obligados al exilio o a convertirse en refugiados, ya sea por razones políticas o económicas. Para estos personajes el carácter de refugiados es “un destino irrevocable e ineluctable”. Algunos de estos personajes son:

1. El propio Arturo Belano, quien en su regreso a Chile es sorprendido por el Golpe de Pinochet y luego encarcelado, lo que lo obliga a regresar a México (195-96). Más adelante nos enteramos por Juan García Madero de que los papeles de Belano en México “no están en regla”. “No tenía idea de que Belano estuviera ilegal en el país”, agrega García Madero (591).

2. Andrés Ramírez, el chileno que viaja a España como polizón en el carguero *Napoli* (383).
3. El cuentista cubano –cuya historia es contada por Felipe Müller–, que debido a su homosexualidad es obligado a abandonar la isla durante el régimen de Castro y a exiliarse en Estados Unidos (499).
4. Los amigos de Roberto Rosas, chilenos, argentinos y peruanos, que viven en una buhardilla en París, y padecen la “triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo” (231-34).
5. Los cientos de exiliados latinoamericanos en Barcelona, que Edith Oster (una de las narradoras) describe haciendo largas filas en los teléfonos públicos para llamar sin pagar a sus países de origen, filas en las que “se juntaba lo mejor y lo peor de Latinoamérica, los antiguos militantes y los violadores, los ex presos políticos y los despiadados comerciantes de bisutería” (412).
6. Auxilio Lacouture, quien adquiere el carácter de refugiada durante su larga estadía en el baño de la UNAM en medio de la toma de la Universidad por parte del ejército, en 1968 (190-99).
7. Los miles de refugiados de Liberia, cuya situación es parcialmente relatada por Jacobo Urenda (526-49).
8. Ulises Lima, quien en 1980 es expatriado de Austria con la orden de no regresar antes de 1984 (315).
9. Los latinoamericanos que recorren aquel “río [imaginario] que une a México con Centroamérica” y que es recorrido también por Ulises Lima, “[u]n flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor” (366).

En todos ellos están presentes las características de “extraterritorialidad” propuestas por Bauman, y en sus vidas predomina la transitoriedad, lo efímero, la ausencia de rol social determinado, el problema de la identidad.

Chris Andrews, en un ensayo donde analiza algunas obras de Bolaño a la luz de los conceptos del filósofo Galen Strawson sobre las experiencias diacrónicas y episódicas (“La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”), define estos dos conceptos de esta forma: en el carácter diacrónico se tiene una “experiencia de un yo de larga duración,

que dura toda una vida humana”; mientras que para el episódico se tiene “la experiencia de un yo para quien lo que le ocurrió en un pasado más o menos remoto fue vivido, en cierto sentido, por *otra* persona, y lo que le pasará en un futuro lejano le concierne de un modo abstracto y no muy íntimo” (Paz Soldán y Faverón Patriau (comps.), 53). En la obra de Bolaño Andrews encuentra una marcada preferencia por los personajes episódicos. A partir de Strawson y de Pierre Bourdieu, Andrews hace la aclaración de que “el vivir episódico puede ser una condición social o una condición psicológica”. Para quienes son obligados a una vida episódica “se disuelve la capacidad de construir proyectos coherentes, y la vida se vuelve ‘juego del azar’” (Paz Soldán y Faverón Patriau (comps.), 57). En los casos de los refugiados/exiliados por obligación que vimos más arriba, presentes en la novela, esta incapacidad se hace evidente, y en todos ellos (y de forma explícita, como ya vimos, en el relato de Andrés Ramírez) la vida se torna un juego de azar.

Sin embargo, debemos notar que el exilio de Lima y Belano tras la muerte de Cesárea Tinajero no es completamente *obligado*. Su salida de México y su estadía en Europa, Israel y África tiene rasgos tanto de una “elección voluntaria” como de un “destino irrevocable e ineluctable”. En ellos habría, por supuesto, una “condición social”, estarían viviendo en carne propia la extraterritorialidad de una vida líquida, pero a su vez su tendencia episódica se nos muestra muchas veces como una “condición psicológica”. Su tendencia al exilio se mueve entre la necesidad de la huida (luego de los asesinatos de Cesárea Tinajero y los dos hombres que los perseguían), y la búsqueda consciente de esa huída, que ya estaba presente desde sus años como real visceralistas y su rechazo a las imposiciones políticas y estéticas. De cierta forma, sus vidas son el reflejo de la vida de Cesárea, quien se exilia en el desierto por voluntad propia, pero a la vez obligada por su propia tendencia a rechazar los cánones sociales establecidos en el México de los años veinte (es de notar que era una mujer fuerte y solitaria en una sociedad tremendamente machista, y que es probable que haya tenido una relación o fijación lésbica con Encarnación Guzmán).

De cualquier forma, en Lima y en Belano, así como en los personajes exiliados y/o refugiados de la novela, estarían presentes las condiciones de extraterritorialidad, es decir, de transitoriedad, incoherencia y, sobre todo, precariedad de una vida líquida. En el mundo contemporáneo los exiliados/refugiados se encuentran permanentemente “[e]ntre la salida y

la meta (cuya llegada es improbable que llegue a materializarse)", y por lo tanto se hallan en medio de

un desierto<sup>6</sup>, un vacío, un páramo, un enorme abismo al que sólo unos pocos se arrojarán por voluntad propia, sin que nadie los empuje, después de reunir el valor necesario. Toda una serie de fuerzas centrípetas y centrífugas, gravitacionales y repulsivas, se combinan para mantener a los inquietos en su sitio y para impedir que los descontentos lleguen a inquietarse. Los suficientemente exaltados o desesperados como para tratar de desafiar las probabilidades que tienen en su contra se arriesgan a correr la suerte de los forajidos y los proscritos, y a pagar por su audacia con la dura moneda del sufrimiento corporal y el trauma psicológico, un precio que sólo unos pocos estarían dispuestos a pagar por voluntad propia, sin que nadie les fuerce a ello. (Bauman, 2006b, 14-15)

Como ya hemos visto, Belano y Lima, por su condición de "exaltados" y "desesperados", caen muchas veces en la ilegalidad, lo que los convierte en "forajidos y proscritos", e incluso ambos, en algún momento de sus vidas, pasan sendas temporadas en la cárcel. Y "el sufrimiento corporal y el trauma psicológico" no les son ajenos.

Bauman propone tres experiencias de la extraterritorialidad que se combinan en la vida moderna líquida (2008, 171):

- a. *Inseguridad*: "de nuestra posición, de nuestros derechos y medios de subsistencia".
- b. *Incertidumbre*: "de nuestra continuidad y futura estabilidad".
- c. *Desprotección*: "del propio cuerpo, del propio ser y de sus extensiones: posesiones, vecindario, comunidad".

En la novela estas experiencias se verían reflejadas, además de en la condición obvia del movimiento constante de los personajes y su renuencia a pertenecer a patria alguna (es decir, el *desarraigo* como tal), en diversos aspectos donde se resalta la precariedad de sus vidas: inestabilidad laboral y pobreza; enfermedades físicas y mentales; fragilidad de los vínculos humanos.

### **2.3.1. Inestabilidad laboral**

---

<sup>6</sup> Recordemos que Cesárea Tinajero recorre el desierto del norte de México, y que Ulises Lima en algún momento vaga sin rumbo por los desiertos de Israel.

Al referirse al entorno laboral de la sociedad contemporánea, Bauman plantea que “el progreso está privatizado porque el mejoramiento ya no es una empresa colectiva sino individual: se espera que los hombres y mujeres individuales usen, por sí mismos e individualmente, su propio ingenio, recursos y laboriosidad para elevar su condición a otra más satisfactoria y dejar atrás todo aquello de su condición presente que les repugne” (2008, 144). En los tiempos de la modernidad sólida el trabajo había sido elevado a la categoría de máximo valor, ya que con él se buscaba “dar forma a lo informe y duración a lo efímero”, así como “colonizar el futuro para reemplazar el caos por el orden”. El trabajo era sobre todo un esfuerzo colectivo encaminado al progreso de toda la humanidad (2008, 146). Sin embargo, en nuestra modernidad líquida, en la que “estar-en-el-mundo ya no produce la sensación de un encadenamiento de acciones lógicas”, va perdiendo sentido “la idea de un orden ‘total’ que se vaya erigiendo piso por piso gracias a un laborioso, consistente y prolongado empeño” (2008, 147). En un mundo esencialmente laberíntico, sometido al azar, “el trabajo humano, así como el resto de la vida humana, está partido en episodios cerrados en sí mismos” (2008, 148). El trabajo “se ha desplazado al ámbito del juego”, donde los jugadores se plantean “modestos objetivos a corto plazo sin un alcance que vaya más allá de las próximas dos o tres jugadas”, y por eso “ya no puede ofrecer un huso seguro en el cual enrollar y fijar definiciones del yo, identidades y proyectos de vida”, y mucho menos puede ser tomado ya como un fundamento ético de la sociedad o incluso de la vida individual (2008, 148-49).

En el mundo contemporáneo “[l]a vida laboral está plagada de incertidumbre” (2008, 157). Los empleos son episódicos, precarios, transitorios, y esto se hace evidente en *Los detectives salvajes* sobre todo en sus dos protagonistas, Ulises Lima y Arturo Belano, quienes, por obligación pero también impulsados por su propio inconformismo, cambian constantemente de trabajo, e incluso durante largas temporadas se les ve sin empleo. Así, conocidos inicialmente como poetas y como vendedores ocasionales de marihuana durante su estadía en México, antes de 1976, el exilio los lleva a probar empleos de todo tipo: Arturo Belano es, según los diversos narradores, vigilante nocturno de un camping en las afueras de Barcelona, lavaplatos en un restaurante, escritor de novelas, reseñista en una revista menor barcelonesa, periodista *free lance* en África. Ulises Lima, por su parte, generalmente no tiene trabajo, aunque logra ser por un tiempo pescador en Francia,



empleado en una fábrica de aceite y camarero de un hotel en Israel, atracador en Viena, intelectual literario en Nicaragua, nuevamente vendedor de marihuana en México, etc.

Es interesante notar que Belano y Lima nunca se muestran especialmente entregados a ninguno de los trabajos que logran tener, ni siquiera los que tienen que ver con literatura. Sus empleos parecen completamente desligados de sus identidades, de sus *yo*, y no parecen ser en lo absoluto proyectos de vida a largo plazo. Sabemos, por lo que dicen los testigos, que Ulises fue poeta toda su vida, pero nunca fue publicado y mucho menos ganó dinero con sus poesías. Además, la poesía es algo que se desprende de él, un impulso inevitable y casi doloroso, pero no un proyecto a largo plazo, un rol social que deba seguir, un empleo como tal. Una de las narradoras dice sobre Ulises Lima que “nada de lo que hacía parecía obedecer a un proyecto prefijado” (228). Y cuando Belano decide ser narrador esto se nos muestra como algo secundario en su vida, como un atributo que puede abandonar en cualquier momento, y que de hecho abandona cuando decide radicarse en África.

Esta incertidumbre laboral la vamos a encontrar igualmente, como cabría esperar, en la predecesora de Lima y Belano, Cesárea Tinajero. Al comienzo, en el DF, trabaja como secretaria del General Diego Carvajal, traduce poemas y publica una revista literaria, y luego, en el desierto, es maestra de escuela en varias poblaciones, trabaja en una fábrica de conservas en Santa Teresa, vende hierbas medicinales en un puesto ambulante, se hace lavandera de ropa... Muchas veces permanece desempleada y generalmente vive en la pobreza, aunque no parece ser algo que le importe demasiado.

### **2.3.2. Enfermedad y pobreza**

La pobreza y la enfermedad (tanto física como psicológica) están presentes también en toda la novela, como ejemplos permanentes de la precariedad e incertidumbre de la vida de sus personajes. La pobreza y la miseria merodean casi todos los lugares en los que transcurre la novela, pero su presencia es más fuerte en el desierto mexicano, en África, en Centroamérica y entre los exiliados latinoamericanos en Europa. En Ulises la pobreza es constante, y es sabido que durante su estadía en París sufre de sarna. La salud de Arturo Belano se va haciendo cada vez más precaria, y la última vez que sabemos de él, en su estadía en África, toma regularmente Ursochol, Mesalazina y Omeprazol para mitigar los síntomas de un colon ulcerado, de su colédoco esclerosado y de una úlcera duodenal o

gástrica (529). A Ernesto San Epifanio le extirpan un aneurisma de cerebro, y muere luego de una convalecencia que lo transforma completamente. Edith Oster sufre una terrible enfermedad que la obliga a estar hospitalizada por mucho tiempo. Xosé Lendoiro contrae una enfermedad mortal y termina sus días en un hospital recordando a Arturo Belano. La “muchacha” y el “vagabundo” del relato de ciencia ficción de Felipe Müller mueren jóvenes a causa de sus enfermedades.

En la novela hay, además, algunos enfermos mentales notables: Joaquín Font, quien es internado en varios sanatorios; Heimito Kunst, cuyas palabras y acciones delatan su locura; la andaluza de la que se enamora Belano, que “se estaba volviendo loca, veía ratas, escuchaba los pasitos de las ratas en las paredes de su piso, tenía sueños horribles o no podía dormir, detestaba salir a la calle” (521); y en cierta forma Ulises Lima, cuyos comportamientos e ideas parecen, para el lector y para los demás personajes, muchas veces incomprensibles, sobre todo tras su regreso de Europa (Jacinto Requena dice de él que está “como loco” y “alucinado” (319)).

### **2.3.3. Fragilidad de los vínculos humanos**

La precariedad y transitoriedad de la vida líquida de los personajes estarían presentes, sobre todo, en la fragilidad de sus relaciones personales, especialmente las amorosas. Según Bauman, nos encontramos en la actualidad ante “la descomposición y el languidecimiento de los vínculos humanos, de las comunidades y de las relaciones” (2008, 173). Los hombres y mujeres contemporáneos se hallan “desesperados al sentirse fácilmente descartables y abandonados a sus propios recursos”, lo que los hace anhelar “la seguridad de la unión y de una mano servicial con la que puedan contar en los malos momentos” (2007, 8). Pero estos hombres y mujeres, a pesar de estar desesperados por “relacionarse”, “desconfían todo el tiempo de estar relacionados ‘para siempre’, por no hablar de ‘eternamente’, porque temen que ese estado pueda convertirse en una carga y ocasionar tensiones que no se sienten capaces ni deseosos de soportar” (2007, 8). El “amor”, en la sociedad contemporánea, sería entonces una “serie de intensos, breves e impactantes episodios, atravesados *a priori* por la conciencia de su fragilidad y brevedad” (2007, 20).

Debido al carácter imprevisible del amor y al entorno inestable de la modernidad líquida, resulta imposible aprender de las experiencias propias pasadas y menos aún de las

experiencias de otras personas, por lo que cada relación amorosa (o de amistad) es única e irrepetible. En ese sentido, según Bauman, el amor es similar a la muerte, ya que estos dos aspectos de la vida humana “no tienen historia propia. Son acontecimientos del tiempo humano, cada uno de ellos independiente, *no* conectado (y menos aún *causalmente* conectado) a otros acontecimientos ‘similares’, salvo en las composiciones humanas retrospectivas, ansiosas por localizar –por inventar– esas conexiones y comprender lo incomprendible” (2007, 17). El amor no es algo que se pueda aprender, y esto eleva aún más los niveles de incertidumbre, fragilidad y precariedad de cada una de las relaciones amorosas. De allí que todo amor luce “por sepultar las fuentes de su precariedad e incertidumbre, pero si lo consigue, pronto empieza a marchitarse, y desaparece. Eros está poseído por el espectro de Tánatos, que ningún hechizo mágico puede exorcizar” (2007, 23). En los hombres y mujeres contemporáneos, abrumados por el carácter turbulento de la vida moderna líquida, “la tentación de enamorarse es avasallante y poderosa, pero también lo es la atracción que ejerce la huida” (2007, 24). Para Bauman,

[l]a moderna razón líquida ve opresión en los compromisos duraderos; los vínculos durables despiertan su sospecha de una dependencia paralizante. Esa razón le niega sus derechos a las ataduras y los lazos, sean espaciales o temporales. Para la moderna racionalidad líquida del consumo, no existen ni necesidad ni uso que justifiquen su existencia. Las ataduras y los lazos vuelven “impuras” las relaciones humanas, tal y como sucedería con cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea así como el vencimiento instantáneo del objeto consumido. (2007, 70)

En *Los detectives salvajes* los vínculos que se crean entre los personajes se rompen con facilidad, las amistades se quiebran y las relaciones amorosas son en general efímeras, intensas e insatisfactorias. Por ejemplo: uno de los vínculos más fuertes en la novela, la amistad de Ulises Lima y Arturo Belano, termina resquebrajándose. Los dos se separan irremediablemente luego de la muerte de Cesárea Tinajero, y tras marcharse de México sólo se reencuentran una vez más, en Francia, cuando Belano le consigue a Ulises trabajo en un barco pesquero. Después Lima se va para Israel y Belano se marcha a España, y nadie nos vuelve a relatar un nuevo encuentro entre ellos. Más adelante una narradora que los conoció a ambos, Edith Oster, refiere que “[p]or aquella época la amistad entre Arturo y Ulises yo creo que ya se había apagado” (410).

Igualmente, durante el exilio de ambos personajes los vemos crear nuevas relaciones de amistad sólo para perderlas al poco tiempo debido a su incesante necesidad de movimiento. En las últimas páginas de la segunda parte de la novela, María Teresa Solsona refiere que Belano “en una época había tenido muchos amigos pero ya casi no le quedaba ninguno” (515).

Por su parte, las relaciones amorosas de los dos protagonistas son más efímeras y turbulentas aún. De Arturo Belano, por ejemplo, sabemos que fue compañero sentimental de, entre otras, Perla Avilés, Laura Jáuregui, Simone Darrieux, Mary Watson, Edith Oster, una mujer a la que llaman “Santa Teresa”, la hija de Xosé Lendoiro, Susana Puig, una andaluza de la que se enamora perdidamente y una mujer (cuyo nombre nunca es mencionado) con la que se casa y de la que luego se separa. Todas estas relaciones tienen en común su carácter transitorio e inestable, y llegan a nosotros siempre como recuerdos de los narradores y narradoras, y por lo tanto parecen irremediabilmente perdidas en un pasado que tal vez nunca existió. Por ejemplo, Simone Darrieux nos cuenta que ella y Belano fueron amantes en México durante tres meses, “exactamente lo que me faltaba para volver a París”. Y luego aclara: “Con un poco más de tiempo yo hubiera terminado acostumbrándome a él, es decir necesítándolo, y él hubiera terminado por acostumbrarse a mí. Pero no nos dimos ningún tiempo, sólo éramos amigos” (227).

Mary Watson, por su parte, conoce a Arturo en medio de un viaje absurdo que realiza con otras personas por varios países de Europa a bordo de una furgoneta. Mary, en su papel de narradora, relata que decide emprender ese viaje junto a su amigo Hugh ya que a él “lo había dejado una escocesa abominable” y a ella la había abandonado “un chico de la universidad, uno que siempre iba rodeado de chicas y del cual yo creía estar enamorada” (244). Belano es vigilante de un camping en España a donde llegan los viajeros de la furgoneta, y en ese lugar Mary y él se hacen amantes. Luego Belano y ella viven unos días juntos en Barcelona, ella se marcha y al poco tiempo se reencuentran en un pueblo de Francia. En algún momento se dicen mutuamente que se aman y Belano le propone que vivan juntos. Pero Mary regresa a Londres y le escribe varias cartas a Belano que éste nunca contesta. El relato de Mary termina con esta frase: “Después las clases comenzaron, conocí a otra persona y dejé de pensar en él” (259).

Belano también sostiene una relación con la mexicana Edith Oster –otra nómada como él–. Se conocen en México y luego se reencuentran en Barcelona; al principio son sólo amigos, y una noche que duermen juntos ella lo contempla y se pregunta “cómo sería mi vida si viviera con él”, pero inmediatamente decide “ser práctica” y no dejarse “llevar por ensoñaciones” (407). Después formalizan su relación, pero en algún momento Edith comienza a sentir que le falta aire, que el aire se le desaparece “como si toda Barcelona se hubiera transformado en un gigantesco incendio” (411). De repente, sin que haya al parecer motivos para ello, se percata de que todo ha acabado entre ella y Arturo. Edith experimenta hacia Belano un distanciamiento que la va a perseguir toda su vida: “Y seguíamos haciendo el amor, aunque yo cada noche me alejaba un poco más, involuntariamente, sin proponérmelo, sin saber hacia dónde me estaba yendo. Más o menos lo mismo que ya me había sucedido con Abraham, sólo que ahora era un poco peor, ahora no tenía nada” (411). Al poco tiempo se separan, Edith se marcha de Barcelona, su salud empeora y sostiene algunas otras relaciones sentimentales.

Por su parte, Susana Puig nos cuenta que cuando conoció a Belano en un hospital (ella era enfermera) él acababa de terminar con su esposa, mientras que ella “hacía poco que había roto mi relación (no me atrevo a llamarla noviazgo) con un interno” (464). Belano y Susana inician un affaire sentimental, pero, con el pasar de los días, el aire ausente de Belano “comenzó a hacerse más marcado y las visitas que me hacía se fueron espaciando cada vez más” (465). Algún tiempo después ella le termina. Belano, por su parte, “no puso ningún reparo, como si lo hubiera sabido desde el principio” (466).

Tras romper todas estas relaciones, y completamente solo, Belano decide marcharse a África, pero antes de irse una de las narradoras, María Teresa Solsona, sostiene un diálogo con él: “mientras caminábamos le pregunté [a Belano], [...] qué había que hacer después de leerlo todo y acostarse con todas [...], y él dijo viajar, irse [...].” (516).

En la mayoría de personajes de la novela, al igual que en Belano y en sus amantes, se percibe una búsqueda sexual agónica, insaciable y desesperanzada. Zygmunt Bauman propone que en la sociedad contemporánea, en la que el sexo es el epítome de la “relación pura”, “la meta ideal de las relaciones humanas” (67-68), los seres humanos somos “huérfanos de Eros”:

Eros, podemos estar seguros, no ha muerto. Pero, desterrado del reino que le corresponde por herencia, ha sido condenado [...] a merodear y deambular, a vagabundear por las calles en una búsqueda interminable, y por lo tanto vana, de refugio y cobijo. Ahora Eros puede ser hallado en cualquier parte, pero en ninguna se quedará por mucho tiempo. No tiene domicilio permanente [...]. (2007, 61)

Bauman recuerda que Erich Fromm se había anticipado a nuestros tiempos cuando habló, en *El arte de amar* (1957), del “sexo en sí mismo”, “caracterizándolo como una respuesta (equivoca) al siempre humano ‘anhelo de fusión completa’ a través de una ‘ilusión de unión’” (2007, 67). Esa unión es “exactamente lo que los hombres y mujeres buscan denodadamente en su intento por escapar de la soledad que sienten o temen sentir”, pero es ilusoria porque “la unión alcanzada durante el breve instante del orgasmo ‘deja a los desconocidos tan alejados como lo estaban antes’ de modo tal que ‘sienten su extrañamiento aún más profundamente que antes’” (2007, 67).

Bauman cita al sexólogo Volkmar Sigusch, quien escribe:

Todas las formas de relaciones íntimas en boga llevan la misma máscara de falsa felicidad que en otro tiempo llevó el amor marital y luego el amor libre... A medida que nos acercamos para observar y retiramos la máscara, nos encontramos con anhelos insatisfechos, nervios destrozados, amores desengañados, heridas, miedos, soledad, hipocresía, egoísmo y repetición compulsiva... El rendimiento ha reemplazado al éxtasis, lo físico está de moda, lo metafísico no... Abstinencia, monogamia y promiscuidad están alejadas por igual de la libre vida de la sensualidad que ninguno de nosotros conoce. (2007, 69)

Bauman agrega que “[l]as consideraciones técnicas no se llevan bien con las emociones. Preocuparse por el rendimiento no deja ni lugar ni tiempo para el éxtasis” (2007, 69), y aquí recordamos a Juan García Madero, aprendiz de “poeta” de 17 años que, al mismo tiempo que conoce a los real visceralistas, da inicio a su educación sexual. García Madero describe en su diario los encuentros con una de sus amantes de la siguiente forma:

Hoy he cogido con Rosario de doce de la noche a cuatro y media de la mañana y he vuelto a cronometrarla. Se vino diez veces, yo dos. Sin embargo el tiempo empleado en hacer el amor fue mayor que el de ayer. Entre poema y poema (mientras Rosario dormía) hice algunos cálculos matemáticos. Si en cuatro horas te corres quince veces, en cuatro horas y media te deberías correr dieciocho veces, y en modo alguno diez. Lo mismo vale para mí. ¿Es posible que la rutina ya comience a afectarnos? (Bolaño, 2006b, 98)

Estos cálculos y estadísticas, realizados “entre poema y poema”, son muy similares a los que saca García Madero respecto a sus escritos, lo que confirmaría que en él no hay el “éxtasis metafísico” que requeriría para ser un verdadero poeta (como Lima y Belano):

¿Cuántos poemas he escrito?  
Desde que esto empezó: cincuentaicinco poemas.  
Total de páginas: 76.  
Total de versos: 2.453.  
(120)

Según Bauman, “[e]l camino de lo físico no conduce hacia la metafísica. El poder seductor del sexo solía emanar de la emoción, el éxtasis y la metafísica, tal y como lo haría hoy, pero el misterio ha desaparecido y, por lo tanto, los anhelos sólo pueden quedar insatisfechos [...]” (2007, 69).

Muchas de las relaciones sentimentales que se narran en la novela, ya sea que duren unos pocos días o varios años, inician con un encuentro sexual casi fortuito y de cierta forma “inocente”, del que simplemente se espera que mitigue, así sea momentáneamente, la soledad, inseguridad e incertidumbre constantes de los personajes. Casi siempre, sin embargo, este encuentro transformará radicalmente la vida de los involucrados. Esto ocurre, sobre todo, con los personajes que podríamos llamar “promiscuos”, como Arturo Belano, Juan García Madero, María Font, Piel Divina, Lupe, Simone Darrieux. El encuentro sexual, que se espera sea un refugio de fusión momentánea, termina siendo ambiguo, se contamina justamente de inseguridad y de incertidumbre debido a la imposibilidad de prever sus consecuencias. Según Bauman “ninguna unión de los cuerpos puede escapar del marco social y despegarse de cualquier conexión con los demás aspectos de la existencia social” (2007, 74). El encuentro sexual es, en la vida de los implicados, un *episodio*, un evento breve, pero, según Milan Kundera (citado por Bauman), “nadie puede garantizar que un evento absolutamente episódico no entrañe el poder de algún día convertirse en la causa inesperada de futuros acontecimientos” (2007, 75). Por eso en la actualidad el sexo, “despojado de su antigua posición e implicaciones sociales”, es decir, liberado de su función puramente reproductiva y del vínculo matrimonial que se asociaba a él, cristalizaría “la terrible y alarmante incertidumbre que habría de convertirse en la mayor pesadilla de la moderna vida líquida” (2007, 74). “El *homo sexualis*”, concluye Bauman, “está condenado

a permanecer en la incompletitud y la insatisfacción [...]. Este viaje no tiene fin, el itinerario es modificado en cada estación, y el destino final es una incógnita a lo largo de todo el recorrido” (2007, 79).



## CAPÍTULO III

### En busca de una ética literaria y vital del desarraigo

#### 3.1. Ética literaria

El consumismo es quizás el modo de vida más extendido en nuestra modernidad líquida. Es la “solución” que la sociedad contemporánea da a sus miembros para contrarrestar la inseguridad e incertidumbre de sus vidas, su ansiedad y su deseo siempre insatisfecho. “La lógica del consumismo”, escribe Bauman, “va encaminada a satisfacer las necesidades de los hombres y las mujeres que se esfuerzan por construir, preservar y renovar su individualidad [...]” (2006b, 37). Todos nos encontramos participando en la “carrera del consumo”, donde “la línea de llegada siempre se desplaza más rápido que el consumidor más veloz” (2008, 78). El arquetipo de esa carrera es, por supuesto, “la actividad de comprar”, y el motor del consumidor es el deseo que jamás se extingue (2008, 79).

La sociedad contemporánea ve a sus miembros “primordialmente en calidad de consumidores, no de productores” (2008, 82). La vida de los individuos se encuentra “organizada en torno al consumo”, es decir, “guiada por la seducción, por la aparición de deseos cada vez mayores y por los volátiles anhelos, y no por reglas normativas” (2008, 82). De allí que los mercados de consumo fomenten “la circulación rápida, el acortamiento de la distancia entre el ‘usar’ y el ‘tirar’ (y la posterior eliminación de residuos), así como la inmediata sustitución de aquellos bienes que ya no son rentables” (2006b, 81). Esta tendencia afecta también –como es de esperar– la producción cultural: en el mundo contemporáneo se exige que “las creaciones culturales acepten el prerrequisito de todo producto de consumo tradicionalmente *serio*: legitimarse en términos de valor de mercado (y, en concreto, de su valor de mercado *actual*) o morir” (2006b, 82).

Por otro lado, nuestra sociedad (sobre todo en la “parte opulenta del globo”) “se muestra militantemente contraria a que se sacrifiquen satisfacciones presentes para lograr objetivos lejanos”, y “cuestiona el valor de sacrificar satisfacciones individuales en aras del bienestar de un colectivo o una ‘causa’” (2006b, 65). En la sociedad moderna líquida no tienen

cabida los mártires, aquellas personas que “pueden sacrificar sus vidas por una ‘causa’” (2006b, 58) y que “actúan contra unas abrumadoras probabilidades adversas, no sólo en el sentido de que su muerte es prácticamente segura, sino también en el de que es improbable que su sacrificio final llegue a ser apreciado por quienes sean espectadores del mismo” (2006b, 60), así como tampoco los héroes, seres humanos que también se sacrifican por una causa pero que, al contrario de los mártires, esperan que se obtenga un efecto de dicho sacrificio, un beneficio que vaya más allá de su propia vida (2006b, 61). Los que sí tienen un puesto de honor en la sociedad moderna líquida son los famosos, las celebridades, aquellos individuos que, a diferencia de los mártires y los héroes –“cuya fama derivaba de sus actos y cuya llama era luego mantenida viva a fin de conmemorar aquellos hechos y a fin de repetir y reafirmar su duradera importancia”–, son famosos no por los *motivos* que los llevaron a ser el centro de todas las miradas, sino justamente por su propia *notoriedad* (2006b, 69).

Los anteriores rasgos distintivos de la vida consumidora son abordados en *Los detectives salvajes*, específicamente en el conflicto que se plantea entre las exigencias del mercado de consumo y la creación literaria. El escenario para este conflicto es el capítulo que gira alrededor de la Feria del Libro de Madrid de julio de 1994. Uno de los conferencistas/narradores de este segmento<sup>7</sup>, Pere Ordóñez (485), refiere que “antes” los escritores españoles y latinoamericanos se ajustaban a la figura del héroe, ya que “entraban en el ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo”. Estos escritores “procedían generalmente de familias acomodadas, familias asentadas o de una cierta posición, y al tomar ellos la pluma se volvían o se revolían contra esa posición: escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse”. Sin embargo, para Pere Ordóñez los escritores de la actualidad buscan ante todo convertirse en celebridades, y para ello se pliegan a los mandatos del mercado:

Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, del proletariado y del lumpenproletariado, 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. No digo que no sean cultos. Son tan cultos como los de antes. O casi. No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan

---

<sup>7</sup> Recordemos que la mayoría de “relatos” de este capítulo de la novela aparecen como conferencias dictadas por varios escritores españoles en dicha Feria del Libro.

como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes. No se suicidan por una idea sino por locura y rabia. Las puertas, implacablemente, se les abren de par en par. (485)

Antes y después de esta conferencia leemos las confesiones de algunos escritores españoles asistentes a la Feria del Libro, todos reputados y consagrados, todos viviendo holgadamente de la literatura y plegándose a lo que su nicho de mercado espera de ellos (tenemos el escritor de izquierdas, el escritor nacionalista, el escritor católico, el escritor *outsider* o “maldito”...). Estas confesiones tienen su contrapunto irónico en el último relato de este capítulo, el de Felipe Müller, que habla de los dos escritores latinoamericanos (el cubano y el peruano) que inicialmente combinan su creación literaria con el heroísmo de la causa revolucionaria, pero que terminan fracasando estrepitosamente, perseguidos por la misma revolución que impulsaban, solitarios, decepcionados y enfermos (484-500). Así, en la literatura hispanoamericana contemporánea los héroes revolucionarios han sido derrotados y han dado paso a las celebridades. Roberto Bolaño retoma esta idea en su ensayo “Sevilla me mata”, donde afirma que

ahora, sobre todo en Latinoamérica, los escritores salen de la clase media baja o de las filas del proletariado y lo que desean, al final de la jornada, es un ligero barniz de respetabilidad. Es decir, los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que suele llamar “instancias políticas”, los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros [...]. (2006a, 311)

Los nuevos escritores, según Bolaño, en su búsqueda de la celebridad y en su deseo de vender más y más libros, se pliegan por completo a los mandatos del mercado, incluso si se consideran a sí mismos “rebeldes” o revolucionarios de izquierda. El consumismo que contamina todos los aspectos de la vida contemporánea permea igualmente la creación, la distribución y el consumo literarios, y la mayoría de nuevos escritores no parece muy dispuesta a cambiar esta situación.

La posible respuesta a este conflicto entre creación literaria y mercado se da en *Los detectives salvajes* por medio de su personaje Arturo Belano, específicamente en el duelo que sostiene con el crítico Iñaki Echavarne, pero también por la búsqueda radical, por parte de Bolaño, de una literatura de ruptura, en perpetuo movimiento (exiliada) y que sepa “meter la cabeza en lo oscuro” (2006a, 36). Esta idea está presente en la novela en los

personajes de Arturo Belano, Ulises Lima y Cesárea Tinajero, así como en otros ensayos y artículos del escritor chileno.

La historia del duelo inicia con la preocupación de Belano de que le van “a hacer una mala crítica” a la novela que acaba de finalizar. El crítico en cuestión es Iñaki Echavarne, un crítico “muy bueno” y un “tiburón”, en palabras del mismo Arturo, quien además se ha engarzado en una disputa con “el Catón de las letras españolas, Aurelio Baca” (otro de los conferencistas reputados de la Feria del Libro), un escritor absolutamente plegado a los intereses del mercado literario y de las “instancias políticas” (473-75). Uno de los narradores, Jaume Planells, los describe de este modo:

A mi modo de entender, el problema radicaba en que Baca era el modelo de escritor Unamuno, bastante frecuente en los últimos años, que a las primeras de cambio lanzaba su perorata llena de moralina, la típica perorata española ejemplarizante e iracunda, la perorata del sentido común o la perorata sacrosanta, e Iñaki era el típico crítico provocador, el crítico kamikaze, que gozaba creándose enemigos, y que muy a menudo metía la pata hasta la ingle. (476-77)

Podemos intuir, por lo tanto, que la disputa con Baca le da una cierta dignidad a Echavarne a ojos de Belano, sobre todo teniendo en cuenta que en uno de sus últimos libros el propio Arturo se burla de Baca (474). También vale la pena destacar la opinión que Echavarne da sobre la crítica literaria, que se aleja radicalmente de esa concepción consumista y desechable de la literatura, aquella que busca acortar la distancia entre el “usar” y el “tirar” y que busca convertir a los autores en celebridades momentáneas:

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

Así, preocupado porque Echavarne, un crítico muy importante al que respeta, le pueda hacer una mala crítica, Belano decide retarlo a un duelo con espadas. Este reto, inútil y absurdo, sería lo opuesto a lo que buscan esos escritores de hoy que “se cuidan mucho de

no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes” (485). El duelo sería un acto que colocaría a la dignidad y al coraje, pero también al absurdo, a la ridiculez y al disparate, por encima de las truculencias del mercado literario. La escena del duelo, según Jaume Planells, “tenía algo de irremediamente ridículo” (479), lo que sin duda va en contravía de la “respetabilidad” que buscan los escritores que quieren convertirse en celebridades. Toda la escena del duelo, en su desnudez (se lleva a cabo en una playa nudista desierta), resulta ser, para Planells, “el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia” (481). Los duelistas, un crítico reputado y un escritor en ciernes, terminan pareciendo “dos niños tontos” (482).

En su ensayo “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, Andrea Cobos Carral y Verónica Garibotto ven también la escena del duelo como la postura ética por la que opta Arturo Belano frente a los escritores que han asumido sin chistar su pose de celebridades y que se han entregado por completo a las exigencias del mercado literario. Las autoras proponen en su ensayo que

[e]l honor de poeta que el personaje exhibe en el duelo contrasta notoriamente con las declaraciones sobre el honor de poeta que recorren los testimonios de la Feria del Libro. El Belano de los 90 se debate así entre dos direcciones: por un lado, lejos de la voluntad de invisibilidad realvisceralista, se preocupa por los vaivenes de la crítica y opta por la publicación de sus novelas dentro del mercado editorial; por el otro, transgrede sus códigos de funcionamiento. (Paz Soldán y Faverón Patriau (comps.), 182-83)

Para Bolaño, además, la verdadera literatura sería la opuesta a la que ejercen los escritores ávidos de respetabilidad, es decir, aquella que se sumerge con los ojos abiertos, que “vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes” (2006a, 284). En su “Discurso de Caracas”, leído en Venezuela cuando recibió el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño afirma que la patria de un escritor no es el país en el que nace, sino que ésta puede ser su lengua, la gente que quiere, su memoria, su lealtad y su valor; en fin, “muchas pueden ser las patrias de un escritor [...], pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura” (2006a, 36). Esta calidad “no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir

maravillosamente bien lo puede hacer cualquiera” (2006a, 36). La escritura de calidad es, para Bolaño,

saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folklórica andaluza, es un peligro. (2006a, 36-37)

En estas declaraciones hay dos aspectos, fuertemente relacionados entre sí, que debemos tener en cuenta: el énfasis que Bolaño pone en el carácter extraterritorial de la literatura en general y de su obra en particular, y el hecho de que la escritura de calidad sepa “meter la cabeza en lo oscuro”.

### **3.1.1. Literatura y exilio**

Como vimos, para Bolaño un escritor no tiene “patria” en el sentido estricto del término. Bolaño considera que la obra de un escritor –o por lo menos *su* obra– no puede ser etiquetada a partir del país de origen del autor. En otro de los ensayos reunidos en *Entre paréntesis*, titulado “Literatura y exilio”, Bolaño declara que para él el exilio es una “actitud ante la vida” (40). En este ensayo Bolaño recuerda a su gran amigo, el poeta mexicano Mario Santiago (cuyo alter ego en *Los detectives salvajes* es Ulises Lima), quien es expulsado de Austria en 1978 e imposibilitado de regresar hasta 1984, lo que lo ubicaría “en el *no man’s land* del ancho mundo”. Sin embargo, a Mario Santiago “Austria y México y Estados Unidos y la felizmente extinta Unión Soviética y Chile y China le traían sin cuidado, entre otras cosas porque no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética” (42-43). A partir de esta semblanza Bolaño concluye que “[l]iteratura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar”, y afirma que “[p]ara el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria” (43).

El exilio y el destierro, que como hemos visto son el tema central de *Los detectives salvajes*, están presentes constantemente en la literatura de Roberto Bolaño, y de ahí se

desprende su credo estético. Esta *extraterritorialidad* de su obra ha sido abordada por diversos críticos, entre ellos Ignacio Echevarría (Iñaki Echavarne en *Los detectives salvajes*), quien en su ensayo “Bolaño extraterritorial” recuerda que George Steiner atribuía “a la condición de exiliados que comparten tantos escritores contemporáneos ‘el principal impulso de la literatura actual’” (Paz Soldán y Faverón Patriau (comps.), 438). No obstante, esta condición no tiene que tener “necesariamente motivaciones políticas”, sino que “[t]iene que ver con el problema más general de la pérdida de centro” (Paz Soldán y Faverón Patriau (comps.), 438). A partir de Steiner, Echevarría propone que “en el contexto del nuevo *internacionalismo cultural*, bajo los efectos *globalizadores* de la cultura de masas, la noción de extraterritorialidad subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que ésta se perfila, en palabras del propio Steiner, como una ‘estrategia de exilio permanente’” (Paz Soldán y Faverón Patriau (comps.), 438).

Esta relación entre exilio y creación poética es analizada igualmente por Zygmunt Bauman en el “Epílogo” de *Modernidad líquida*. Como primera medida, Bauman reconoce, siguiendo a Milan Kundera y su *Arte de la novela*, que “para el poeta, escribir significa derribar el muro tras el cual se oculta algo que ‘siempre estuvo allí’”, y

[p]ara estar a la altura de esa misión, el poeta no debe someterse a las verdades ya conocidas y gastadas, a verdades que ya son “obvias” porque han sido sacadas a la superficie y han quedado flotando allí. No importa si esas verdades “dadas por sentado de antemano” son consideradas revolucionarias o disidentes, cristianas o ateas... o si se les ha considerado nobles, correctas o adecuadas. Sea como fuere, esas “verdades” no son “eso oculto” que el poeta está llamado a revelar, sino que son, más bien, parte del muro que el poeta debe derribar. Los voceros de lo obvio, lo autoevidente y “lo que todos creemos, ¿no es cierto?” son, según Kundera, *falsos poetas*. (213)

Esta idea se conecta con lo observado por Alfred de Musset dos siglos atrás: “los grandes artistas no tienen país” (en Bauman, 2008, 215). Sin embargo, Bauman entiende, a partir de las vidas y las obras de Juan Goytisolo y Jacques Derrida, que el “‘no tener Estado Cultural’ significa tener más de una patria, construir un hogar en la encrucijada de culturas”, y que

el arte, como los artistas, tiene muchas patrias, y siempre más de una [...]. El truco no es no tener hogar, sino tener muchos, y estar al mismo tiempo fuera y dentro de cada uno de ellos, combinar la intimidad con la mirada crítica de un ajeno, el involucramiento con el

distanciamiento –un truco que las personas sedentarias tienen pocas probabilidades de aprender–. Aprenderlo es la oportunidad del exiliado: de alguien *técnicamente* exiliado –el que está *en* el lugar, pero no es *de* él–. La falta de confianza consecuencia de esta condición (que *es* esta condición) revela que las verdades natales son hechas y deshechas por el hombre, y que la lengua materna es una interminable corriente de comunicación entre las generaciones y un tesoro de mensajes siempre más ricos que todas sus interpretaciones. (2008, 217)

Al igual que Ignacio Echevarría, Bauman recuerda que George Steiner mencionaba a aquellos escritores (como Beckett, Borges y Nabokov) que se movían con facilidad en varios universos lingüísticos, por lo que podían atisbar “la invención humana detrás de cada imponente y aparentemente indomeñable estructura de cualquier universo” (2008, 218). Y aquí hay que tener en cuenta que *todo* universo es “lingüístico”, ya que sólo puede estar hecho de palabras que “dividen el mundo en las clases de objetos nombrables”, y por lo tanto “elevan todos esos artefactos al nivel de realidad, la única realidad que existe” (2008, 218). Son escritores, por lo tanto, que se mueven en las grietas inmanentes de los múltiples sistemas que intentan abarcar la realidad, y por lo tanto nunca se amoldan completamente a las leyes de ninguno de estos sistemas<sup>8</sup>.

Si entendemos que “seguir una norma es mera rutina, más de lo mismo, no un acto de creación”, el acto de “[c]rear (y por lo tanto también descubrir) siempre implica transgredir una norma” (Bauman, 2008, 218). En este sentido, la situación de los exiliados es especialmente fructífera, ya que para ellos, por su propio carácter de desterrados, “transgredir las normas no es resultado de una libre elección, sino una eventualidad que no puede evitarse” (2008, 218). Sin embargo, este exilio

no implica necesariamente un traslado físico, corporal [...]. [L]a marca distintiva de todo exilio, y particularmente del exilio de un escritor (es decir, el exilio articulado con palabras,

---

<sup>8</sup> Esta cualidad de la literatura de Borges (maestro indiscutible de Bolaño) ha sido subrayada, entre otros, por Carlos Fuentes y Beatriz Sarlo. En “Jorge Luis Borges: la herida de Babel”, Fuentes escribe: “Borges [...] se siente atraído por la metafísica, pero no acepta la verdad de sistema alguno. Este relativismo lo aparta de los proponentes europeos de una naturaleza humana universal e invariable que, finalmente, resulta ser sólo la naturaleza humana de los propios ponentes europeos [...]. Borges, por el contrario, ofrece una variedad de espacios y una multiplicación de temas, cada uno distinto, cada uno portador de valores que son el producto de experiencias culturales únicas pero en comunicación con otras [...]. En otras palabras, Borges le hace explícito a nuestra literatura que vivimos en una diversidad de tiempos y espacios, reveladores de una diversidad de culturas” (47-48).

Por su parte, en *Borges, un escritor en las orillas*, dice Sarlo: “La obra de Borges tiene en el centro una grieta: se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes. Borges desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y las que conoció de Oriente, cruzándolas (en el sentido en que se cruzan los caminos, pero también en el sentido en que se mezclan las razas) en el espacio rioplatense” (14).



convertido en *experiencia* comunicable), es el rechazo a ser integrado –la determinación de sobresalir del espacio físico, de conjurar un lugar propio, diferente de aquel en el que los demás están establecidos, un lugar diferente de los lugares que se han dejado atrás y del lugar del destino–. El exilio no se define en relación con cualquier espacio físico en particular ni con la opción entre una cantidad de espacios físicos, sino por medio de una postura autónoma con respecto al espacio como tal. (2008, 218-19)

Bauman cita a Christine Brooke-Rose, quien se pregunta:

[...] ¿acaso todo poeta o novelista “poético” (experimental, riguroso) no es una especie de exiliado, que mira desde fuera una brillante y deseable imagen del pequeño mundo creado para el espacio de la escritura y el más breve espacio de la lectura? Esta clase de escritura, que frecuentemente no tiene buena relación con los editores y con el público, es el último arte creativo solitario, no-socializado. (2008, 219, el subrayado es mío)

Este tipo de exilio se refiere a una “movilidad espiritual más que física” (2008, 219). Y el mundo que habitamos todos en la actualidad, según Michel Maffesoli, es un “territorio flotante” en el que “los ‘frágiles individuos’ se topan con la ‘realidad porosa’” (citado en Bauman, 2008, 219), es decir, una realidad donde abundan las grietas, donde es posible vislumbrar verdades que no encajan en los marcos de referencia establecidos. Aquí valdría la pena recordar a Johnny, el saxofonista alucinado del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar (una de las influencias declaradas de Bolaño), que en medio de uno de sus monólogos nos habla de su conciencia abrumadora de esa “realidad porosa” que lo rodea:

Bruno, ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, *que se sintieran seguros*. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo... Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. (328-29)

Sólo quienes se mueven constantemente en las grietas y entre los poros de la realidad pueden lograr la ruptura, “meter la cabeza en lo oscuro” (Bolaño, 2006a, 36), “derribar el muro tras el cual se oculta algo que ‘siempre estuvo allí’” (Bauman, 2008, 213).

### 3.1.2. Meter la cabeza en lo oscuro

La idea del desarraigo que lleva a los personajes (sobre todo Lima, Belano y Tinajero) a introducirse en las grietas de la realidad, a “meter la cabeza en lo oscuro”, está presente (directa o metafóricamente) en muchos relatos de *Los detectives salvajes*. Tenemos, por ejemplo, la historia de uno de los narradores/personajes de la novela, Xosé Lendoiro (427-48), abogado y “poeta” de discurso ultraconservador en el que abundan las citas en latín. Hombre muy rico, convencido de que “los poetas se embelesan ante el espectáculo del dinero” (427), Lendoiro cuenta su encuentro con Belano en España en la década del ochenta y su posterior relación con él. El relato inicia con el recuento de los años felices de Xosé, durante los cuales maneja una revista de la que es “el mecenas y el editor, el director y el poeta estrella” (427), y durante los cuales él mismo, con su dinero, publica libros con sus poemas que reciben generalmente “críticas adversas” (428). Lendoiro viaja por el mundo y luego por toda España, donde suele dormir en campings. En uno de estos lugares se encuentra un día con un grupo de campistas cuyo desespero es evidente: el nieto de uno de ellos ha caído en “un pozo o sima o grieta del monte” (429). A la grieta se le conoce como la “Boca del Diablo” ya que, según los lugareños, allí habita el demonio. Los campistas llegan al pozo pero nadie, y mucho menos Xosé, se atreve a bajar en busca del niño. Por fin un muchacho desciende atado por una cuerda, pero al poco tiempo empieza a gritar y los demás lo izan inmediatamente. El muchacho, en estado de shock, afirma haber visto al diablo. Nadie tiene el valor suficiente para bajar de nuevo.

Al rato, sin embargo, aparece el vigilante del camping, que no es otro que Arturo Belano, y, sin pensarlo dos veces, procede “a bajar por aquel pozo infame” (432). Pasan los minutos, se hace de noche y Belano sigue sin salir del pozo. Xosé declara que “[d]e vez en cuando del interior escapaban aullidos cada vez más ahogados, como si el diablo se retirara hacia las profundidades de la tierra con sus dos presas recién cobradas” (432), y recuerda entonces un cuento de Pío Baroja:

El cuento se llama *La sima* y en él un pastorcillo es tragado por las entrañas de un monte. Un zagal baja, bien atado, en su busca, pero los aullidos del diablo lo disuaden y vuelve a subir sin el niño, a quien no ha visto pero cuyos gemidos de herido son claramente audibles desde el exterior. El cuento termina con una escena de impotencia absoluta, en donde el miedo derrota al amor o al deber e incluso a los vínculos familiares: ninguno del grupo de rescate, compuesto, bien es verdad, por rudos y supersticiosos pastores vascos, se atreve a descender tras la historia balbuceante que cuenta el primero, que dice, no lo recuerdo con

certeza, haber visto al diablo o haberlo sentido o intuido o escuchado. *In se semper armatus Furor*. En la última escena, los pastores regresan a sus casas, incluido el atemorizado abuelo del niño, y durante toda la noche, una noche de viento, supongo, escuchan un lamento que sale de la sima. (433)

Pasado un rato, sin embargo, Belano emerge de nuevo, acompañado por el niño que había caído. Durante los días siguientes Xosé conversa mucho con el vigilante, sobre todo de sus “inquietudes y aventuras literarias” (434). Luego se marcha del camping, y un par de años después Belano aparece por su oficina en Barcelona solicitándole trabajo. Lendoiro le ofrece entonces un puesto de reseñista en una de sus revistas. Luego cuenta que veía a Belano

una vez al mes, en mi bufete, en donde a la par que despachaba casos de los más variados atendía mis obligaciones literarias, y en donde solían presentarse, eran otros tiempos, los escritores y los poetas más finos y de mayor renombre de Barcelona y de otras partes de España e incluso de Hispanoamérica, quienes de paso por nuestra ciudad acudían a cumplimentarme. En alguna ocasión recuerdo que Belano coincidió con alguno de los colaboradores de la revista y con alguno de mis invitados y los resultados de tales encuentros no fueron todo lo satisfactorios que yo hubiera deseado. (434-35)

Un día Xosé descubre que Belano es amante de su hija:

Entreabrí la puerta y vi a mi hija mayor en brazos de Belano. Lo que éste le hacía me pareció, al menos al primer golpe de vista, inenarrable. La arrastraba por la enorme extensión de mi cama de un lado a otro, se montaba en ella, le daba vueltas, todo en medio de una serie espantosa de gemidos, rugidos, rebuznos, zureos, ruidos obscenos que me pusieron la piel de gallina. *Mille modi Veneris*, recordé con Ovidio, pero esto me pareció el colmo. Sin embargo no traspuse el umbral, me quedé inmóvil, silencioso, hechizado, como si de golpe hubiera regresado al camping de Castroverde y el vigilante neogallego se hubiera sumergido otra vez en la sima y yo y los funcionarios de vacaciones estuviéramos otra vez en la boca del infierno<sup>9</sup>. (436, el subrayado es mío)

Cabe resaltar que Lendoiro es un abogado que defiende a “los financieros deshonestos, los banqueros desfalcadores, los narcotraficantes, los asesinos de mujeres y niños, los que lavan dinero, los políticos corruptos” (440), y que con el dinero que recibe de ellos mantiene sus revistas de literatura y paga a los poetas que trabajan para él:

Y aunque yo sabía que ese dinero quemaba las conciencias de algunos jovencísimos poetas de Barcelona y de Madrid, cuando tenía un rato libre me acercaba a ellos, por detrás,

---

<sup>9</sup> Son de resaltar la noción del encuentro sexual como una “grieta” en la realidad y el hecho de que quienes se asoman (en este caso Lendoiro) a esas grietas se sienten hechizados.

silenciosamente, y les tocaba la espalda con la punta de mis dedos que exhibían una manicura perfecta (no como ahora, que hasta por las uñas estoy sangrando) y les decía al oído: *non olet*. No huele. Las monedas ganadas en los mingitorios de Barcelona y de Madrid no huelen. Las monedas ganadas en los retretes de Zaragoza no huelen. Las monedas ganadas en los albañales de Bilbao no huelen. Y si huelen sólo huelen a dinero. (441)

Al final todos estos poetas terminan siguiendo a Lendoiro:

Y todos los que me siguieron comenzaron una carrera en el mundo de las letras o cimentaron una carrera que ya había empezado pero que sólo estaba en la fase de balbuceos, menos Arturo Belano, que se hundió en el mundo donde todo olía, donde todo olía a mierda y a orines y a podredumbre y a miseria y a enfermedad, un mundo en donde el olor era sofocante y anestesiante y en donde lo único que no olía era el cuerpo de mi hija. (441)

En este punto podemos ver de nuevo la oposición entre los escritores que se venden a quienes detentan el poder, sin importar que el dinero que reciban esté untado de muerte y corrupción, y el escritor que rechaza este juego infame, que en este caso es Arturo Belano. Tengamos en cuenta, además, que Arturo es el único capaz de bajar a la sima donde ha caído el niño, a pesar de que, al parecer, el demonio habita sus profundidades. Aquí vemos nuevamente el contraste entre el verdadero poeta, aquel que sabe “meter la cabeza en lo oscuro”, independientemente de que escriba o publique algo, y el pésimo poeta, el poeta falso (que además alimenta a otros poetas falsos), Xosé Lendoiro, quien es incapaz de asomarse siquiera al pozo.

Xosé termina obsesionándose con el cuento de Pío Baroja, tratando de entender el misterio que esconde, y sólo cuando se produce una ruptura en él, cuando se enfrenta a la falsedad de su propia vida, empieza a vislumbrar una respuesta:

¿Por qué nadie bajó a rescatar al niño?, me dije. ¿Por qué su propio abuelo tuvo miedo?, me dije. ¿Por qué, si lo dieron por muerto, nadie bajó a buscar su cuerpecito, cojones?, me dije. Después cerré el libro y estuve dando vueltas por mi oficina como un león enjaulado, hasta que ya no pude más, me tiré en el sofá, me encogí todo lo que pude y dejé que fluyeran mis lágrimas de abogado, mis lágrimas de poeta y mis lágrimas de gigante, todas juntas, revueltas en un magma ardiente que lejos de aliviarme me empujaban a la boca del pozo, hacia la grieta abierta, grieta que pese a las lágrimas (que velaban los objetos de mi oficina) veía con una claridad cada vez mayor y que identificaba, no sé por qué pues no estaba en mi ánimo, con una boca desdentada, con una boca dentada, con una sonrisa pétrea, con un sexo de joven abierto, con un ojo que observaba desde el fondo de la tierra, ojo inocente (de algún modo oscuro) pues yo sabía que el ojo creía que mientras observaba no era observado [...]. (443)

Lendoiro se percata entonces de “lo vanas que habían sido todas mis ambiciones, tanto aquellas que rodaban por el laberinto de oro de las leyes, como aquellas que eché a rodar por el precipicio del precipicio de la literatura”, y sabe por fin “lo que Arturo Belano supo el primer día que me vio: que yo era un pésimo poeta” (443-44). A partir de entonces Lendoiro busca obsesivamente la paz que tuvo antes pero no la encuentra, contrae una enfermedad mortal (¿causada por aquello que se esconde en el pozo y él alcanza a intuir?) y sigue escuchando, en medio de sus desvaríos, “los aullidos que salen como ráfagas de viento de la boca de la sima” (447), sin ser capaz de entender realmente ese lenguaje. Por fin, antes de morir, sentencia: “Hasta aquí llega la poesía, esa mala pécora que me ha acompañado a traición durante tantos años” (448).

¿Qué hay en esa sima en la que Belano y otros pocos como él son capaces de sumergirse, y a la que alguien como Xosé es incapaz de asomarse? Es el lugar donde habita el demonio, el demonio del sexo pero también el demonio de la muerte, el horror que acompaña la vida de todos los mortales pero que muy pocos son capaces de admitir, el horror que sólo los valientes pueden atravesar. Esta grieta es una de las tantas grietas (o “poros” o “agujeros”) que surgen por doquier en los universos lingüísticos, que se abren inevitablemente en la gramática de la realidad. Borges –de quien Bolaño dice que “es o debería ser el centro de nuestro canon” (2006a, 312), y de cuya obra Beatriz Sarlo afirma que “tiene en el centro una grieta: se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes” (14)– escribe en la última página de su ensayo “Avatares de la tortuga”: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (305).

Esta idea sobre la poesía capaz de “derribar el muro tras el cual se oculta algo que ‘siempre estuvo allí’” (Bauman, 2008, 213) la postula igualmente otro de los personajes de *Los detectives salvajes*, el poeta real visceralista Ernesto San Epifanio, quien, en una conversación transcrita por Juan García Madero en su diario, en 1975, divide a los poetas en “maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfas y filenos” (independientemente de sus preferencias sexuales), y ubica a los maricones en el escalafón más alto, seguidos por los maricas (83). El panorama poético es, para San Epifanio, “la

lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse con la *palabra*” (83-84). Entre los maricones, que son los más escasos, cuenta a Walt Whitman, William Blake, Leopardi, Villon, Vallejo, Martín Adán, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. San Epifanio concluye que los poetas maricas

piden hasta en sueños una verga de treinta centímetros que los abra y fecunde, pero a la hora de la verdad les cuesta Dios y ayuda encamarse con sus padrotes del alma. Los maricones, en cambio, pareciera que vivan permanentemente con una estaca removiéndoles las entrañas y cuando se miran en un espejo (acto que aman y odian con toda su alma) descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte. El chulo, para maricones y maricas, es la palabra que atraviesa ilesa los dominios de la nada (o del silencio o de la otredad). (85)

Cuando le preguntan a San Epifanio si Cesárea Tinajero es poeta marica o maricona, responde: “Ah, Cesárea Tinajero es el horror” (85).

Este enfrentarse con el horror, con la nada, con el sexo, con el silencio y con la muerte, con ese mundo donde todo huele “a mierda y a orines y a podredumbre y a miseria y a enfermedad”, un olor “sofocante y anestésico” (Bolaño, 2006b, 441), es, pues, lo que caracterizaría a los verdaderos poetas, según el credo estético de Bolaño. Y acá por “poetas” podemos entender escritores y artistas en general. Ésta sería, pues, una concepción del arte en la que éste, como propone Bauman, “es como una *ventana sobre el caos*: lo muestra al mismo tiempo que trata de enmarcar su deforme fluir” (Bauman *et al.*, 14, cursivas en el original). El “gran arte” sería para Bauman (a partir de las ideas del filósofo francés Cornelius Castoriadis) aquel que logra que “tras cada una de las formas que hace aparecer, veamos el ilimitado caos del ser. Cada forma *in-forma* que es solo eso: una forma, una construcción, un artificio. Es en este desvelar el caos cuando el arte ‘cuestiona todos los significados establecidos, también el sentido de la vida humana y todas las verdades tenidas por irrefutables’” (Bauman *et al.*, 14). En este aspecto el gran arte tomaría distancia tanto de la religión premoderna, que es ante todo una “máscara” que esconde “el caos constitutivo del ser”, como de la herencia de la Ilustración, ya que con ésta, según Castoriadis, surgió “una fatal y quizá inevitable tendencia a buscar fundamentos absolutos, certezas definitivas, catalogaciones exhaustivas” (Bauman *et al.*, 14). El racionalismo proveniente de la Ilustración enmascara, al igual que la religión, “la contingencia y fluidez del ser” (Bauman *et al.*, 14). De allí que la labor de desenmascaramiento siga estando, y

ahora más que nunca, en manos del gran arte: “Evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad, es decir, su propia naturaleza –evitar que *se olvide a sí misma*– es tarea que compete hoy en día, justa y abiertamente, al arte. Para el arte la muerte no es ni un problema técnico ni un problema cualquiera. La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y objeto” (Bauman *et al.*, 15).

Es justamente por esta razón que el gran arte se encuentra al margen de la ambición del artista, de su búsqueda de reconocimiento, y por lo tanto su devenir es independiente de las leyes del mercado y del consumismo desahogado. Bauman entiende, a partir de filósofos como Arendt, Gadamer y Ortega y Gasset, que el arte, “[p]recisamente por estar por encima y alejado del ajetreo de la lucha diaria por la supervivencia”, porta “el mensaje de aquello que puede durar e ir más allá de la vida de cualquier individuo” (Bauman *et al.*, 17). El arte, en un mundo fluido y en constante movimiento como el nuestro, “anima a hacer visible lo que de duradero pueda tener lo pasajero: recuerda con insistencia que el milagro alquímico (o ¿un simple truco de magia?) es posible. El arte respira eternidad. Gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el *fin de la vida*, pero no el *límite* de lo humano” (Bauman *et al.*, 17). Los artistas son los primeros en “percibir, sentir, aprehender, articular y mostrar (haciendo visible lo inteligible) lo nuevo, lo que está por nacer, las formas emergentes del *Lebenswelt*”, es decir, “la experiencia humana del estar-en-el-mundo” (Bauman *et al.*, 95-96).

En otro de sus textos, “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, Bolaño habla justamente sobre estas ideas rescatadas por Bauman cuando cita un poema de Baudelaire (“El viaje”) que resume su credo estético. Bolaño hace énfasis en los siguientes versos del poema:

¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!  
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,  
Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:  
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!

[...]

Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,  
Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?,  
Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*.

(2009, 151-54)

Y concluye que este último verso “es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror” (2009, 154). El poeta, el artista, se halla en movimiento constante en su intento desesperado por cruzar el oasis de horror que se encuentra en algún lugar de los desiertos del tedio, pero su afán último es justamente asomarse a este horror y cruzarlo para encontrar lo *nuevo*. Esta es, por supuesto, una “batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas”. Pero, a pesar de ello, “hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo” (2009, 155-56), de que “son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (2009, 158). Parafraseando nuevamente a Ernesto San Epifanio, eso que siempre ha estado allí podría hacer brotar esa “palabra que atraviesa ilesa los dominios de la nada (o del silencio o de la otredad)” (2006b, 85). En este sentido, lo *nuevo* no sería aquella “ideología de lo nuevo” de las vanguardias poéticas que era buscada colectivamente y que se refería, ante todo, a la exaltación de los avances tecnológicos y del “espíritu moderno” o modernizador y a la exploración formal *per se* (que en algún momento abandonan Lima, Belano y Tinajero cuando se separan de sus respectivos compañeros de militancia poética), sino sería aquello que se encuentra en el interior del individuo (sea poeta o no) y que es *nuevo* justamente porque siempre ha estado allí, aunque oculto bajo pesadas máscaras culturales. No tiene que ver con una búsqueda superficial por las “nuevas formas”, sino con una búsqueda interna, moral, espiritual y mística, que no rehúye el horror, el caos y la muerte.

Ese algo nuevo, que a la vez es algo que “siempre ha estado allí”, y que se encuentra luego de atravesar el destierro y de asomarse al abismo, parece ser aquello que encuentra el poeta Ulises Lima en su exilio, sobre todo en Israel, tal y como lo entiende uno de los personajes de *Los detectives salvajes* que pasa varios días con él en Tel-Aviv, Norman Bolzman. A pesar de que en el libro jamás se nos presenta algún poema de Ulises Lima, podemos entender su recorrido vital como un recorrido poético y espiritual según el credo estético Bolaño, y podemos apreciar igualmente el efecto desestabilizador que producen en ciertas personas que lo conocen no sólo sus poemas, sino en general su presencia, sus palabras y sus acciones. Como veremos a continuación, en *Los detectives salvajes* Roberto



Bolaño nos presenta a Ulises Lima como un verdadero poeta (un místico o iluminado, incluso) que sabe meter la cabeza en lo oscuro, tanto en su obra (que, como ya dije, los lectores de la novela desconocemos) como en su vida.

Tras la muerte de Cesárea Tinajero, a mediados de la década del setenta, Ulises Lima se marcha de México y se separa de Arturo Belano. Inicialmente se radica en París y se hospeda en una habitación lúgubre que “[s]ólo tenía un ventanuco, que no podía abrir, que daba a un patio de luces oscuro y sórdido” (227), y que incluso a uno de los personajes se le asemeja a un ataúd (230). En esa habitación “se acumulaban los objetos más inútiles de París: basura, revistas, periódicos, los libros que robaba en las librerías y que pronto adquirirían su olor y se pudrían, florecían, se teñían de unos colores alucinantes” (235). De hecho, esa especie de fosforescencia presente en la habitación de Ulises (y, al parecer, generada por él) la nota otro de los narradores, Felipe Müller, quien se hospeda en este lugar por varios días acompañado por su novia: “Por las noches (mi compañera dormía en la cama y Ulises y yo en el suelo) había algo brillante en el cielorraso. Una luminiscencia que nacía en la única ventana –sucia a más no poder– y se extendía por las paredes y el techo como una marea de algas” (243).

Una de las personas que lo frecuentan en París, Simone Darrieux, dice de Ulises que “nada de lo que hacía parecía obedecer a un proyecto prefijado” (228). A Ulises le gusta caminar por las calles de París, sin rumbo fijo y a pesar de la lluvia, nunca consigue un trabajo y el dinero con el que llega se le agota rápidamente. Sin embargo, como buen errante se encomienda al azar para que lo ayude incluso a superar sus penurias económicas: “Una vez me contó que se había encontrado un billete de cinco mil francos en la calle. A partir de ese hallazgo, dijo, siempre caminaba mirando el suelo”, nos relata Simone. “Al cabo de un tiempo volvió a encontrar otro billete perdido” (234). Aún así, es tal la precariedad en la que vive que llega a contagiarse de sarna (243).

Posteriormente, Ulises se radica un tiempo en Port Vendres, Francia. Quienes lo frecuentan en este lugar afirman que el mexicano se encuentra al borde del suicidio (264). Es en Port Vendres que Ulises se reencuentra con Arturo Belano, quien le consigue un trabajo en un barco pesquero. A Ulises la suerte lo sigue acompañando, tal como ocurrió con los billetes que encontró en las calles de París: a las pocas horas de haber abordado el barco, y a pesar de que los marineros llevan varias semanas sin pescar gran cosa y se

encuentran al borde de la miseria, logran una pesca sensacional, “como nunca antes la habíamos visto ninguno”<sup>10</sup> (267). Gracias al dinero ganado con la pesca, Ulises logra marcharse a Tel-Aviv, ciudad en la que vive Claudia, uno de sus grandes amores de juventud.

Es en Israel donde conocemos a uno de los personajes cuya vida logra trastocar radicalmente Ulises Lima, Norman Bolzman. Esta transformación es, sin embargo, hasta cierto punto inexplicable y misteriosa. Cuando conoce a Lima, Norman es un judío mexicano residente en Tel-Aviv, lector de los filósofos neokantianos de la Escuela de Marburgo, quien afirma que la literatura no es su fuerte y que nunca “supo apreciar el valor” de los versos que alguna vez leyó de Lima (284). Norman vive con dos mexicanos, Claudia y Daniel, quienes tuvieron tratos con Lima en México, en la década del setenta. Cuando Ulises llega a su casa de Tel-Aviv, en 1979, Norman, que ejerce como narrador en este capítulo, afirma que “no parecía un poeta sino más bien un mendigo” (284), y desde ese preciso momento le empieza a resultar muy difícil leer a los neokantianos:

Claudia y Daniel estaban en la universidad y yo tenía que estudiar, así que lo hice pasar, le invité una taza de té y luego me encerré en mi habitación. Por un instante pareció que todo volvía a la normalidad, me sumergí en los filósofos de la Escuela de Marburgo (Natorp, Cohen, Cassirer, Lange) y en algunos escolios de Salomón Maimón, indirectamente devastadores para con aquéllos. Pero al cabo de un rato, que pudo ser veinte minutos, pero también dos horas, mi mente se quedó en blanco y en medio de esa blancura se fue dibujando el rostro de Ulises Lima, el rostro del recién llegado, y aunque dentro de mi mente todo estaba blanco no pude distinguir con precisión sus facciones hasta pasado un buen rato (¿pero cuánto?, no lo sé), como si el rostro de Ulises en lugar de aclararse con la albura del exterior se oscureciera. (284-85)

Poco después Norman (compañero sentimental de Claudia) se entera de que una de las razones por las cuales Ulises ha llegado a Tel-Aviv es para ver a Claudia, de quien está profundamente enamorado. Norman acepta esto con una cierta pasividad, y Lima termina viviendo con ellos durante algunas semanas en las que, según Norman, “reinó un nuevo orden en nuestra casa” (286). De hecho, Ulises escribe poemas a Claudia que lee en presencia de Daniel, Norman y ella. A pesar de su indiferencia confesa hacia la poesía, a Norman lo afectan profundamente estos poemas de Lima, al igual que a sus compañeros.

---

<sup>10</sup> No debemos pasar por alto las resonancias cristianas de este pasaje y de la posterior partida a Israel. De hecho, es interesante notar que en París a Ulises le ponen el apodo de “Cristo de la rue des Eaux” (235). Sin embargo, las constantes alusiones cristianas y judías en la novela no serán abordadas en la presente investigación.

Norman cuenta sobre el primero de esos poemas: “El poema era más bien un conjunto de fragmentos sobre una ciudad mediterránea, Tel-Aviv, supongo, y sobre un vagabundo o poeta mendicante. Me pareció hermoso y así lo dije. Daniel compartió mi opinión. Claudia estuvo callada unos minutos, con expresión pensativa, y después dijo que, en efecto, ojalá pudiera ella escribir poemas tan hermosos” (286).

Norman relata que, esa misma noche, “[a] eso de las tres me levanté para ir al baño y al pasar de puntillas por la sala escuché que Ulises estaba llorando. No creo que se diera cuenta que yo estaba allí. Estaba tirado bocabajo, supongo, desde donde yo estaba sólo era un bulto sobre el sofá [...]” (287). Y esta situación se sigue repitiendo, lo cual altera de forma inexplicable (por lo menos para él) la tranquilidad de Norman:

Poco a poco, el único que quedó disponible para Ulises fui yo. Pero yo estaba ocupado con el neokantismo, con la Escuela de Marburgo, con Salomón Maimón, y la cabeza me daba vueltas porque cada noche, cuando salía a orinar, encontraba a Ulises llorando en la oscuridad, y eso no era lo peor, lo peor era que algunas noches pensaba: hoy lo *veré* llorar, es decir, que vería su rostro, porque hasta entonces sólo lo *oía*, ¿y quién me asegura a mí que lo que escuchaba era un llanto y no los gemidos, por ejemplo, de alguien en el proceso de hacerse una paja? Y cuando pensaba que vería su rostro, lo imaginaba alzándose en la oscuridad, un rostro anegado en llanto, un rostro tocado por la luz de la luna que se filtraba a través de las ventanas de la sala. Y ese rostro expresaba tanta desolación que ya desde el mismo momento en que me sentaba en la cama, en la oscuridad, sintiendo a Claudia a mi lado, su respiración algo ronca, el peso como de una roca me oprimía el corazón y yo también sentía ganas de llorar. Y a veces me quedaba mucho rato sentado en la cama, aguantándome las ganas de ir al baño, aguantándome las ganas de llorar, todo por el miedo de que aquella noche sí, de que aquella noche su cara se levantase de la oscuridad y yo pudiera verla. (287)

Gracias a Ulises, gracias a los poemas de Ulises e incluso a su sola *presencia*, Norman se adentra sin quererlo en el horror, en la irracionalidad que incluso ya no le permite leer a los neokantianos (racionalistas y científicistas, cuyas propuestas giran alrededor de las categorías del conocimiento), en el abismo que Ulises ha venido recorriendo sobre todo a partir de su exilio. Incluso la vida sexual de Norman se ve trastocada por este contacto con el horror:

Para no hablar del sexo, de mi vida sexual, que desde que él traspuso la puerta de nuestro departamento se fue al garete. Simplemente no podía hacerlo. Es decir, sí podía, pero no quería. La primera vez que lo intentamos, creo que a la tercera noche, Claudia me preguntó qué me ocurría. No me ocurre nada, le dije, ¿por qué me lo preguntas? Porque estás más silencioso que un muerto, dijo ella. Y así era como yo me sentía, no como un muerto pero sí como un visitante involuntario en el mundo de los muertos. Debía permanecer en silencio. No gemir, no lanzar alaridos, no suspirar, venirme con la máxima circunspección. E incluso

los gemidos de Claudia, que antes tanto me excitaban, en aquellos días se convirtieron en ruidos insoportables que me ponían frenético [...]. (287-88, el subrayado es mío)

Ulises sigue escribiendo poemas y leyéndoselos a Norman:

Le pedía que me leyera lo que había escrito aquel día, sin importarme que fueran poemas en donde rabiosamente se percibía el amor que sentía por Claudia. A mí me gustaban igual. Por supuesto, prefería los otros, aquellos en donde hablaba de las cosas nuevas que veía cada día cuando se quedaba solo y salía a pasear sin rumbo por Tel-Aviv, por Giv'at Rokach, por Har Shalom, por las viejas callejuelas portuarias de Yafo, por el campus de la universidad o por el parque Yakon, o aquellas en donde recordaba a México, al DF, tan lejano, o aquellos que eran o que a mí me parecían exploraciones formales. (288)

En algún momento Ulises, que nunca consigue un empleo y por lo tanto no puede pagar la estadía a Norman, Daniel y Claudia, se marcha de su departamento y se va de Tel-Aviv, sólo para continuar su trasegar sin rumbo por todo Israel. Angustiado por el poeta, Norman llega a exclamar: “¡Hemos condenado a Ulises al Desierto!” (293). Luego Ulises se marcha a Austria con un nuevo amigo, Heimito Kunst.

Sin embargo, la historia de la transformación que Lima produjo en la vida de Norman no termina acá. Es retomada varios capítulos después por otro narrador, el propio Daniel Grossman que compartía departamento con Claudia y Norman. Daniel da su testimonio en 1993. Tanto él como Claudia y Norman viven ahora en México, pero éstos se han separado. Norman da ahora clases en la UNAM, escribe sobre Nietzsche y pasa largas temporadas en una casa en las playas de Puerto Ángel, “una casa sin teléfono en la que Norman se recluía para escribir y pensar” (449). Daniel lo visita en esta casa, pasan unos días juntos y luego vuelven al DF en el carro de Norman. Es en este trayecto donde tienen una conversación reveladora. Norman le confiesa a Daniel que ha estado teniendo problemas sexuales con las mujeres: “¿Qué clase de problemas?, le pregunté. Problemas, problemas, dijo Norman. ¿No se te levanta?, dije. Norman se rió. ¿Es eso, no te empalmas?, dije. Eso es un síntoma, dijo, no un problema” (452). En algún momento Norman empieza a hablar de Ulises Lima. Daniel recuerda su adolescencia en el DF con Ulises y con Claudia, y recuerda que “por aquellas fechas aún creíamos que íbamos a ser escritores y que hubiéramos dado todo por pertenecer a ese grupo más bien patético, los real visceralistas, la juventud es una estafa” (454). Bolzman le va haciendo saber poco a poco a su amigo que él ha deducido el

significado oculto de los sollozos de Lima durante su estancia en el departamento de ellos en Tel-Aviv, cuando Ulises estaba locamente enamorado de Claudia:

Y entonces Norman dijo: no se trata de los real visceralistas, no has entendido nada, buey. Y yo le dije: ¿de qué se trata, pues? Y Norman, para mi alivio, dejó de mirarme y se concentró durante algunos minutos en la carretera, y después dijo: de la vida, de lo que perdemos sin darnos cuenta y de lo que podemos recobrar. ¿Y qué es lo que podemos recobrar?, dije. Lo que perdimos, podemos recobrarlo intacto, dijo Norman [...]. Podemos volver a entrar en juego en el momento en que queramos, oí que decía. (454)

Y, recordando a Ulises en Tel-Aviv, Norman comprende que

Ulises lloraba porque sabía que nada había acabado, porque sabía que tendría que volver a Israel otra vez. ¿El eterno retorno? ¡Una mierda para el eterno retorno! ¡Aquí y ahora! Pero Claudia ya no vive en Israel, dije yo. El lugar donde vive Claudia es Israel, dijo Norman, cualquier pinche lugar, ponle el nombre que quieras. México, Israel, Francia, Estados Unidos, el planeta Tierra. A ver si te entiendo, dije, ¿Ulises sabía que la relación entre Claudia y tú se iba a romper? ¿Y que él, entonces, podría intentarlo de nuevo? ¡No has entendido nada!, dijo Norman. En este asunto yo no tengo nada que ver. Claudia no tiene nada que ver. Incluso, en ocasiones, el cabrón de Ulises no tiene nada que ver. Sólo los sollozos tienen algo que ver. (456)

Justo en ese momento Daniel ve en Norman “la misma cara que tenía a los dieciséis o a los quince” (456). Es decir, Norman, influenciado por la poesía pero sobre todo por la *presencia poética* de Ulises, ha logrado cruzar el desierto, el exilio y el horror y ha encontrado lo *nuevo*, que es, paradójicamente, lo que siempre ha estado allí, sólo que oculto bajo las máscaras que la realidad impone desde afuera. “Lo que perdimos, podemos recobrarlo intacto [...] Podemos volver a entrar en juego en el momento que queramos” (454). Norman ha encontrado, junto con Ulises, ese “algo” (Cesárea Tinajero) que los impulsaba de jóvenes a rebelarse, a cambiarlo todo, a hacer la revolución. Sólo que ahora la revolución que intentan hacer es interna, es una revolución espiritual. Desgraciadamente, justo después de esta conversación entre Daniel y Norman el carro en el que viajan se accidenta, Daniel sobrevive y Norman muere. Sin embargo, poco después éste se le aparece a Daniel en sueños:

Una noche, mientras dormía, se me apareció Norman y me dijo que me tranquilizara, que él estaba bien. Pensé, no sé si en el sueño o al despertarme gritando, que Norman parecía estar en el cielo de México y no en el cielo de los judíos, menos aún en el cielo de la filosofía o en el cielo de los marxistas. ¿Pero cuál era el pinche cielo de México? La alegría asumida o lo

que está detrás de la alegría, los gestos vacíos o lo que se esconde (para sobrevivir) detrás de los gestos vacíos. (457)

En cuanto a Ulises, como su búsqueda se ha transformado a partir de su exilio –primero en Europa e Israel y luego, tras su regreso a México, en varios países de Centroamérica– en una búsqueda ante todo interna, en una revolución espiritual, aquella revolución colectiva de los real visceralistas, la que intentaba boicotear el establecimiento literario y transformar la sociedad, ya no es posible ni necesaria. Como dice Norman a Daniel, “no se trata de los real visceralistas” (454). Por ello, en los últimos capítulos de la segunda parte de la novela Ulises hace las paces con Octavio Paz, su némesis durante la época del real visceralismo, el símbolo que los real visceralistas habían elegido como representante de aquella élite cultural y política contra la que intentaban rebelarse.

Ulises vive ahora en el DF y, según lo que nos relatan varios testigos, se encuentra sumido en el ostracismo y en las drogas, alejado de sus antiguos amigos y sin publicar nada. Lima y Paz (quien se halla enfermo) se encuentran un día del año 1995 en el Parque Hundido, en México DF, un lugar “donde campean los ladrones y los violadores, los teporochos y las mujeres de la mala vida” (504). Al principio los dos caminan en círculos, cada uno por su cuenta y sin un plan predeterminado, pensativos, por un camino de tierra en todo el centro del parque. Como las caminatas de Paz en el Parque Hundido se convierten en rutina, los dos hombres se cruzan durante varios días, hasta que al fin Paz recuerda que aquel hombre pertenecía a “un grupo de energúmenos de extrema izquierda” que planearon secuestrarlo hace años (507). Por fin son presentados por la secretaria de Paz, por solicitud de éste, y al saber que Lima es poeta real visceralista Paz pregunta: “[...] ¿no fue ése el grupo poético de Cesárea Tinajero?”, y luego afirma que era un grupo “allá por 1924” (509). Los dos hombres se sientan a conversar en un banco, “una conversación distendida, serena, tolerante”. Luego Ulises se levanta, le estrecha la mano a Paz, y se va (510). Ni Lima ni Paz regresan al Parque Hundido.

Ulises Lima sería, pues, la encarnación del gran poeta según el credo estético de Roberto Bolaño, no sólo por su obra que los lectores de la novela desconocemos, sino por su vida errante y azarosa y por el efecto desestabilizador que su sola presencia produce en ciertas personas que lo frecuentan. Pero también Cesárea Tinajero entra en esta categoría de “gran poeta” a pesar que desconozcamos igualmente su obra. Cesárea, como ya vimos, deja

atrás los ímpetus revolucionarios y “modernizadores” de los estridentistas para exiliarse en el desierto (Sonora), lo que, al parecer, la hace cruzar los oasis de horror y soledad extrema (las ciudades de Santa Teresa y Villaviciosa) que la sumergen en arrebatos místicos y proféticos.

Durante su estadía en Santa Teresa sigue escribiendo en cuadernos de tapas negras, lee mucho y trabaja en una fábrica de conservas (594). No es ajena al horror: vive en la calle Rubén Darío, “la cloaca a donde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa”, una calle poco “recomendable para una mujer decente” donde la pobreza, el abandono, la prostitución y la violencia son el pan diario (595). Del cuarto donde vivía Cesárea, a pesar de que estaba limpio y ordenado, emanaba algo que pesaba en el corazón –según una maestra que fue amiga de Cesárea y que cuenta esta historia a Lima, Belano, Lupe y García Madero–, “como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días” (595). Cesárea incluso posee un cuchillo, porque, según ella misma dice, está “amenazada de muerte”. Y al recordar su habitación, la maestra que relata esta historia recuerda un plano colgado de la pared, un plano *al parecer* de la fábrica de conservas en la que trabajaba:

[...] sus ojos recorrieron el plano de la fábrica de conservas, un plano que había dibujado Cesárea, en algunas zonas con gran cuidado en el detalle y en otras de forma borrosa o vaga, con anotaciones en los márgenes aunque la letra en ocasiones era ilegible y en otras estaba escrita con mayúsculas e incluso entre signos de exclamación, como si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba. Y entonces la maestra tuvo que sentarse, aunque no quería hacerlo, en el borde de la cama y tuvo que cerrar los ojos y escuchar las palabras de Cesárea. E incluso, aunque cada vez se sentía peor, tuvo la entereza de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica. Y Cesárea dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban, aunque la maestra suponía que si Cesárea se había entretenido en la confección de aquel plano sin sentido no era por otra razón que por la soledad en que vivía. Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico<sup>11</sup>. (596)

Este plano puede ser, según podemos inferir, un poema de Cesárea Tinajero –una de sus obras maestras si se quiere– en el que la poeta ha plasmado sus visiones y premoniciones, provocadas por su soledad extrema en ese cuarto donde la realidad se ha torcido, por los

---

<sup>11</sup> Recordemos que la colosal novela inconclusa de Bolaño, que transcurre en su mayor parte en Santa Teresa, se titula 2666.

libros que lee y por su trato diario con el horror. Este proceso vital incluso cambia físicamente a Cesárea, quien con los años se transforma en una gigante (según recuerda la maestra):

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

Incluso, cuando Lima y Belano, acompañados por Lupe y por García Madero, encuentran por fin a Tinajero, a pesar de que ella tiene más de setenta años sigue siendo colosal: “Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al estregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura” (602). Más adelante García Madero recuerda que la espalda “acorazada” de Cesárea era “como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años” (607).

Como afirma el poeta Czesław Miłosz (citado por Bauman): “El exilio es una prueba de libertad, y esa libertad asusta [...]. El exilio destruye, pero si resistes la destrucción, la prueba te hará más fuerte” (2006b, 182). Así, de todo ese proceso de inmersión en el exilio y en el horror, Cesárea Tinajero ha resurgido mucho más fuerte y libre que antes, y su poesía (ese “plano de la fábrica”, por ejemplo) es visionaria, profética y desestabilizadora, tanto que logra generar en la maestra que tiene contacto con ella “un peso en el corazón” y logra, incluso, torcer la realidad (595) (algo similar a lo que, como ya vimos, Ulises Lima genera en la vida de Norman Bolzman y Arturo Belano en la de Xosé Lendoiro).

### **3.2. Ética vital**

El credo estético de Bolaño tiene un componente vital y ético importante. Tener el coraje suficiente para aventurarse por los caminos inexplorados del horror podría engendrar el impulso moral que escasea en nuestras relaciones con los otros en un mundo donde priman los intereses consumistas, donde las personas tienen el mismo carácter desechable de los



artículos de consumo con los que nos satura el mercado, y donde las relaciones humanas son frágiles porque su permanencia depende de la utilidad y el placer que los involucrados puedan hallar mutuamente. Como bien lo expone Bauman: “El éxito principal y más trascendente de la ofensiva del mercado hasta el momento ha sido la gradual [...] aunque sistemática erosión de las habilidades de socialidad” (2007, 103). En la actualidad nos encontramos, como hemos visto, en un punto en el que “[u]na fluidez, fragilidad y transitoriedad implícita que no tienen precedente (la famosa ‘flexibilidad’) caracterizan a toda clase de vínculos sociales” (2007, 121), y por ello “[l]a solidaridad humana” se ha convertido en “la primera baja de la que puede vanagloriarse el mercado de consumo” (2007, 104).

El movimiento constante tiene sus peligros, tal como lo vimos en el capítulo anterior, pero también tiene posibilidades éticas, sobre todo cuando se exploran caminos que no han sido recorridos con anterioridad. Los nómadas del mundo contemporáneo pueden moverse en las grietas de los sistemas que intentan apropiarse de todos los significados, es decir, de la realidad, y es justamente gracias a este desarraigo, a esta no-pertenencia, que es posible vislumbrar una chispa de esperanza, ya que

[l]a ausencia de significados garantizados –de verdades absolutas, normas de conducta predeterminadas, límites preestablecidos entre lo correcto y lo incorrecto, reglas seguras para una acción exitosa– es *conditio sine qua non* de una verdadera sociedad autónoma y, al mismo tiempo, de la verdadera libertad individual; las sociedades autónomas y la libertad de sus miembros se condicionan entre sí. (Bauman, 2008, 223)

“Para los ciudadanos de la sociedad moderna durante su fase sólida”, anota Bauman, “la mayor oposición era la existente entre la obediencia y la desviación” (2008, 223). En nuestra sociedad moderna líquida, por el contrario, “la oposición que debemos resolver para preparar el terreno de una sociedad verdaderamente autónoma es la que se nos plantea entre asumir la responsabilidad o buscar un refugio donde la responsabilidad por las propias acciones no sea propia” (2008, 223). Sin embargo estos refugios, estas “bases morales sólidas e inamovibles obligatorias *para todos los seres humanos*” (2006a, 32), han perdido el peso y la autoridad de los que gozaban en la etapa sólida de la modernidad y se han tornado, sobre todo, ambivalentes, debido justamente al “*pluralismo* de reglas” con las que nos encontramos a diario. En la actualidad “las autoridades en las que podríamos confiar

están en pugna, y ninguna parece tener el suficiente poder para darnos el grado de seguridad que buscamos” (2006a, 28). Por eso tarde o temprano comprobamos “que seguir las reglas, por escrupulosamente que lo hagamos, no nos salva de la responsabilidad” (2006a, 28). Bauman plantea que

[I]a apuesta de hacer a los individuos universalmente morales al dejar su responsabilidad moral en manos de los legisladores fracasó, al igual que la promesa de que todos serían libres en el proceso. Ahora sabemos que siempre enfrentaremos dilemas morales sin soluciones claramente buenas (esto es, soluciones de consenso universal, no cuestionadas), y que nunca tendremos la certeza de encontrar dichas soluciones, ni siquiera de saber si sería bueno encontrarlas. (2006a, 40)

De esta forma, nos encontramos en un punto en que “[I]a desconfianza en la espontaneidad humana, en los impulsos e inclinaciones que resisten la predicción y la justificación racional, ha sido sustituida por la desconfianza en la razón calculadora, carente de emociones” (2006a, 41). Ahora es necesario aprender a vivir en un mundo abrumado por el misterio, un mundo donde el azar tiene una influencia enorme sobre todos los aspectos de nuestras vidas, la mayoría de acontecimientos y actos son inexplicables y “no todas las acciones, ni siquiera las más importantes, necesitan una justificación o explicarse como dignas de nuestra estima” (2006a, 42). Ahora, más que nunca, es posible comprender que es inevitable que el destino de la convivencia humana sólo pueda ser confiado a la “capacidad moral del ser humano”, es decir, a la “moralidad personal”, con todos sus peligros pero también con la esperanza que esto conlleva (2006a, 43). Y este impulso moral, que emana de la responsabilidad individual, es ante todo *no-racional* o *prerreflexivo*.

La “*espontaneidad prerreflexiva*” de los impulsos morales ha sido propuesta tanto por Knud Løgstrup como por Emmanuel Lévinas. Løgstrup, citado por Bauman, afirma que “[I]a piedad es espontánea, porque la más mínima interrupción, el más mínimo cálculo, la más mínima vacilación o idea de cumplir con otra cosa la destruye por completo, y de hecho la convierte en su opuesto, la impiedad” (2007, 123). Por su parte, Lévinas deja claro que “la pregunta ‘¿por qué debo ser moral?’ (es decir, esgrimiendo argumentos del tipo ‘¿en qué me favorecería eso?’, ‘¿qué ha hecho por mí esa persona para que yo me preocupe por ella?’, ‘¿por qué debería preocuparme si tantos otros no lo hacen?’ o ‘¿no podría otro hacerlo en mi lugar?’) no es el *punto de partida* de la conducta moral sino una señal de su *muerte* [...]” (Bauman, 2007, 123).

El impulso moral es prerreflexivo porque la “necesidad de moralidad” no puede “ser establecida y menos aún comprobada discursivamente. La moralidad no es más que una manifestación innata de la humanidad, no ‘sirve’ a ningún ‘propósito’ y, por cierto, no está guiada por la expectativa de ningún provecho, comodidad, gloria o elevación” (Bauman, 2007, 123). No hay “motivos ulteriores” en la “expresión espontánea de la vida”, y por esta razón “la demanda ética, esa presión ‘objetiva’ de ser moral que emana del hecho mismo de estar vivo y compartir con otros el planeta, es silenciosa y así debe seguir siendo” (Bauman, 2007, 124). Según Lögstrup “[l]a inmediatez del contacto humano está sostenida por las expresiones inmediatas de la vida”, y “no necesita ni tolera ningún otro sostén” (Bauman, 2007, 124).

La responsabilidad individual tiene en cuenta que esta relación con el otro debe ser independiente de la reciprocidad, es decir, “*programáticamente* no simétrica” (Bauman, 2006a, 59). Siguiendo con Lévinas, Bauman propone que

[l]a actitud moral engendra una relación esencialmente *desigual*; esta desigualdad, no equidad, este “no pedir reciprocidad”, este desinterés en la mutualidad, la indiferencia al “equilibrio” de ganancias o recompensas; en síntesis, este carácter orgánicamente “desequilibrado” y por ende no reversible de la relación “yo frente al otro” es lo que hace de este encuentro un acontecimiento moral. (2006a, 59)

La actitud moral no-simétrica no es “estar con otro”, sino “ser para otro”: “Yo soy para Otro al margen de que el Otro sea para mí o no; el que él sea para mí es, por así decirlo, su problema, y cómo ‘maneje’ ese problema no afecta en lo más mínimo el que yo sea para Él” (2006a, 60-61). “[Y]o soy el guardián de mi hermano”, pero lo soy al margen de que él lo sea para mí, y al margen de lo que otros “hermanos” hagan o dejen de hacer, es decir, al margen de las reglas o leyes vigentes en el tiempo y lugar en los que me encuentro (2006a, 62). De hecho, tal como lo afirma C.H. Waddington, citado por Bauman, “las guerras, torturas, migraciones obligadas y otras brutalidades calculadas que constituyen gran parte de la historia reciente, han sido en su mayoría llevadas a cabo por hombres que consideraban que sus acciones eran justificadas y, de hecho, exigidas conforme a ciertos principios básicos en los que creían [...]” (2006a, 81).

El individuo moral, guiado por su propio impulso moral, elude las reglas que impone la sociedad: “Si mi responsabilidad puede expresarse como una regla, ésta será una regla

*singular* [...], una regla que, por cuanto sé y creo, ha sido hecha únicamente para mí y escucho aun cuando los oídos de los otros permanezcan sordos” (2006a, 63). En este sentido el individuo moral sería comparable al santo, ya que “[l]os santos son personas *únicas*, personas cuyas acciones evitarían otros, por ser demasiado temerosos o débiles o egoístas para hacerlas” (2006a, 63). Lévinas llama “norma de santidad” a aquella norma “que sobrepasa la medida compartida, universal, convencional o el promedio estadístico de decencia moral. Una norma –digámoslo– de lo imposible, lo inasequible; una utopía que siempre deja cualquier logro real lastimosamente atrás, que siempre será lamentablemente no satisfactorio” (Bauman, 2006a, 63). Por todo lo anterior, “la moralidad es endémica e irremediablemente *no racional*, en el sentido de que no es calculada y, por ende, no se presenta como reglas impersonales que deben seguirse” (Bauman, 2006a, 72).

Como ya vimos, en *Los detectives salvajes* Ulises Lima y Arturo Belano, y antes de ellos Cesárea Tinajero, exploran ese lugar oscuro y sin reglas en busca de *lo nuevo*, que es a su vez *lo que siempre estuvo ahí*. Saben “meter la cabeza en lo oscuro”, asomarse en las grietas de la realidad preestablecida, llegar a ese *no man’s land* que existe en sí mismos y en el mundo y en el que no habita la razón, donde no se pueden calcular los costos y los beneficios, donde las leyes y las ideologías se resquebrajan. Si es un lugar que siempre estuvo ahí, es un lugar anterior al ser, a las máscaras que todos usamos para desenvolvemos en el mundo (y justamente por eso es, también, *lo nuevo*). Por lo tanto, es un punto *no ontológico*, el “antes del ser” en el cual, para Lévinas y para Bauman, se encuentra la “relación moral”, el punto que representa el “rechazo de todo orden, de las estructuras que arrojan a los seres ‘al lugar que les corresponde’ [...]. El ‘antes’ de la moralidad se instituye no por la ausencia de la ontología, sino por su remoción y destronamiento. La moralidad es la *trascendencia* del ser; la moralidad es, con mayor precisión, la *oportunidad* de esa trascendencia” (Bauman, 2006a, 85). Por ello, en la relación moral al Otro se le confronta no como persona, ya que *persona* es la “máscara utilizada para significar el papel desempeñado, una vez descrito y prescrito en el escenario”, sino como Rostro, en el sentido de que “[l]a absoluta desnudez de un rostro, el rostro absolutamente indefenso, sin nada que lo cubra, vista o enmascare, es lo que se opone a mi poder sobre él, a mi violencia, y lo opone de manera absoluta, con una oposición que es en sí oposición” (Bauman, 2006a, 86).

En esta relación “yo soy para el otro”, es decir, “me doy al Otro en calidad de rehén” (Bauman, 2006a, 86):

Yo asumo la responsabilidad del Otro, pero no en el sentido en que uno firma un contrato y asume las obligaciones en él estipuladas. Soy yo quien toma la responsabilidad. Y puedo tomarla o rechazarla, pero como persona moral la asumo como si no fuera yo quien la asume, como si la responsabilidad no pudiera ser tomada o rechazada, como si hubiera estado ahí “desde ya” y “desde siempre”, como si fuera mía sin que la hubiera tomado. Mi responsabilidad, que abarca simultáneamente al Otro en tanto Rostro, y a mí como ser moral, es *incondicional*. (Bauman, 2006a, 86-87)

Esta responsabilidad ilimitada, como dice Lévinas, proviene “del otro lado de mi libertad”, es decir, de algo “previo a cualquier significado”, de un tiempo “ulterior a cualquier logro”, del “no presente por excelencia, el no original, lo anárquico, previo a la esencia o más allá de ella” (citado en Bauman, 2006a, 87). En síntesis, “no hay ningún lugar para la moralidad que *antes del ser*”, esto es, “en el ámbito no ámbito que es *mejor* que el ser. Y es el ser moral quien debe buscar este ámbito, ya que no hay caminos trazados ni señalados para llegar a él” (Bauman, 2006a, 88). Esa búsqueda constante, ese viaje sin destino predeterminado, ese “*acto de buscar ahí*”, en el “antes del ser”, es “lo que fundamenta al ser moral” (Bauman, 2006a, 89, cursivas en el original), aquel que está más allá de las normas éticas y de las convenciones sociales que le exigen un comportamiento para con los otros basado en la racionalidad, en el cálculo de costos y beneficios, en la utilidad. En este sentido el ser moral se asemeja a los verdaderos poetas del credo estético de Bolaño, aquellos que se aventuran por “caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo [...]: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (2009, 158). Volvemos nuevamente a la semejanza entre el ser moral y el santo, en el sentido que “[l]os santos son santos porque no se esconden tras los anchos hombros de la ley. Saben, o sienten, o actúan como si sintieran que ninguna ley, por generosa o humana que sea, puede agotar el deber moral, trazar las consecuencias de ‘ser para’ hasta su extremo más radical, hasta la elección última de vida o muerte” (Bauman, 2006a, 95).

Es de esperar entonces que las organizaciones humanas busquen suprimir el impulso moral irracional, autónomo, impredecible y enemigo del orden. Como sabemos, cualquier organización social “consiste en someter la conducta de sus unidades a criterios de

evaluación *instrumentales* o *de procedimiento*” (Bauman, 2006a, 142). Las organizaciones buscan la estandarización de sus miembros, de sus actos e ideas. La moralidad, por el contrario, “escapa a cualquier codificación”, “no cumple ningún propósito fuera de sí”, y por lo tanto “no es una relación que pueda ser vigilada, estandarizada, codificada” (Bauman, 2006a, 142-43). La acción moral “no aporta éxito ni ayuda a la supervivencia”, elude por igual “el juicio de ‘interés racional’ y el consejo sobre la conveniencia de la autopreservación” (Bauman, 2006a, 143). Y para las organizaciones, todas esas acciones que “no reúnen los criterios de consecución de metas o de disciplina se declaran antisociales, irracionales... y *privadas*” (Bauman, 2006a, 143). El individuo moral se encuentra completamente solo, marginado de la sociedad donde imperan las reglas, así permanezca físicamente en el interior de dicha sociedad. Es, de cierta forma, un *outsider*.

A partir de Lögstrup y Lévinas Bauman observa que “aunque un ser humano se resienta por estar solo (en última instancia), librado a su propia responsabilidad, es precisamente esa soledad la que contiene la esperanza de una unión impregnada de moralidad” (2007, 124). Sin embargo, esta es una esperanza y *no* una certeza, ya que

[I]a espontaneidad y la soberanía de las expresiones de la vida no aseguran que la conducta resultante sea éticamente adecuada ni una elección laudable entre el bien y el mal. El punto, sin embargo, es que las elecciones incorrectas y las correctas emanan de la misma condición, al igual que los intensos impulsos de evadirse y la solidez para aceptar responsabilidades, reacciones siempre provocadas por las exigencias. Sin protegerse de la posibilidad de hacer elecciones erróneas, no hay manera de perseverar en la búsqueda de la elección correcta. Lejos de ser una amenaza contra la moralidad [...], *la incertidumbre es el terreno propio de la persona moral y, por lo tanto, el único en que la moralidad puede arraigarse y florecer.* (2007, 124-25, cursivas en el original)

La maldición y la esperanza de la persona moral sigue siendo su imposibilidad de “derrotar la ambivalencia”, y por lo tanto su única opción es “aprender a vivir con ella” (Bauman, 2006a, 207). Los peligros de la incertidumbre, amplificadas por la distancia cada vez mayor que existe entre nuestros actos y sus consecuencias, están presentes en nuestro diario vivir de forma abrumadora:

Si la miseria que no sólo podíamos ver sino también mitigar o remediar nos pone frente a una elección moral que “la soberana expresión de la vida” podía manejar (aun cuando fuera terriblemente difícil), la brecha cada vez más grande entre lo que vemos (indirectamente) y lo que podemos cambiar (directamente) aumenta la incertidumbre que acompaña todas las elecciones morales, llevándola a niveles sin precedente, en los que nuestros atributos éticos

no están habituados a operar, y en los que tal vez incluso resulten incapaces e insuficientes. (Bauman, 2007, 128-29)

Si queremos evitar la tentación de huir hacia esos defectuosos refugios de que disponen las organizaciones sociales, exacerbada por la “insoportable conciencia de nuestra propia impotencia” (Bauman, 2007, 129), debemos aceptar que la moralidad es ante todo un proceso de imaginación y creación constantes, un arte que “sólo puede ser el arte de vivir con la ambivalencia, y tomar en nuestras propias manos la responsabilidad de la vida y sus consecuencias” (Bauman, 2006a, 207). No hay refugios ni salvavidas para la moralidad, no existen ya reglas universales que puedan quitarnos la responsabilidad individual como seres morales, que nos digan exactamente qué debemos hacer y cuáles son las consecuencias de nuestros actos. Ser conscientes de esto es la sabiduría que recibimos de la incertidumbre y la turbulencia reinantes en el mundo contemporáneo. “[D]arnos cuenta de que ésta es justamente la realidad, que todas las promesas de evitar que ésta sea la realidad son –y necesariamente deben ser– ingenuas o fraudulentas, ésta es la mejor oportunidad de la moralidad y también su única esperanza”, concluye Bauman (2006a, 209).

En *Los detectives salvajes* hay un capítulo en especial donde Bolaño propone, por medio de su álter ego Arturo Belano, una respuesta ética a la fragilidad de las relaciones humanas y la indiferencia reinantes en el mundo contemporáneo, y que presenta ecos de lo planteado por Bauman a partir de Lögstrup y Lévinas. El capítulo refiere el largo viaje que Belano realiza al África, en 1996, el cual es narrado por el fotógrafo argentino Jacobo Urenda (526-49). Cronológicamente hablando, Urenda es el último narrador que ve a Belano con vida. Después de su relato perdemos completamente de vista al chileno, es probable incluso que haya muerto, por lo que podemos suponer que es acá donde Belano toma su última elección ética.

Lo primero que debemos notar es que, en África, Belano, quien trabaja como periodista *free lance*, ya se halla terriblemente enfermo, y al principio le importa muy poco su propia vida. Por la forma despreocupada como el chileno se desenvuelve, por su aparente temeridad, Urenda cree que Belano está buscando en África una “muerte bonita” al estilo Rimbaud, pero al mismo tiempo se percata de que “tomaba cada día religiosamente sus pastillitas”, de que “se comportaba más bien como si su salud le importara mucho” (528).

Belano viaja mucho en África por tierra, lo cual a Urenda le parece casi imposible debido a las enormes distancias y a la violencia que asola el continente. Urenda nota además que con el paso del tiempo Belano va adquiriendo, a pesar de su enfermedad, una apariencia saludable e incluso juvenil: “Físicamente estaba más flaco que en Angola, de hecho estaba en los huesos, pero su apariencia no era enfermiza sino saludable o eso me pareció a mí en medio de tanta muerte. Tenía el pelo más largo, probablemente se lo cortaba él mismo, y la ropa era la de Angola, sólo que infinitamente más sucia y estropeada” (531).

Los últimos sucesos del capítulo transcurren en Liberia, en abril de 1996. El país se encuentra azotado por una cruenta guerra civil<sup>12</sup>. Es tal su situación que las aldeas se han vuelto “una copia fiel del fin del mundo, de la locura de los hombres, del mal que anida en todos los corazones” (532). Urenda se encuentra en la capital del país y sabe que Belano ha estado ahí, pero nadie conoce su paradero. Debido a la violenta situación que se vive en Liberia, la mayoría de diplomáticos y periodistas extranjeros se marchan a la primera oportunidad, pero un grupo de periodistas, entre los que se encuentra Jacobo Urenda, decide hacer una gira hacia el interior. En algún momento de su recorrido el convoy es atacado y uno de los periodistas es asesinado. Llegan por fin a una aldea semidesierta llamada Brownsville, donde encuentran a un grupo de personas, soldados y civiles, que se refugian en una casa, y entre ellos Urenda reconoce a un famoso fotógrafo español llamado Emilio López Lobo y a Arturo Belano. Belano, según cree ver Urenda, tiene muy buena pinta, “mejor que en Angola, cuando quería morir y mejor que en Kigali, cuando ya no quería morir” (543). Las personas de la casa se hallan en una situación comprometedor, ya que son mandingos y la aldea está rodeada por soldados krahn, sus enemigos mortales.

---

<sup>12</sup> La Primera Guerra Civil de Liberia tuvo lugar entre los años 1989 y 1996. Inicialmente, los dos bandos en conflicto eran, por un lado, el Ejército liberiano del presidente Samuel Doe (basado en la tribu Krahn), y, por el otro, la oposición al gobierno encabezada por el NPFL (National Patriotic Front of Liberia) de Charles Taylor y por las guerrillas de Prince Johnson (basadas en la tribu Gio). La brutalidad y el asesinato de civiles, especialmente por parte del Ejército de Liberia, se convierten en el pan de cada día. En 1990 Doe es capturado por los rebeldes de Johnson y luego torturado y asesinado, y a partir de ese momento Taylor y Johnson se enfrentan por el poder del país. A pesar de los intentos de unidad nacional que se dieron en los años siguientes, apoyados por organismos internacionales, las luchas entre distintas facciones tanto de los ejércitos de Taylor y Johnson como de los ejércitos herederos de Doe (tribus Krahn y Mandingo) continuaron su escalada. Luego de un cese al fuego temporal en 1995, en 1996 la guerra entre el NFPL y los partidos herederos de Doe (ULIMO) estalla de nuevo en Monrovia, lo que provoca la salida de Liberia de la mayoría de ONGs internacionales y la destrucción de la ciudad. En septiembre de ese año se da un nuevo cese al fuego, pero el baño de sangre continúa, aunque con menor intensidad. En total, la Primera Guerra Civil de Liberia provocó la muerte de más de 200.000 liberianos y condenó al desplazamiento a un millón de personas. Aldeas enteras fueron abandonadas (Fuente: Wikipedia, disponible en [http://en.wikipedia.org/wiki/First\\_Liberian\\_Civil\\_War](http://en.wikipedia.org/wiki/First_Liberian_Civil_War), recuperado: 27 de junio de 2010).



Para tener una oportunidad de salvarse los civiles mandingos deciden que al día siguiente van a caminar los más de 30 kilómetros que los separan del pueblo de Brewerville, de donde saldrán para la capital Monrovia, y Belano, Urenda y sus acompañantes resuelven irse con ellos. Por su parte, los soldados mandingos se irán en dirección contraria, “a enfrentarse con una muerte segura” (542).

Esa noche, sin embargo, en medio de la oscuridad de la casa, Urenda tiene una visión aterradora:

[...] sólo entonces comprendí que estaba nerviosísimo y que lo que me hacía falta, si es que quería dormirme, era hablar con alguien, y entonces me levanté y di unos pasos a ciegas, primero un silencio mortal (pensé, durante una fracción de segundo, que todos estábamos muertos, que la esperanza que nos mantenía era sólo una ilusión y tuve el impulso de salir huyendo desafortunadamente de aquella casa queapestaba), después oí el ruido de los ronquidos, los murmullos apenas audibles de los que estaban aún despiertos y conversaban en la oscuridad en lengua gío o mano, en lengua mandinga o krahn, en inglés, en español.

Todas las lenguas, entonces, me parecieron aborrecibles.

Decirlo ahora, lo sé, es un despropósito. Todas las lenguas, todos los murmullos sólo una forma vicaria de preservar durante un tiempo azaroso nuestra identidad. En fin, la verdad es que *no sé* por qué me parecieron aborrecibles, tal vez porque de forma absurda estaba perdido en alguna parte de aquellas dos habitaciones tan largas, porque estaba perdido en una región que no conocía, en un país que no conocía, en un continente que no conocía, en un planeta alargado y extraño, o tal vez porque sabía que debía dormir y no podía. (543)

Urenda percibe que todos los hombres y mujeres que están en el interior de esa casa, en medio de la oscuridad, se encuentran sumidos en el horror, en una grieta de la realidad donde todas las lenguas son aborrecibles, donde los significados y las identidades se disuelven, donde todos son refugiados y están perdidos. Y Urenda ve la intensidad de ese horror y es incapaz de cerrar los ojos y dormir.

Belano y López Lobo, por su parte, están despiertos y conversan. Belano es quien lleva la voz cantante, y Urenda cree oír que habla “de los nombres de la gente” y que dice cosas como “imperdonable llamarse López Lobo, imperdonable llamase Belano”<sup>13</sup> (544). En algún momento Belano dice “todos tenemos miedo de naufragar” (544). Luego le dice a López Lobo que “cuando él llegó a África *también* quería que lo mataran” (544). López Lobo le pregunta por qué quería morir, y Belano responde que “[h]abía perdido algo y

---

<sup>13</sup> En su relación con López Lobo Belano está entrando, al parecer, en un punto *no-ontológico*, en el *antes del ser*. Los nombres nada significan. Ha dejado de ver a López Lobo como *persona* (máscara) y lo ha empezado a ver como *Rostro*.

quería morir, eso era todo<sup>14</sup>” (545). Urenda relata que después de que Belano dice esto se echa a reír, y supone “que se reía de aquello que había perdido, su gran pérdida, y de él mismo y de más cosas que no conozco ni quiero conocer” (545).

Luego López Lobo cuenta su historia, habla de su antifranquismo militante y de su juventud donde no escasearon “el sexo ni la amistad” (545). Cuenta que “[s]e hizo fotógrafo casi por azar” y que “[n]o le daba ninguna importancia a su fama o a su prestigio o a lo que fuera” (545). Todo esto, podemos ver, lo asemeja al propio Arturo Belano. Luego López Lobo cuenta que uno de sus hijos enfermó y murió tras una larga agonía que hizo enloquecer al fotógrafo, quien se culpaba a sí mismo por la muerte del pequeño. Después se divorció de su mujer y ella se marchó con su otro hijo.

Belano habla de nuevo, cuenta su historia y la cierra con estas palabras: “quise morirme, pero comprendí que era mejor no hacerlo” (547). En ese momento Urenda sentencia: “Sólo entonces me di cuenta cabal de que López Lobo iba a acompañar a los soldados al día siguiente y no a los civiles, y que Belano no lo iba a dejar morir solo” (547).

Esa mañana, efectivamente, López Lobo y Belano se preparan para irse con los soldados que van “a enfrentarse con una muerte segura”. Urenda relata: “Me levanté y le dije a Belano que no fuera. Belano se encogió de hombros. La cara de López Lobo estaba impasible. Sabe que ahora va a morir y está tranquilo, pensé. La cara de Belano, por el contrario, parecía la de un demente: en cuestión de segundos era dable ver en ella un miedo espantoso o una alegría feroz” (547). Urenda sigue insistiéndole a Belano, le dice que va a hacer una barbaridad, le dice que López Lobo está loco. “Después Belano me preguntó si me había dado cuenta de lo jóvenes que eran los soldados. Todos son jodidamente jóvenes, le contesté, y se matan como si estuvieran jugando. No deja de ser bonito<sup>15</sup>, dijo Belano mirando por la ventanilla los bosques atrapados entre la niebla y la luz. Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondió” (547-48). Belano y López Lobo, acompañados por los soldados, se pierden en la espesura de la selva. Urenda y los

---

<sup>14</sup> Podemos asumir que se refiere a la pérdida de su ideal de juventud: Cesárea Tinajero.

<sup>15</sup> Es de notar que con esta frase Belano relaciona nostálgicamente la actitud de los soldados con su propia militancia de juventud en el realismo visceral. Sin embargo, a pesar de que luego de atravesar el horror Belano recupera “lo que siempre estuvo ahí”, es decir, el impulso de su juventud, este impulso (que ahora es un impulso moral) ya no sigue, como veremos enseguida, una causa colectiva (como los soldados mandingos y los real visceralistas) sino algo mucho más concreto, individual y desinteresado: salvar a López Lobo.

demás civiles se marchan en dirección contraria, como habían acordado, y llegan por fin a la capital, sanos y salvos.

En medio de una cruel guerra civil, en la que varias tribus se matan entre sí siguiendo los mandatos de sus líderes y los “principios” en los que creen ciegamente, Belano decide arriesgar su propia vida para acompañar a su amigo, a su *hermano* López Lobo, para que no esté solo y para intentar que desista de su idea de hacerse matar. En ese momento Belano ha recuperado lo que “siempre estuvo ahí”, lo que tuvo en su juventud real visceralista junto a Ulises Lima, cuando querían hacer de México, por medio del arte y la rebeldía, un lugar mejor, más justo. Después de la pérdida irreparable de Cesárea Tinajero, después de una vida fragmentada, de decenas de relaciones efímeras, de un exilio permanente que al parecer no llevaba a ninguna parte, después de cruzar el horror y de asomar la cabeza en lo oscuro, Belano decide sacrificarse por *una sola* vida (un *Rostró*, según Lévinas y Bauman) porque ya no es posible cambiar el mundo, porque las grandes utopías han muerto. Sólo queda su responsabilidad individual para con su hermano, una responsabilidad que ha estado ahí “desde ya” y “desde siempre”, que no tiene nada que ver con el cálculo racional, con el costo-beneficio de las relaciones contemporáneas, con los refugios de las leyes que se multiplican y se contradicen entre sí.

Esta entrega absoluta al impulso moral, espontánea y profundamente individual, esta entrega al Otro, la veremos también, en las últimas páginas de la novela (cuando regresamos al año 1976 y al desierto de Sonora), en Cesárea Tinajero, quien da su vida para defender –de unos asesinos que se aferran a las leyes (escritas o no) del mundo corrompido en el que se desenvuelven: un proxeneta misógino (Alberto) y un policía corrupto– a una prostituta (Lupe) y a unos jóvenes poetas que acaba de conocer (Juan García Madero, Ulises Lima y Arturo Belano). Cesárea, de forma casi impulsiva, lo arriesga todo por unas personas que, en teoría, no significan nada para ella. García Madero, quien ejerce nuevamente como narrador en esta última parte de la novela, escribe:

Esto fue lo que pasó. Belano abrió la puerta de su lado y se bajó. Lima abrió la puerta de su lado y se bajó. Cesárea Tinajero nos miró a Lupe y a mí y nos dijo que no nos moviéramos [...]. No te muevas, dijo, y luego abrió la puerta de su lado y se bajó.

[...] Lo que sucedió a continuación fue confuso. Supongo que Alberto los insultó y les pidió que le entregaran a Lupe, supongo que Belano le dijo que la fuera a buscar, que era toda suya. Tal vez en ese momento Cesárea dijo que nos iban a matar. El policía se rió y dijo

que no, que sólo querían a la putita [...]. [Alberto] sólo alcanzó a dar dos pasos. Al pasar junto a Belano éste se le arrojó encima.

[...] Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho [...]. Luego vi a Ulises Lima abalanzarse sobre [el policía]. Sentí un disparo y me agaché. Cuando volví a asomar la cabeza del asiento trasero vi al policía y a Lima que daban vueltas por el suelo hasta quedar detenidos en el borde del camino, el policía encima de Ulises, la pistola en la mano del policía apuntando a la cabeza de Ulises, y vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los dos cuerpos del policía y mi amigo.

Los tres estaban manchados de sangre, pero sólo Cesárea estaba muerta. (603-04)

Al final de su vida, en Liberia, Belano ha completado esa búsqueda vital que desde siempre fue una búsqueda ética, y que estuvo iluminada (al igual que la de Ulises Lima) por la figura ausente de Cesárea Tinajero, a quien perdió en algún momento de su juventud pero cuyo legado ético (y poético) recupera después de un largo exilio que lo condujo por los desiertos del tedio y los oasis del horror.

## CONCLUSIONES

### Hacia una aproximación mítica a *Los detectives salvajes*

En la presente investigación se abordó la novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, a partir de uno de sus temas fundamentales: el desarraigo (del ser humano contemporáneo en general y de las nuevas generaciones de latinoamericanos en particular). Como vimos, éste es un desarraigo tanto físico como mental (ideológico) y espiritual: los protagonistas son conscientes de que la realidad no puede ser reducida a sistema de pensamiento alguno, y saben que por lo tanto siempre habrá lugar para la sinrazón, el caos, el azar y el horror. Toda “realidad” impuesta social y culturalmente tiene grietas, y sólo unos pocos individuos son capaces de moverse por ellas. Para Bolaño el verdadero poeta es justamente el que acepta estas grietas y se asoma a ellas, y, por lo tanto, es aquel que, citando a Zygmunt Bauman, no se somete

a las verdades ya conocidas y gastadas, a verdades que ya son “obvias” porque han sido sacadas a la superficie y han quedado flotando allí. No importa si esas verdades “dadas por sentado de antemano” son consideradas revolucionarias o disidentes, cristianas o ateas... o si se les ha considerado nobles, correctas o adecuadas. Sea como fuere, esas “verdades” no son “eso oculto” que el poeta está llamado a revelar, sino que son, más bien, parte del muro que el poeta debe derribar. (2008, 213)

Para lograr derribar dicho muro tras el cual se halla “eso oculto”, es decir, “lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (Bolaño, 2009, 158), es necesario, según se nos plantea en la novela, enfrentar la derrota de las utopías colectivas, vivir en carne propia el destierro y todo lo que ello implica (incertidumbre, precariedad, fugacidad, indeterminación, ausencia de centro, enfermedad y pobreza, profunda soledad...) y, por último, cruzar los desiertos de tedio y los oasis de horror (Bolaño, 2009, 151-54). Este recorrido vital se convierte, además, en un recorrido ético, ya que, como lo plantea Bauman en *Ética posmoderna* y *Amor líquido*, sólo escapando de los refugios sociales para la moralidad, de las normas de conducta, de los consensos, de las leyes y las naciones, podría darse el salto moral que permita que el individuo sea “el guardián de su hermano”. Para lograr esto, para lograr una entrega al Otro sin esperar nada a cambio, es necesario verlo como Rostro (en su absoluta

indefensión, en un lugar *antes del ser*) y no como persona (máscara), no como esa construcción social producto de las organizaciones humanas (naciones-estado, religiones, razas, ideologías políticas, mercado, etc.).

Así, los protagonistas de la novela, a pesar de haber vivido la derrota de sus ideales de juventud, a pesar de su desencanto con los ideales revolucionarios que buscaban una Latinoamérica mejor, a pesar del escepticismo y el cinismo a los que los arroja el destierro, siguen conservando (aunque oculto) ese impulso vital que los guió en la época del real visceralismo, y se hacen paulatinamente conscientes de que podrán recuperar intacto aquello que perdieron, de que podrán volver a entrar en juego en cualquier momento (Bolaño, 2006b, 454). Ésta es quizá la verdadera enseñanza que les deja la vida (más que la obra, que permanece oculta) de Cesárea Tinajero, una enseñanza que sólo después de atravesar el horror logran comprender.

Al realizar esta investigación he sido consciente de que *Los detectives salvajes*, debido a su extensión, al uso constante de la elipsis por parte del autor –esto es, su insistencia en no resolver muchos de los misterios que plantea la lectura, en dejar espacios en blanco en la construcción de los personajes y en no cerrar completamente las historias planteadas<sup>16</sup>–, a la utilización de múltiples narradores (y puntos de vista) y a la abundancia de alusiones literarias e históricas, puede tener diversas interpretaciones y puede ser abordada desde los más variados marcos teóricos. En este trabajo he intentado limitarme al tema del exilio, y a observarlo a partir de las teorías de Zygmunt Bauman. Sin embargo, otra de las posibles interpretaciones de la novela, relacionada con dicho exilio y con la búsqueda ética que conlleva, es aquélla que tiene en cuenta el carácter mítico de Cesárea Tinajero, quien se extravió por voluntad propia en el desierto mexicano. Sus arrebatos místicos y proféticos, su descomunal tamaño físico, su soledad e individualidad, su don de sacrificio y su *santidad*, nos demostrarían que la búsqueda de Ulises Lima y Arturo Belano fue desde siempre una búsqueda espiritual, religiosa. A pesar que en casi toda la segunda parte de la novela percibimos que Lima y Belano vagan sin rumbo, que sus movimientos son erráticos, que carecen de centro, con una lectura que tenga en cuenta el aspecto mítico de la obra podemos inferir que en realidad van en busca de algo mucho más elevado, de una suerte de iluminación mística, a pesar de que ellos mismos no sean conscientes de ello. No ha sido el

---

<sup>16</sup> *Los detectives salvajes* cumpliría aquella famosa “teoría del iceberg” de Ernest Hemingway.

objeto de esta investigación desentrañar las alusiones y simbolismos religiosos –sobre todo judeo-cristianos– y místicos presentes en la novela (los paralelismos entre Ulises Lima y Jesucristo, sus vagabundeos por Tierra Santa (Israel), el poema “Sión” de Tinajero, Aztlán, las constantes alusiones al desierto, al infierno y al “cielo de México”), pero sí es mi intención en este momento proponer que futuras investigaciones sobre *Los detectives salvajes* se centren en este aspecto de la obra<sup>17</sup>.

También sería interesante, siguiendo con el personaje de Tinajero, que se emprendieran investigaciones en torno a *lo femenino*, investigaciones que tomen como punto de partida la gran cantidad de personajes femeninos fuertes, mental o físicamente, que hay en la obra. No es casual que muchas de estas mujeres se nos muestren como profundamente independientes, sobre todo en el plano sexual, y que varias de ellas vivan en un país (México) y en un continente (Latinoamérica) tremendamente machista. A partir de estas investigaciones se le daría una nueva dimensión al hecho de que la gran figura mítica de la novela sea una mujer, y se podría hacer un paralelo entre las dos grandes novelas de Bolaño, *Los detectives salvajes* y *2666* (que trata justamente sobre la sexualidad femenina, sobre cómo ésta puede desestabilizar el machismo dominante, y cómo la violencia de género muchas veces es causada por el miedo masculino a esa fuerza sexual de la mujer).

Por último, es importante resaltar que, según lo visto en esta investigación, con una lectura atenta de *Los detectives salvajes* (y, en general, de la obra de Bolaño) podemos encontrar que el autor no quiso caer en el simple escepticismo o cinismo (como excusa para un hedonismo exacerbado y consumista) de muchos otros escritores latinoamericanos más jóvenes que él que fueron también, como dice Jorge Volpi, “[t]estigos del desmoronamiento del socialismo real y del descrédito de las utopías [...]” (2009, 168). Escritores que, según el propio Bolaño, “ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que suele llamar ‘instancias políticas’, los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros [...]” (2006a, 311). El carácter mítico de *Los detectives salvajes* y de otras obras del autor (específicamente *2666*) y sus propuestas éticas y estéticas acercarían a Bolaño más a

---

<sup>17</sup> Sobre este tema, recomiendo sobre todo la lectura del artículo de Brantley Nicholson, “Spiritual Organization and Epistemic Rupture: Questing for Zion in Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives*” (2008, primavera y otoño).

la tradición seguida por los autores del llamado Boom que a sus contemporáneos latinoamericanos. Podríamos incluso afirmar que la literatura de Bolaño sigue siendo *militante* y sigue teniendo en mente una revolución que no necesariamente tiene que ver con ideología alguna. Una revolución para la cual no estamos todavía preparados y que, según afirma la propia Cesárea Tinajero, no llegará antes del siglo XXII (461).



## BIBLIOGRAFÍA

### ***Bibliografía del autor:***

- Bolaño, Roberto (1976), “Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista” [en línea], disponible en <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>, recuperado: 3 de marzo de 2010.
- (2006), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- (2006), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- (2006), *Los perros románticos*, Barcelona, Acantilado.
- (2009), *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.

### ***Bibliografía crítica sobre el autor:***

- Franz, Carlos (2009, abril), “Huibodolabroño”, en *El Malpensante*, núm. 96, pp. 32-39.
- Herralde, Jorge (2005), *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Villegas.
- Nicholson, Brantley (2008, primavera y otoño). “Spiritual Organization and Epistemic Rupture: Questing for Zion in Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives*”, en *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, volume 8.1 & 8.2, Duke University, pp. 85-100.
- Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (comps.), (2008), *Bolaño salvaje*, Barcelona. Candaya.
- Volpi, Jorge (2004, primer semestre), “El fin de la narrativa latinoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXX, núm. 59, pp. 33-42.
- (2008, mayo), “Bolaño, epidemia”, en *El Malpensante*, núm. 86, pp. 30-39.
- (2009), *El insomnio de Bolívar*, Bogotá, Random House Mondadori.

### ***Obras de referencia:***

- Bauman, Zygmunt (2006), *Ética posmoderna*, México, Siglo XXI.
- (2006), *Vida líquida*, Barcelona, Paidós.
- (2007), *Amor líquido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- (2008), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt *et al.* (2007), *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur.
- Borges, Jorge Luis (2007), *Obras completas I*. Bogotá, Planeta.
- Cortázar, Julio (2008), “El perseguidor”, en *Cuentos completos I*, Bogotá, Aguilar-Altet-Taurus-Alfaguara.
- Eagleton, Terry (2007), *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Carlos (1993), “Jorge Luis Borges: la herida de Babel”, en *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica.
- O’Hara, Édgar (2004), *Los manes y desmanes de la Neovanguardia*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Sarlo, Beatriz (1998), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.
- Schwartz, Jorge (comp.), (2006), *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Siebenmann, Gustav (1997), *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Madrid, Gredos.
- Tamayo, Guido (edit.), (2007), *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*, Bogotá, Ediciones B.