

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE LETRAS

**LA FUGA INCESANTE**  
(LA POLIFONÍA DE VOCES COMO ELEMENTO ESTRUCTURADOR DE *LOS*  
*DETECTIVES SALVAJES*)

Trabajo para optar al título de  
Licenciada en Letras

AUTOR:  
CAROLINA DANIELA RAMÍREZ ÁLVAREZ

TUTORA:  
BELKYS ARREDONDO OLIVO

CARACAS, OCTUBRE DE 2002

*a Carmen Gloria Álvarez*

## RECONOCIMIENTOS

Llegar al término de este Trabajo significó un largo camino de aprendizaje. Para ello necesité la mano de personas que en todo momento estuvieron, de una u otra forma, a mi lado. Gracias a Rafael Urbina, por haberme presentado y entusiasmado con la narrativa de Bolaño. A Miguelangel Yabrudes por su apoyo incondicional. A Jesús Nieves por ayudarme con los primeros pasos; y a Belkys Arredondo por ser la guía palpable del aprendizaje. Mil veces, gracias.

(En una entrevista que le hiciera un periodista a Roberto Bolaño, el escritor declaraba que había tenido una corta correspondencia con Enrique Lihn, en los años 80' y que ésta había sido trascendente para su persona. A mí me ha sucedido lo mismo. Gracias a la investigación conocí a Carlos Noguera y Roberto Bolaño. Amigos tremendamente admirados).

## ÍNDICE GENERAL

- i. Dedicatoria
- ii. Reconocimientos
- iii. Índice General
- iv. Resumen analítico

INTRODUCCIÓN, 1

### Capítulo I

#### BAJTÍN Y LA NOVELA DIALÓGICA

- 1. 1. Discurso polifónico: discurso inconcluso, 5
- 1.2. La carnavalización como elemento del carácter dialógico, 18
- 1.3. Personajes: portadores de los distintos puntos de vista, 27

### Capítulo II

#### EL ESCRITOR Y SU NOVELA

- 2.1. Presentación de Roberto Bolaño, 37
- 2.2. Ficcionalizar recuerdos de vida, 43

### Capítulo III

#### LAS VOCES EDIFICANDO LA ESTRUCTURA CENTRAL DE LA NOVELA

- 3.1. Diario de vida: objeto de arte, 52
- 3.2. 53 voces: 53 mundos, 58
- 3.3. Juegos para armar (o posibles formas de leer la novela), 72
- 3.4. La Ítaca de Ulises, 76

Conclusiones, 79

Bibliografía, 83

Apéndices, 86

## RESUMEN ANALÍTICO DEL TRABAJO DE GRADO

Título: *La fuga incesante (La polifonía de voces como elemento estructurador de Los detectives salvajes)*.

Autora: Carolina Ramírez Álvarez

Tutora: Belkys Arredondo Olivo.

Curso Académico: 1996 –2001

Número de páginas: 94

La presente investigación tiene como objetivo hacer un estudio de la novela *Los detective salvajes*, de Roberto Bolaño. Para llevar a cabo dicho propósito, se intentará comprobar cómo el relato del autor chileno está estructurado, en gran medida, por una polifonía de voces. Por esta razón, el marco teórico se construye, en gran parte, con los aportes que hace Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*; donde estudia las voces polifónicas en la obra del escritor ruso. Con esas propuestas teóricas se desarma el libro (*Los detectives salvajes*) con el fin de evidenciar su estructura. Luego, se realiza una exposición histórica de la dialogía recurriendo a los siguientes enunciados: carnavalización y personajes portadores de visiones de mundo. En este análisis se demuestran los elementos que contribuyen al carácter dialógico en *Los detectives salvajes*; los diferentes narradores que cuentan desde su perspectiva los encuentros con los protagonistas; la forma en que se dan a conocer los discursos y cómo las declaraciones de los 53 actantes, que en algún momento tienen conexión con los protagonistas, ayudan a componer un relato de estructura inédita. De igual forma, se analizan las diversas formas de abordar la novela; corroborando la posibilidad de leerla desde múltiples ingresos; situación que permite pensar a *Los detectives salvajes* como un relato orquestal.

## INTRODUCCIÓN

Sobre Roberto Bolaño y su obra no es mucho lo que se ha escrito. La información que encontramos está supeditada a reseñas y notas periodísticas sobre alguno de sus textos. Es a partir de *Los detectives salvajes* y del premio recibido (Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos) cuando comenzamos a escuchar el murmullo de las críticas.

En un suplemento de la revista *Lateral* (1998) se recogen varias notas sobre esta novela. Por ejemplo, Javier Aspuria la compara con *Rayuela*, de Cortázar, diciendo que “si en *Rayuela* la angustia existencial y la búsqueda de sentido marcaban el rumbo de los personajes más significativos, en *Los detectives salvajes* el sin sentido es un hecho de la causa al que hay que sobrevivir”. Antonio Bordón comenta en la misma revista que “con *Los detectives salvajes* Bolaño destierra la falsa idea romántica de que los libros clásicos tienen más de cien años. Este lo es ya. Y además tiene la ventaja de que no le pesan los años”.

Al releer la novela por segunda vez decidí que la mejor forma de abordarla, en este primer trabajo sobre el autor, era desde su estructura. Es decir, las voces narrativas como eje central. Para este objetivo usé, en *La fuga incesante. La polifonía de voces como elemento estructurador de Los detectives salvajes*, las propuestas bajtinianas sobre la novela polifónica, así como, los estudios del personaje, en la narrativa latinoamericana, de Carmen Bustillos.

*Los detectives salvajes* puede ser analizada desde esta perspectiva ya que el texto de Bolaño se sustenta por sus voces narradoras. En los tres capítulos que la

constituyen queda reflejada la variedad de discursos y personajes que la componen, especialmente, en el segundo, donde tenemos la participación de cincuenta y tres actantes que nos dan sus puntos de vista sobre los protagonistas y el movimiento que fundan: el real visceralismo<sup>1</sup>.

La variedad de formas que utiliza el autor, el diario en la primera y tercera parte de la obra, con lo testimonial de la segunda, corroboran la idea de la heterogeneidad de discursos que subyacen en la sociedad y las distintas maneras de darlos a conocer. La experimentación con las estructuras y fragmentación de los discursos también contribuye a ese carácter ambivalente del relato; que refleja, a su vez, la *episteme* moderna.

Huidobro comprendió que la tarea del escritor era expresar cosas que estuvieran más allá de lo palpable y que la forma de hacerlo era con el juego las palabras, y su manipulación, para llegar a expresar lo antes inexpresado. El poeta chileno escribió: “En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta”, leía en el Ateneo de Madrid en el año de 1921 (VV.AA. 1997: 89).

Con una idea parecida, Cortázar declara que en *Rayuela* hace un ataque al lenguaje porque a cada momento este nos engaña y se presenta como un “obstáculo entre el hombre y su ser más profundo”:

Cada vez que escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombie. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos

---

<sup>1</sup> El término “real visceralismo” o “realvisceralismo” es usado indistintamente por el autor.

me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero (Harss, 1973: 300).

Roberto Bolaño no le tiene miedo a la escritura y juega con ella a cada rato inventando formas y haciendo anuncios criptográficos de una novela a otra. Lo declara abiertamente. Un libro que se relaciona con otro formando parte del todo de la obra del autor. Parte de sus cuentos están en sus novelas, es decir, han sido una especie de germen de relatos más largos. También ha seguido desarrollando a personajes novelescos en algunos de sus cuentos como sucede con Arturo Belano en el cuento "Fotos", de su libro *Putas asesinas* (2001).

¿Por qué *Los detectives salvajes* para este trabajo de investigación? Muchos puntos de comunión. La historia de jóvenes poetas que se desenvuelven en un ambiente de bohemia y la condición lúdica de exponerlos le daba mucho atractivo. Poco a poco se fueron descubriendo detalles que me acercaban: su nacionalidad, su condición de extranjero y por permitirme pasear por el barrio de mi niñez en su narrativa.

Con las propuestas de Bajtín, igualmente, la elección fue subjetiva. Desde el momento en que supe que el tema iba a girar en torno a la novela de Roberto Bolaño fui recaudando información, teorías y análisis, descubriendo que era indispensable para el propósito, como estudiante de la literatura, hacer un acercamiento a los lineamientos teóricos del crítico ruso. Así que, como producto, esta tesis es el resultado de un aprendizaje en todo sentido y es una visión entre las múltiples que se le pudieran dar a la novela.

Para cumplir con nuestro objetivo, el trabajo se dividió en tres capítulos. El primero, con la argumentación basada en las teorías de Bajtín de la novela polifónica y algunas nociones propuestas por Carmen Bustillo en el *Ente de papel*. El segundo

corresponde a la presentación del autor y los posibles rasgos autobiográficos que lo conectan con la novela. El tercer, y más sustancioso capítulo, es el que enfoca a *Los detectives salvajes* como ejemplo de la novela polifónica.

## CAPÍTULO I

### BAJTÍN Y LA NOVELA DIALÓGICA

## 1.1. DISCURSO POLIFÓNICO<sup>2</sup>: DISCURSO INCONCLUSO

En esta tesis se abordarán las bases teóricas del crítico ruso Mijail Bajtín para analizar la novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, con la finalidad de dar a conocer los elementos estéticos utilizados por el escritor en su libro. Para esta tarea es necesario hacer una revisión de las propuestas bajtinianas contenidas en *Problemas de la poética de Dostoieski*, libro fundamental para la investigación. Comenzaremos por la evolución de los géneros dialógicos, como la sátira menipea<sup>3</sup>, para luego ir acercándonos a la novela actual.

El discurso polifónico, según Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, existe desde que el hombre tiene historia. Es un hecho que se da en la convivencia, es decir, es inmanente al ser humano. En una sociedad existen diferentes clases de individuos cada uno con sus particularidades y, por ende, sus discursos no son y no pueden ser los mismos partiendo del axioma de que cada uno de ellos vive una realidad distinta.

En el período clásico y el helenismo, explica Bajtín, cuando los filósofos griegos se dedicaban a encontrar respuestas a las interrogantes elementales de la existencia, se estaba dando un hecho que marcaría la historia de la creación literaria y del hombre: el diálogo. Sócrates, a través de su ejercicio mayéutico, colocaba en el tapete un punto a discutir y lograba sacar las verdades con la participación de los asistentes. Cada uno de ellos emitía su opinión, forjándose una verdad que tuviera

---

<sup>2</sup> Bajtín llama a la novela “polifónica” por analogía con el término utilizado en la música cuando se rebasa a una voz. Está consciente del carácter metafórico del concepto y lo deja claro entre sus lectores (1993, p. 39).

<sup>3</sup> El nombre de “sátira menipea” viene dado por el filósofo Menipo de Gadara, quién según Diógenes Laercio, le dio su forma clásica (Bajtín, 1993: 159).

en cuenta todos los puntos de vista. Así, se llegaría a la conclusión de que “la verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica” (1993: 155).

Sin embargo, a través de los diálogos socráticos, como *El Banquete* y *El Cratilo*, se llega a una verdad o a una propuesta dejando cerrada la discusión, los participantes dan sus opiniones y el orador, en este caso el filósofo, los va guiando a una respuesta unívoca. Es así como Sócrates se nombraba a sí mismo como un “partero” de la verdad. Él no la poseía pero ayudaba a sacarla a la luz. La forma del diálogo se presentaba multivocal, sin embargo, no el contenido del mismo (Bajtín, 1993: 155). Esto ocurrió, generalmente, cuando se transcribieron esas conversaciones. La percepción carnavalesca del mundo se daba en estos diálogos. Diferentes puntos de vista confluían en torno a un tema específico, pero a la hora de llevarlo al papel, la verdad quedó retratada como única.

El “diálogo socrático” pertenecía a los diferentes géneros que fueron catalogados como cómico-serios, donde se incluían la literatura de banquetes, las memorias, los panfletos y la poesía bucólica, entre otros, diferenciándose sustancialmente de los considerados como “serios” por los temas tratados (epopeya, tragedia, historia y retórica). Los géneros cómico-serios estaban emparentados por lo que Bajtín llama “*una percepción carnavalesca del mundo*” y por encontrarse sumergidos en una atmósfera de “*alegre relatividad*”<sup>4</sup>.

Los géneros cómico-serios estaban caracterizados, según Bajtín, por tres rasgos distintivos:

---

<sup>4</sup> El tema de la carnavalización será abordado en el siguiente capítulo donde se analizarán los enunciados anteriores.

1.- Por abordar temas de la cotidianidad y de actualidad; distanciándose de los que trataban los temas mitológicos como parte de la historia o del pasado. Se renovaban las tradiciones y se colocaban a los dioses a interactuar con los integrantes de la sociedad.

2.- Se basaban en la "*libre invención*" y no en la tradición; cualquier argumento o situación eran válidos.

3.- Y, por último, por la mezcla disímil de estilos, géneros y voces (1993: 153).

Los dos métodos primordiales para llegar a la verdad en el "diálogo socrático" fueron la síncretis y la anácrisis. La síncretis consistía en mostrar los distintos puntos de vista sobre un objeto o, lo que es igual, las diferentes percepciones que provenían del objeto a analizar. La anácrisis era la provocación del diálogo, se trataba de que el interlocutor llegara a la verdad por él mismo, pero con la ayuda de otra persona que le hacía preguntas para guiarlo a la "verdad común" (Bajtín, 1993: 157).

Bajtín hace un rastreo de los géneros de la época clásica comprobando que el "diálogo socrático" como género no duró mucho y, que a raíz de su desintegración, surgieron otros como la "sátira menipea" que data del siglo III a. C, aproximadamente. La literatura del viejo continente, el crítico ruso, la califica como:

género carnavalizado, flexible, y cambiante como Proteo, capaz de penetrar en otros géneros, tuvo enorme y aún no apreciada importancia en el desarrollo de las literaturas europeas, llegó a ser uno de los primeros portadores y conductores de la percepción carnavalesca del mundo en la literatura, incluso hasta nuestros días (1993: 160).

A diferencia del “diálogo socrático”, en la menipea cabe el elemento risa<sup>5</sup>. Es un género que no tiene limitaciones y la libertad de creación es mayor. No se trata de una discusión en la que se mantenga una seriedad absoluta por la importancia de los temas tratados, como en el caso de los diálogos socráticos, si no que se presta para la parodia e ironía; sus personajes pueden ser históricos, lo que no quiere decir que el tema abordado tenga que corresponder a la historia (Bajtín, 1993: 160-161).

La menipea tiene por objetivo justificar las propuestas filosóficas, o más claro aún, las ideas. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, advierte que:

Su particularidad más importante consiste en que en ella, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad (161).

En ella aparecen por primera vez personajes que se encuentran en estados excepcionales de emoción (locos, maníacos, suicidas y hombres con doble personalidad) que habitan y habitaron los bajos fondos de la sociedad, como el universo ficticio. Se experimentaba, por primera vez, con la psicología de los héroes. Los prostíbulos, cárceles, plazas y todo tipo de antros son el marco en el que se regodean estos personajes. Ellos parecieran estar en una constante lucha interna, no encuentran su sintonía, actúan en estados alterados donde la normalidad y anormalidad pugnan a cada momento; demostrando así su naturaleza contrastante y dialógica. Igualmente, se retratan en formas diferenciadas de vida como, por ejemplo, personajes ricos, pobres; unos viven en el lujo y otros en la miseria o, puede

---

<sup>5</sup> En la introducción del libro sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Bajtín habla de la risa carnavalesca como un hecho popular y ambivalente. Todo el pueblo participa de esa risa y a la vez, todo el pueblo es objeto de ella, “(...) la risa en la fiesta popular (...) escarnece a los mismos burladores” (1998: 17). Los individuos se ríen y se burlan de la sociedad de la cual ellos forman parte.

sucedir que un personaje viva con todas las comodidades y, al otro día, despojado de ellas.

Los actantes son los portadores de las distintas “ideas” y, por lo tanto, ideólogos. A los personajes de este género se los sometía a las cosas graves de la vida. Estaban en momentos de decisiones importantes para su ulterior desarrollo. En estos géneros no se le da mayor énfasis, a diferencia del diálogo socrático, a las cuestiones de carácter gnoseológicas y estéticas.

Otra característica de la sátira menipea es la estructuración en tres planos: “la acción y la síncrexis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos” (Bajtín, 1993: 163). Las grandes decisiones se centran en los umbrales, salidas y entradas que connotan un más allá de lo visto superficialmente. Son compuertas hacia lo desconocido guiadas al Olimpo o al Infierno. Esta característica influyó notablemente en los géneros cómicos y serios de la Edad Media, la literatura de la Reforma y el Renacimiento. Se habla de los “diálogos del umbral”, “diálogos de los muertos” y la “literatura de las puertas del cielo” (164).

En la menipea, dice Bajtín, se agregan nuevos puntos de vista, se observan situaciones de las alturas, del aire; se hacen acercamientos y alejamientos drásticos, constituyendo un gran aporte para la posteridad, sobre todo, según el crítico, en Rabelais, Swift y Voltaire, entre otros.

En la sátira menipea, aparecen situaciones excéntricas que están alejadas de todas las convenciones de la sociedad. Escándalos, intervenciones inoportunas y todo tipo de comportamientos no apegados a las normas, subrayan el carácter humano de los protagonistas de este género. Es decir, que son individuos que por alguna causa pueden salirse de sus casillas (Bajtín, 1993: 166).

La conjunción de diferentes géneros (cuentos, cartas, discursos oratorios, etcétera) en la menipea es otra de las características que contribuye a la diversidad de estilos y tonos, por ende, al carácter dialógico. No hay una sola manera de contar una historia, sino se utilizan diferentes herramientas que hablan de una realidad diversa que se trata por medio de *diversos* estilos. Aquí, ya se está en presencia de una literatura carnavalizada, es decir, donde confluye “lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido” (Bajtín, 1993: 167-174).

Un ejemplo que une la variedad de formas de narración en la novela latinoamericana es *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, donde las cartas, las letras de tangos, el cine, los folletines y, el modelo de la radionovela son la manera de la que se vale el autor para relatar la historia. Grossman dice que la principal tarea de Dostoievski “es la de superar la dificultad más grande para un artista: crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos, dispares por su valor y profundamente ajenos unos a otros” (Bajtín, 1993, p. 28).

Bajtín aclara que la pluralidad de estilos y tonos en la narración es por la pluralidad de modos de vidas y discursos de los actores de una sociedad, que no se presentan en un mundo único y definido sino:

entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica (1993: 30).

Tanto el “diálogo socrático” como la “sátira menipea” constituyen un precedente para la novela dialógica inaugurada, según Bajtín, por Dostoievski.

Bajtín en su revisión histórica de las formas de expresión multivocales trata de demostrar que los géneros no nacen de la noche a la mañana si no que forman parte de una evolución; no se trata de géneros nuevos o viejos si no de las formas renovadas de los mismos. Ya sea en el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, como en *Hamlet* y *Boquitas Pintadas*, por sólo mencionar algunas obras, se evidencian elementos, como el relato dentro del relato, el humor y la parodia, que se encontraban en la “sátira menipea” y en el “diálogo socrático”.

Otro aspecto fundamental de la menipea es su carácter flexible en todo sentido de la palabra. Como se dijo en las páginas anteriores, el género es amplio en cuanto a personajes, estilos, voces, temas tratados, etc. pero, también, actúa como un ente atrayente para otros géneros menores como la diatriba, el soliloquio y el simposio; haciendo de éstos parte de su componente<sup>6</sup>. Y sucede a la inversa, los géneros mayores, como la novela, pueden tomar *rasgos* de la menipea, como el mundo naturalista de los bajos fondos, elementos de la parodia y la risa, entre otros.

La unión de varios puntos de vista da la noción de un mundo multifacético en el cual no existe una sola voz, ni una sola verdad. La realidad se intenta reflejar imparcialmente desde el momento que se presentan diferentes ángulos de enfoque. La forma trata de ser omniabarcante. El lector de la obra tiene la tarea de formarse una idea de lo que sucede y acontece en el mundo narrado. Él se encargará de dar una u otra interpretación a partir de los discursos expuestos y decidirá a quien creerle o a quien no. Para hacerlo ilustrativo, el lector tiene las cartas echadas en la mesa, las conoce y está en capacidad de hilvanar, como conocedor total de los puntos de vistas, su propia conclusión.

---

<sup>6</sup> Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* dedica unas páginas para explicar cada uno de los géneros menores, específicamente, en las páginas 169 y 170.

En la novela polifónica, ningún discurso tiene supremacía sobre otro, todos pertenecen a un sujeto que expresa sus opiniones o que “vive” en el universo ficticio donde interactúan muchas conciencias o personas. Para el lector la tarea es compleja porque no tiene “ningún punto estable” al cual atenerse. Él tendrá una labor ardua al hacer una interpretación del conjunto, quedando a su vez, reflejado el carácter inconcluso de la novela por las diferentes interpretaciones que se pudieran hacer de un mismo texto (Bajtín, 1993: 33).

Otro rasgo importante es el carácter simultáneo de las múltiples facetas de la realidad. Es de resaltar que el autor que se va a estudiar (Roberto Bolaño) logró, de algún modo, captar la sinfonía de discursos. Bajtín decía que Dostoievski:

se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontar* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento* (1993: 48).

En otro capítulo del libro, Bajtín señala que:

Dostoievski poseía un don genial de oír el diálogo de su época o, más exactamente, de escuchar a su época como un diálogo enorme, captando en ella no solamente las voces aisladas sino ante todo, justamente, las *relaciones dialógicas* entre voces, su *interacción dialógica*. También oía las voces dominantes, reconocidas y altisonantes de la época, es decir, las ideas preponderantes, principales (oficiales o no oficiales), y asimismo las voces todavía débiles, las ideas que aún no se manifestaban, junto con las ideas implícitas que nadie aparte de él llegaba a escuchar y las ideas que apenas empezaban a madurar, los embriones de las futuras visiones del mundo. “Toda la realidad, escribió Dostoievski, no se agota por lo existente, porque una parte enorme de ella consiste en la *palabra todavía implícita y no expresada*” (1993: 129).

La idea de la novela polifónica, la influencia de la sátira menipea en los géneros mayores y su aplicación a la poética de Dostoievski y, en general, a su obra, fue el objetivo general de Bajtín. Nosotros rescatamos esa visión y, a su vez, proponemos que estas teorías y puntos de vista cobran una vigencia evidente en *Los detectives salvajes*. Bajtín, clarifica que no se trata de que Dostoievski haya tomado como punto de partida las menipeas para sus creaciones, sino que corresponde a la evolución interna del género de la novela y cómo éste mantiene fuertes raíces con su pasado.

Entre los aspectos importantes del diálogo, y que aparece reflejado en gran medida en la literatura contemporánea, es la certeza de que el hombre no es un ser cerrado y concluso, sino más bien un ser en constante movimiento y cambio. Característica disímil de la novela mimética que tendía a ser descriptiva, hacía acercamientos a los detalles, como paisajes, descripciones físicas y psicológicas, pero no profundizaba. Daba a conocer los problemas o situaciones y, por medio del narrador, a veces, los reprobaba.

El narrador de la novela realista, generalmente, es omnisciente. Narra todo según lo ve, trata de ser lo más objetivo posible, describiendo los pormenores para que al lector no se le escape nada. Este último sólo se dará a la tarea de ir pasando las páginas, y así, enterarse paulatinamente de la conducta y acciones de los personajes. La suerte de la trama está manifiesta. El autor deja nada, o muy poco, a la imaginación del lector.

Los personajes eran tratados por el escritor como entes de papel que englobaban a un grupo social, es decir, se trabajaba a partir de arquetipos. Un personaje representaba al colectivo. Prácticamente se plagiaba la realidad. Los

actantes parecían objetos que no tenían conciencia propia. Bajtín apuntaba que en la novela psicológica-social, cotidiana y biográfica:

El héroe se inicia en el argumento como un hombre encarnado y estrictamente localizado en la vida, en el marco concreto e impermeable de su clase o estamento, de su situación familiar, de su edad, de sus propósitos biográficos. Su *humanidad* está tan concretizada y especificada por el lugar que ocupa en la vida, que en sí misma carece de influencia determinante sobre las relaciones argumentales. Sólo puede manifestarse en el rígido marco de estas relaciones (1993: 147).

El artista de comienzos del siglo XX siente una actitud de rechazo ante el arte simplón, por eso, apuesta a las ideas, a los conceptos y, sobre todo, a la sugerencia. Ya nada sería explícito. El lector se convertiría en un co-autor.

Es importante dejar asentado que el autor moderno y contemporáneo no huye de la realidad, al no imitarla, si no que trata de comprenderla más allá de lo sólo perceptible por los sentidos e intenta acercarse al individuo: a sus preocupaciones existenciales. Le da mayor énfasis a la realidad individual que a la colectiva. No se trata de objetos del discurso sino de “sujetos autónomos” (Bajtín, 1993: 18).

Se fueron abriendo compuertas de posibilidades para narrar hechos que afectaban, directa o indirectamente, al individuo. Temas que antes no habían sido tratados con libertad ahora forman parte del aparato que da cuenta del hombre de la época. Por ejemplo, el erotismo. No hay miedo para afrontar ningún problema que gire entorno al hombre; se trata de acercarse cada vez más a él.

En algunas novelas que se escribieron a principios del siglo XX y otras en la segunda mitad, se pudo penetrar en la conciencia de los personajes. Nombramos a los que nos marcaron como lectores, Erdosain en *Los siete locos*, de Roberto Arlt; Rhoda, Bernard, Susan, Neville, Jinny y Louis en *Las olas*, de Virginia Woolf; Horacio y la Maga en *Rayuela* y Juan Pablo Castel en *El túnel*. Encontramos seres que tenían preocupaciones excepcionales que, de una u otra forma y en algún momento, nos sentimos identificados con ellos. Esta identificación, la de los problemas existenciales, es quizás de mayor riqueza que la que pudieron tener los protagonistas del siglo XIX con sus novelas miméticas, sin por esto despreciar este tipo de narrativa, que se da por entendido que corresponde a un estilo de época. Aquí, no se identifica el lector por las costumbres burguesas, los escenarios, las clases sociales si no porque el autor retrata la realidad caótica y la problemática del autocuestionamiento del hombre que le tocó vivir las dos Guerras Mundiales, la Revolución Bolchevique, la Revolución Mexicana, la Guerra Fría, el período de depresión, las entreguerras y la reconstrucción de una sociedad que quedó marcada con las detonaciones de Hiroshima y Nagasaki. Si se presta un poco de atención, nos podremos dar cuenta del sufrimiento y el ensimismamiento en que viven cada uno de los personajes o protagonistas de la novela latinoamericana y, en general, de la novela universal, desde los inicios de la vanguardia hasta nuestro días. No encuentro mejor ejemplo que Meursault, el extranjero de Camus, extranjero de su propia vida y de su entorno, como retrato de este hombre acongojado que habitó el siglo XX.

El discurso polifónico surge como consecuencia de la realidad del hombre, incapaz de ser delimitado y estar en un constante “siendo”. El gerundio del verbo ser, caracteriza al sujeto contemporáneo, que se va formando a lo largo de su vida. Él será imposible de ser retratado como un personaje del siglo XIX que en la mayoría de los casos se los “representaba” con toda una psicología definida y con un papel prefigurado. El “siendo” da la noción de la construcción progresiva.

Donald Shaw habla “de una sublevación contra todo intento de presentación unívoca de la realidad, sea la exterior a los personajes, sea la realidad interior psicológica, y de la creación de obras esencialmente abiertas que ofrecen la posibilidad de múltiples lecturas” (250-251).

La presentación plural de los puntos de vista trae consigo la idea de dar a conocer a un hombre total, que es visto desde varios ángulos. Se descompone un todo para ir mostrando cada una de sus partes. Es como la teoría cubista en las artes plásticas, donde se deconstruye un objeto perfectamente delineado en diferentes partes de su composición, dando así a conocer diversos puntos de vistas de ese objeto. Son varias opiniones o visiones de una unidad. El resultado es la fragmentación del objeto y la posterior formación del criterio del espectador.

Esto lleva a la conclusión de una visión totalizante. Sin embargo, esta visión deber ser construida por el espectador o lector. El protagonista o héroe de la novela es presentado desde distintos enfoques que dan la idea de variedad de opiniones sobre un mismo personaje. De esa forma se logra obtener mayor información con la cual se jugará para dar alguna opinión sobre el actante.

Se trata de la novela:

perpetuamente abierta en la que, para siempre privados del cosquilleo del saber “cómo va a terminar”, confrontamos, en vez, la oportunidad aun más placentera de imaginar cómo no termina la novela, sino cómo se reinicia, se relaciona y correlaciona, construyendo insospechadas constelaciones de significados (Fuentes, 1993: 156).

De la deconstrucción a la construcción de “insospechadas constelaciones de significados” es una de las claves de la novela moderna y contemporánea, puesto que cada uno de los lectores tendrá una interpretación diferente y, por lo tanto, una opinión desigual, demostrando el doble carácter dialógico: el de la novela y del hombre.

Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, comenta los estudios que se habían realizado hasta la época sobre la obra del escritor ruso y va explicando los aciertos y errores de esas interpretaciones. Entre los críticos que nombra se encuentra Otto Kaus; estudioso que afirma que la novela de Dostoievski y, en general la novela dialógica, es producto de un cambio en las sociedades representado por el capitalismo, que a su vez, inserta la modernidad como modo de vida. Bajtín, coincide con estas afirmaciones y dice que no pudo haberse dado una novela dialógica como tal sin ese marco. Ya se explicó anteriormente la evolución de los géneros “cómico-serios” aceptando las influencias de estos en la historia de la narrativa (Bajtín, 1993: 35).

Se necesita de “varias voces que canten diferente un mismo tema”. Estas voces que muestran sus visiones dan otro concepto importante para la literatura moderna: la carnavalización (Bajtín, 1993: 68).

## **1.2. LA CARNAVALIZACIÓN COMO ELEMENTO DEL CARÁCTER**

### **DIALÓGICO**

la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc., eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido (Bajtín, 1993: 189).

En la carnavalización aparece la noción de pluralidad de personajes que pertenecen a distintas clases sociales, edades, religiones y maneras de pensar. En un mismo escenario conviven seres de las más diferentes especies.

La literatura carnavalizada es aquella que ha tenido influencia del folklore carnavalesco. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* y en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, explica la influencia de esta celebración medieval en el campo de las letras. Hace una exposición histórica del carnaval y cómo éste significaba una alteración en el mundo normal de la sociedad. En el carnaval se trastocaban los valores y por un período de tiempo el “mundo estaba al revés”. Los pobres jugaban a ser ricos, los esclavos a ser señores y así con todos los poderes establecidos. Este “mundo al revés”, como dice Bajtín, es un aspecto esencial del carnaval. Porque se trata de “una coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval porque da la noción de “cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo” (1993: 175).

El carácter ambivalente de la situación de coronamiento y destronación es importante en la concepción carnavalesca del mundo porque se asume una posición frente a los hechos. Se sabe al momento de ser coronado que se será descoronado. En un hecho tajante y absoluto. Se está en la cima y luego en el piso. “El nacimiento está preñado de muerte, la muerte, de un nuevo nacimiento” (1993: 176); es un rito doble, uno no puede ser concebido sin el otro. La persona que está siendo coronada no debe ni puede aferrarse a su nueva posición porque esto significaría un golpe más duro del que ya es por su consistencia misma. Lo que es importante es el proceso de cambio y evolución, es decir, el hecho simbólico y no tanto el sujeto que los padece.

En el carnaval se permitía la convivencia de todos los estamentos de la sociedad, sin importar ninguna clase de distinciones. Eran días en los cuales no existían reglas, pero al cabo de la celebración todo volvía a su normalidad. Esto significaba que era una especie de juego que estaba delimitado por la noción de tiempo, cuando se acabara la celebración el orden sería reestablecido.

La carnavalización en la literatura es más o menos similar a lo que era el carnaval en la época medieval. Es la confluencia de todos los elementos y actantes de una sociedad, en un mismo plano de la narración. Es decir, personajes de distintas creencias, edades, condiciones sociales actúan en un mismo espacio, en este caso, el espacio de la novela.

En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Bajtín dice que el carnaval está en estrecha relación con lo popular y el folklore. Esta celebración que ocupaba un lugar importante en la sociedad de la Edad Media se realizaba en las plazas públicas y eran manifestaciones que se oponían a la “cultura oficial” de la época (10). Los festejos:

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas (1998: 11).

Existían ritos y cultos serios que tenían en paralelo una versión burlada de ellos. Dos modos de vida que iban por caminos totalmente opuestos, por un lado, lo serio y, por el otro, lo cómico. “Así, por ejemplo, en la Roma antigua, durante la ceremonia del triunfo, se celebraba y se escarnecía al vencedor en igual proporción; del mismo modo, durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto” (Bajtín, 1998: 12). Es decir, había una doble forma de vida contraria, una que seguía las reglas y otra que tendía al no cumplimiento de ellas. Era como una vida terrestre que todo el mundo toleraba y actuaba de acuerdo y, otra, como un mundo del subsuelo en el que se cometían los actos de blasfemia y burla. Por esto, los escritores se encargaron de fusionarlos y dar a luz los géneros cómico-serios, expuestos en las páginas anteriores.

La no representabilidad del carnaval es otro aspecto fundamental de su esencia porque no se trata de una actuación o la construcción de un mundo de ficciones sino de la vivencia de una experiencia de libertad. Cada hombre que participaba de él ayudaba a construirlo, cada quien con sus actos y ocurrencias le daba diferentes matices a la colorida fiesta que jamás podría ser igual año tras año. Bajtín, en el libro sobre Rabelais, dice que “el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia” (1998: 14).

Más adelante, apunta: “El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva* (...) que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (14). En el espacio de tiempo de la celebración, los individuos, se sentían más humanos por el hecho de que por unos momentos podían compartir con cada uno de los integrantes de la sociedad sin importar a qué clase ni condición pertenecieran, situación casi imposible en la cotidianidad.

Bajtín afirma que la evolución del carnaval y sus influencias dejaron enormes huellas en la expresión literaria porque se logró plasmar la percepción carnavalizada del mundo en un lenguaje unitario. En otras palabras, se pudo mostrar los diferentes discursos de los componentes de una sociedad en un mismo espacio. En esos días de fiesta, la comunicación, que se establecía entre los individuos, era familiar puesto a que se estaba en presencia de una situación de excepción (el carnaval); se creía en la igualdad de condiciones de las personas. El trato era de tú a tú y, por lo tanto, cercano. El ambiente de fiesta y burla del orden oficial contribuía a que las expresiones fueran con tonos de blasfemia y burla. Las groserías deambulaban de boca en boca; a lo que el crítico apunta:

Estas categorías carnales, y ante todo la de la libre familiarización del hombre y del mundo, durante milenios se iban trasponiendo a la literatura, sobre todo a la línea dialógica del desarrollo de la prosa novelesca. La familiarización ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la trasposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposible en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura (Bajtín, 1993: 174).

De igual forma, Bajtín, habla de la herencia de las imágenes de la vida material y corporal (eróticas) de la cultura popular. Las descripciones de esta índole, el crítico, las engloba en el término de *realismo grotesco*. Estas imágenes eran abordadas de forma natural porque constituían una parte inmanente al hombre, imposibles de ser apartadas de los otros aspectos vitales:

*El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo (1998: 24).*

El rasgo distintivo del realismo grotesco es la degradación, es decir, “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1998: 24); las cosas consideradas como “graves”, serias e importantes, en la cultura medieval, eran llevadas al plano de lo cotidiano, de esa forma, degradándolas a través del escarnio.

La representación de este fenómeno en la naturaleza del hombre o, mejor dicho, en su cuerpo, es la siguiente: lo “alto” está simbolizado por la cabeza y lo “bajo” por los órganos genitales, el vientre y el trasero. “Lo <<inferior>> para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo” (Bajtín, 1998: 26).

En la literatura contemporánea el realismo grotesco ha perdido el aspecto positivo de trasladar lo sublime al plano terrenal para luego dar inicio a un ciclo de renacimiento, si no que, generalmente, se destaca lo negativo de la condición humana.

El tema del erotismo, en la literatura, es visto muchas veces como un aspecto negativo. Se ha adentrado en el estudio y la observación de las conductas sexuales, no sólo en el ámbito común sino también en las conductas que pudieran ser consideradas desviadas. En las novelas ya no es de extrañarse encontrar relaciones que pudieran inhibir a más de alguno. Donald Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* escribe que a:

diferencia de lo que ocurría en la novela tradicional, el erotismo ahora está visto en el contexto de la orfandad espiritual del hombre, o, como escribe Sábato: El sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El derrumbe del orden establecido y la consecuente crisis del optimismo...agudiza este problema y convierte el tema de la soledad en el más supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne y así...ahora asume un carácter sagrado (248).

El sexo, generalmente en las novelas, se utiliza como medio de expresión de una realidad cruda que vive un sujeto sumergido en un profundo vacío existencial y que trata de olvidar a través de los placeres de la carne. Es un medium que logra

sacar al personaje de su mundo tangible para elevarlo aunque sea en unos minutos al del placer perecedero.

Las imágenes grotescas en la literatura moderna y contemporánea chocan con la estética clásica considerándose perturbadoras y, a veces, con juicios muy apresurados, de innecesarias y absurdas. Las actividades vitales que significan desarrollo como:

el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el desplazamiento corporal, etc., (...)siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo (Bajtín, 1998: 29).

Un aspecto interesante es la idea del cuerpo como reflejo de una constante evolución. Cada una de sus partes, orificios, protuberancias, ramificaciones, etcétera, dan la noción de inconclusividad. El cuerpo sufre transformaciones que nos acercan nuevamente al carácter dinámico del hombre desde una perspectiva no sólo intelectual sino biológica.

El héroe<sup>7</sup> no es importante como un ser definido desde la primera página del libro. Importa la evolución del mismo a través de su autoconciencia. Y el mundo en el cual vive no importa en sí, sino la manera como el personaje lo ve y cómo ese mundo influye en él.

Bajtín define la novela polifónica y coloca como creador de esta rama del género literario a su compatriota ruso Fiodor Dostoievski:

---

<sup>7</sup> Se hablará del héroe como un personaje más o protagonista de una novela, sin atender a la concepción histórica o clásica de dicho personaje.

En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo* (Bajtín, 1993: 16 -17).

Es importante el hecho de que los héroes de la novela contemporánea busquen su propia verdad dialogando con circunstancias y personajes. En casos son presentados como ideólogos. El astrólogo y Erdosain, protagonistas de *Los siete locos* (novela de Roberto Arlt), son portadores de ideas que van más allá de simples planteamientos; a partir de ellas se afirma su existencia. Por la idea se mantienen vivos y dispuestos a hacer lo que esté a su alcance para llevarla a cabo. El astrólogo está convencido de que la única manera de que el mundo salga hacia delante es a través de la formación de una nueva sociedad, construida a base de desarrollo y ciencia, pero dominada por mentes excepcionales, como la de él y el protagonista: Erdosain.

Ejemplifiquemos con *Los siete locos*. Erdosain en un monólogo afirma la importancia de la idea en el universo ficticio y en su propio desenvolvimiento:

Yo mismo estoy descentrado, no soy el que soy, y, sin embargo, algo necesito hacer para tener conciencia de mi existencia, para afirmarla. Porque yo soy como un muerto. No existo ni para el capitán ni para Elsa, ni para Barsut. Ellos si quieren pueden hacerme meter preso, Barsut abofetearme otra vez, Elsa irse con otros en mis barbas, el capitán llevársela nuevamente. Para todos soy la negación de la vida. Soy algo así como el no ser. *Un hombre no es como acción, luego no*

*existe. (...) Y sin embargo, si mañana tiro una bomba, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de jurisconsultos prepararon castigos, cárceles y teorías. Yo, que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, guardacárceles, coches celulares, y nadie verá en mi un desdichado sino un hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad. ¡Eso sí que es curioso! Y sin embargo, sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra. Y yo sería el Erdosain en particular, el monstruo Erdosain previsto, temido, caracterizado por el código, y entre los miles de Erdosain anónimos que infectan el mundo, sería el otro Erdosain, el auténtico el que es y será (...) (1987: 54-55).*

Esa idea por la cual vivían necesitaba ser escuchada, comprendida y tener interacción con otras ideas. En el caso de Erdosain la idea consistía en matar a un hombre para darse cuenta de su existencia y de que su voluntad podría cambiar el curso de su vida y de Barsut, su víctima. Existía la necesidad de un intercambio dialógico. El personaje trata de resolver esa "idea" y lucha a toda costa por alcanzar su objetivo. Se necesitaba que existieran varias ideas para que el planteamiento y la perspectiva no fuera sólo una. Diferentes pensamientos dialogando para estar en presencia de un "gran diálogo".

Esa es la actitud del nuevo hombre que habita la narrativa alejada de la mimesis que se siente fuera de lugar de la sociedad que lo rodea. Es un individuo que se siente agobiado por la modernidad y que no encuentra como encajar en ella. El mundo que percibimos a través de estos personajes es un mundo subjetivo, lo conocemos por y en función a él.

Antes de entrar en detalles con el mundo de los personajes, es importante mencionar la parodia como un punto imprescindible en los géneros carnavalizados.

En la sátira menipea se pueden rastrear los elementos que parodian una realidad concreta. De hecho, Bajtín, afirma que en la Antigüedad clásica todo tenía su parodia, es decir, lo burlesco de algún acto serio. En las páginas anteriores se ejemplificaba con los rituales que se le hacían a los difuntos donde, por momentos, se los elogiaba y, en otros, se los escarnizaba. Bajtín dice que “en el seno de la parodia pudo originarse una de las magnas y al mismo tiempo más carnavalizada novela de la literatura universal: el *Don Quijote* de Cervantes” (1993: 180).

### 1.3. PERSONAJES: PORTADORES DE DISTINTOS PUNTOS DE VISTA

Para realizar un análisis de los personajes de la novela *Los detectives salvajes* recurriremos a las propuestas hechas por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* y el trabajo de Carmen Bustillo en *El ente de papel, un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Como ya se dijo, el libro de Bajtín se utilizará a lo largo de todo este trabajo. El libro de Carmen Bustillo es compendio de las investigaciones hechas, anteriormente, sobre el personaje en la novela y, por lo tanto, un estudio importante sobre el tema.

Como se mencionó en las páginas anteriores, en la novela realista se trataba de mostrar de la forma más ilustrativa posible la cotidianidad de una sociedad, con sus defectos y virtudes. Uno de los objetivos era que el lector se sintiera reflejado en ella y, por lo tanto, identificado. Esa identificación del lector con el personaje Carmen Bustillo lo resume enfatizándose en la teoría de Jitrik:

Uno de los factores que más influye en esta problemática, como dice Noé Jitrik en su obra *El no existente caballero*, es la identificación lector/personaje. Ya sea por analogía o por rechazo, el lector se “reconoce” en el personaje y pasa a una universalización –trascendentalización– de su yo: reforzando su propia imagen que se incrusta en moldes previos y sale de su aislamiento para formar parte de la “condición humana”, de ese juego de alteridades que instaura el texto en el tiempo y en el espacio (Bustillo, 1995: 20).

Es decir, los personajes de la novela canónica se iban construyendo en función de la realidad palpable y del papel que desempeñaban como estereotipos en ella. El marco de la narración, el mundo en el cual se desenvolvían los actantes, representaba un pilar fundamental para su construcción. En la medida que el autor retratara con veracidad el entorno donde vivían y las actitudes comunes de la época, el sentimiento de identificación sería mayor. No hay que olvidar que la novela decimonónica era un producto burgués; los representantes de esa clase social eran los lectores de las obras y de ahí radicaba una de las importancias de reflejarlos en ellas.

Los personajes de la narrativa mimética vendrían a constituir los personajes “planos” que Edward Morgan Foster diferenciara de los “redondos”;

Los personajes planos resultan los más fáciles de reconocer, son los que están caracterizados desde un principio en la narración. Son

estereotipos y por lo tanto, “no necesitan ser introducidos”. Parecieran estar hechos de fórmulas. El lector está familiarizado con ellos, y sabe que es un actante predeterminado (Sullà, 1996: 36).

Los personajes redondos son aquellos que no están predestinados y a los cuales el lector tiene que ir descifrando a medida que se sumerge en la lectura. El personaje redondo es el que sorprende con sus actos y al que lo vemos evolucionar tras el día a día. Se va formando una idea de él en forma acumulativa, mientras avanza la trama y por ende, la lectura.

Mijaíl Bajtín coloca a Dostoievski como el iniciador de la literatura moderna porque en sus novelas se va a presenciar los que más tarde se convertiría en los elementos fundacionales de la narrativa contemporánea; la polifonía y el héroe como ser pensante y portador de una idea.

La novela polifónica, como se dijo en las páginas anteriores, es aquella en la cual confluyen diferentes puntos de vista de una realidad. Se trata de enfocar el entorno desde varias voces que reflejen los distintos modos de pensar. Ante la imposibilidad de dar un sólo discurso se dan varios para que el lector sea quien de sentido y saque conclusiones. De allí la variedad de interpretaciones que dan cuenta de las diferentes lecturas que se pueden hacer de una obra. Al ser una novela en la que se mezclan varias voces que dan noción de la realidad existente en el mundo narrado y en el real, la perspectiva del héroe no puede ser jamás descriptiva por parte de un narrador en tercera persona, que narra los hechos y pensamientos desde afuera. Es un testigo, pero no el sujeto que padece las acciones o da a conocer sus propios pensamientos. Es por esto que, desde ahora, el personaje constituye un punto de vista y como dice Bajtín “no le importa qué es lo que héroe representa en el mundo, sino ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo” (1993: 71). No se trata de un personaje que se inserta en la

sociedad como una pieza más de ella; se trata de un hombre que piensa y siente. Un hombre que está capacitado para darse a conocer a través de sus pensamientos, por lo tanto, no es una imagen prefigurada sino que es el *“último recuento de su conciencia y autoconciencia y, al fin y al cabo, su última palabra acerca de su persona y de su mundo”* (1993: 72).

El personaje da una visión individual y, per se, subjetiva, es un punto de vista que es propio y exclusivo; sólo él, a través de su pensamiento, las podrá dar a conocer. En este tipo de novela se intenta eliminar los narradores omniscientes, se deja que el héroe *“hable”*. Al hablar, el héroe, transmite sus ideas y pensamientos. Es reflejo de persona que tiene sus convicciones e ideales, a través de su discurso cobra autonomía y no necesita ser llevado de la mano, si no todo lo contrario, necesita desenvolverse abiertamente.

*“Cada cabeza es un mundo”* dice el refrán que ilustra muy bien lo que se quiere explicar. Los autores, generalmente, crean personajes que son libres con conciencias que actúan a su libre albedrío. Bajtín habla de los personajes y del carácter dialógico de la obra de Dostoievski diciendo que:

no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible (1993: 16 -17).

Esto quiere decir, que la autoridad de lo narrado la tienen los propios personajes y no el narrador. El narrador en tercera persona sólo nos puede dar información superficial vista desde el afuera de los hechos. Cada voz, cada personaje

aportará mucho más con sus intervenciones que el narrador omnisciente. Lo acontecido es relatado por sus propios protagonistas:

En los labios del otro, una misma palabra o una misma definición adquirirían un sentido diferente, un tono distinto y ya no podría ser verdad. Sólo en forma de enunciado confesional puede el hombre emitir, según Dostoievski, la palabra última que le sea realmente adecuada (Bajtín, 1993: 83).

Dostoievski usaba todos los datos que pudieran dar una imagen estable del héroe para ponerlos en la propia boca del sujeto; éste se autocuestionaría y, poco a poco, se estaría dando a conocer a medida que su existencia avanzara. El crítico ruso dice que al estar el personaje vivo no se puede cerrar su actuación porque aún no ha dicho su última palabra (1993: 72-87).

En la novela contemporánea llama la atención el papel que desempeña el protagonista porque, generalmente, es un hombre que se encuentra dividido entre esencia y existencia, que anda en la búsqueda de su ser y se encuentra en una situación extrema. Es un individuo que está al borde de un abismo y que trata de buscar las respuestas de la vida en su interior. Él se ha posesionado de una idea o incluso a la inversa “es un intelectual de extracción social variada que se ha separado de la tradición cultural, del suelo patrio y del terruño y que representa la “generación accidental”. (...) Se convierte en un “hombre de idea””. Y, como tal, lo que importa es la evolución de esta idea en su pensamiento. Las descripciones externas al personaje son importantes por su relación con el héroe, es decir, dejan constancia en el mundo en el cual ese hombre de la idea se desenvuelve. Cada conciencia tendrá su idea, así dejando descartada la noción de un mundo monológico donde sólo existe una (Bajtín, 1993: 39). Este hombre vive en el presente en que se desarrolla su idea, el pasado tiene importancia desde el punto de vista del

hoy. Ellos “recuerdan sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal; un pecado no expiado, un crimen, un agravio sin perdonar” (Bajtín, 1993: 49).

Dostoievski, según Bajtín, utilizaba a hombres “soñadores” y “hombres del subsuelo”, aunque constituían tipologías, él sacaba todo el provecho para que estuvieran muy distantes de un personaje concluido. A cada uno de ellos le extraía material para la creación de actantes “reales” con independencia, es decir, su formulación era tal, que en la trama se desarrollaban acorde con su existencia. Como dice Bajtín “el autor efectivamente le deja la última palabra a su héroe” (1993: 79-80).

Horacio Oliveira y Juan Pablo Castel son dos protagonistas ficticiales latinoamericanos que ejemplifican claramente la escisión del hombre con su yo. El primero en *Rayuela*, y el segundo en *El túnel*, se cuestionan su finalidad en el mundo. Son hombres que se sienten incomprendidos por el resto y que generalmente, terminan en la derrota, con la triste conclusión que nadie los podrá entender. Encerrados en sus problemáticas actúan como si no pertenecieran a la realidad que los envuelve. En el capítulo “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica”, Bajtín afirma que la personalidad de algunos actantes llega “inevitablemente a un conflicto con su entorno, ante todo, a un choque con toda clase de convenciones. De ahí que aparezca el “escándalo”, este primer y superficial señalamiento del *pathos* de la personalidad” (1993: 24).

Juan Pablo Castel al final de *El túnel* pronuncia las siguientes palabras que dan noción de la profunda soledad y tristeza en la cual se encuentra sumergido:

*había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel*

paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles (...) Y entonces sentía que mi destino era infinitamente más solitario que lo que había imaginado (Sábato, 1998: 160-161).

Bajtín admite la vinculación de las novelas de aventuras con las de Dostoievski y nosotros, a su vez, las coincidencias aplicables a los personajes de la narrativa contemporánea. El héroe de aventuras está expuesto a que cualquier cosa le pase; su naturaleza es ir en busca de ellas y, por lo tanto, no sabe que le espera. Es un sujeto que no puede ser predeterminado, ya que siempre está en busca de andanzas para colocarse a prueba. Él estará condicionado por varias circunstancias y de esa cantidad de variables dependerá su desenlace. Asimismo, el personaje actual es un hombre que se va definiendo por un sinnúmero de acciones que lo llevarán a obrar de una u otra forma (Bajtín, 1993: 145). Dostoievski, al igual que muchos de los autores contemporáneos:

coloca al hombre en situaciones excepcionales que lo provocan y lo obligan a manifestarse, lo une y lo hace chocar con otros hombres en circunstancias poco habituales e inesperadas, precisamente con el propósito de *poner a prueba* a la idea y al hombre de la idea, es decir, al "hombre en el hombre" (Bajtín, 1993: 149).

Un héroe en situación de aventura hace que el lector se sienta atraído hacia la narración en sí, es decir, a los hechos que mantienen al personaje en un ir y venir en situaciones riesgosas y poco comunes.

Hemos visto a través de la historia de la narrativa latinoamericana, la formulación de un héroe que por sus valores pareciera ser un "anti-héroe". En otras palabras, que resume en él características que no son propias de uno épico o clásico.

Hay antecedentes en toda la literatura pero en Hispanoamérica se pudiera considerar *El periquillo Sarmiento*, obra publicada en 1816, como un anti-héroe que actúa todo lo contrario a la moral establecida. El personaje, periquillo, es un habitante de la colonia mexicana. Este personaje tiene rasgos del pícaro de la narrativa española porque es un ser degradado y corrompido por la sociedad en la cual se desenvuelve. De igual forma, el protagonista de *Memorias de un Sargento de Milicias*, publicada en 1856, es un germen del anti-héroe contemporáneo.

*Macunaíma*, de Mario de Andrade (1928), es otro buen ejemplo de la novela con un personaje que representa un anti-valor. Macunaíma es un hombre sin ningún carácter y, por lo tanto, metáfora del hombre moderno que es imposible de ser definido absolutamente. Es un mestizo que no tiene ideales, lucha sin importar los medios para lograr sus objetivos, tiene sed de dinero, actúa por impulsos de rabia e irracionalidad, le hace daño a sus propios hermanos y, psicológicamente hablando, es un ser débil y sin ninguna convicción moral. Asimismo los ya citados Horacio Oliveira y Juan Pablo Castel son “anti-héroes”. Al respecto Carmen Bustillo señala que:

el protagonista –o el héroe en su acepción más libre- es el principal portavoz del cuadro de valores o anti-valores del autor, y en esa medida puede resultar un “anti-héroe” por representar el opuesto a las expectativas y convenciones de un sistema no sólo ideológico sino estético, con lo que pueda haber de diferencia entre ambas dimensiones (1995: 28).

Otro aspecto importante que nombra Bustillo en su libro es la teoría de Joseph Campbell quien mantiene la existencia de mitos que perduran a través del tiempo y que están relacionados a las imágenes arquetípicas. Esto quiere decir, que

se conservan ciertos elementos identificados en variadas creaciones literarias a través del tiempo.

Sigue en pie las formas de iniciación del héroe: “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido”. O lo que es lo mismo, en la narrativa moderna hay estructuras que son “motivos recurrentes o en *mitemas*, unidades estructurales mínimas del mito en el discurso” (1995: 33-34).

Para Bustillo la propuesta de Campbell sería más aplicable a una sociedad cerrada y, por lo tanto, definida, entonces, prefiere acogerse a la propuesta de Juan Villegas en *La estructura mítica del héroe* donde habla de mitemas existentes en la literatura como el “llamado”, el “viaje”, el “camino de las pruebas”, el “umbral” y el “regreso” (1995: 35). Sobre el héroe contemporáneo la crítica venezolana dice:

El héroe actual desde luego no estaría consciente de responder a patrones fijados con anterioridad, pero igual sentiría un “llamado” ante las condiciones insatisfactorias de su vida o el mundo que le rodea. Este llamado, que muy frecuentemente es interior, lo impulsaría a un “viaje” que lo pondría en contacto con otros niveles de realidad, para acceder a los cuales las dificultades o peligros, de nuevo, provendrían muchas veces de su propio ser más que del exterior. Por lo que el “retorno” casi siempre se tendría como el fracaso de la aventura, al insertarse de nuevo el personaje su medio, a menos que pueda, cual “enviado”, ejercer de agente transformador de ese medio (1995: 35).

Bustillo, al igual que nuestra propuesta, señala que es Mijaíl Bajtín el crítico literario que más ha ayudado a esclarecer el rol del personaje en la novela moderna, sobre todo con la noción de polifonía de voces que dan cuenta del hombre total, que refleja la perspectiva del autor, del lector y el personaje.

Bajtín, en su análisis de la obra de Dostoievski, toca el tema de la oralidad en la literatura que se encuentra vinculada a reproducir el habla de ciertos individuos. Bajtín manifiesta que en ese intento de que el personaje hable de una forma determinada es mucho más interesante que el narrador quiera posicionarse en un “discurso ajeno”. Una vez más lo que le importa a Dostoievski y a Bajtín es el discurso que esa voz significa, es decir, su punto de vista:

el relato oral se introduce precisamente para representar una *voz ajena*, socialmente determinada que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando. Se introduce propiamente el narrador que no es literato y que las más de las veces pertenece a los estratos sociales bajos, al pueblo (que es lo que le importa al autor) aportando su habla (1993: 268).

El tema del habla es un recurso que utiliza el autor para acercar al lector a cierto personaje. Generalmente, a través de cómo se expresa sabremos o se nos dará indicios de su comportamiento y el papel desempeñado en la sociedad.

Ahora haremos una nota biográfica del autor para luego aplicar estas concepciones de la narrativa a *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

## CAPÍTULO II

### EL ESCRITOR Y SU NOVELA



## 2.1. PRESENTACIÓN DE ROBERTO BOLAÑO

–¿Qué le deben sus novelas a la vida?.  
– Todo. No hay nada que no le deba todo a la vida.  
*Entrevista de Luis García a Roberto Bolaño.*

La reconstrucción de pasajes de la vida de Roberto Bolaño se hace a partir de sus propias palabras. En cada premio recibido, entrevistas concedidas, conversaciones con amigos y periodistas no ha escatimado en tiempo y esfuerzo para contar momentos de su vida que, de una u otra forma, se pueden ver reflejados en *Los detectives salvajes*. Vivencia y creación están asociadas en este libro; su omisión sería dejar pasar de lado un importante elemento en su narrativa.

Roberto Bolaño nació en Santiago de Chile en 1953. Nunca vivió allí, sino en pueblos del sur y la costa. Recuerda, en el discurso de Caracas para recibir el Premio Rómulo Gallegos, su época de futbolista en los campos de Quilpué, Cauquenes o la provincia de Bío-Bío cuando jugaba con la camiseta número 11, de forma entusiasta pero mala <sup>9</sup> (V.V.A.A, 1999: 30).

A los quince años deja el frío chileno y viaja a México acompañado de sus padres; país, de referencia obligada en su obra, es uno de los tantos destinos que marcó a Bolaño. Es en la capital mexicana, el DF, que aparece en sus poemas, novelas y cuentos donde nace el escritor sustancialmente. En los versos de “La visita al convaleciente” escribe: “Tenía entonces quince años y acababa de llegar./ Era un

---

<sup>9</sup> Roberto Bolaño dice que este número es de vital importancia en su vida cabalística porque el once era el número de su camiseta de fútbol y es el undécimo Premio Rómulo Gallegos el que se gana.

emigrante de quince años pero las calles de / México lo primero que me dicen es que allí todos somos/ emigrantes, emigrantes del Espíritu” (2000: 45). Cuando Angélica Abelleira (1999) en una entrevista le pregunta al escritor qué influencia tiene México en su obra y vida, él responde:

– Todo. Allá aprendí todo lo malo. México se convirtió en mi ciudad y ahora que vivo en un pueblo, cada vez que pienso en urbes me vienen a la mente el DF y Barcelona. México me dejó un bagaje de sueños y pesadillas; sobre todo la posibilidad de hacer aquello que era imposible. También la amistad de Mario Santiago y todos los desafíos probables e improbables. México me dejó el primer amor, mi primer trabajo vendiendo santitos y la primera vez que publiqué en el suplemento de *El Nacional*, de Juan Rejano.

Roberto Bolaño con sólo dieciséis años deja los estudios, toma la decisión de ser autodidacta, y se dedica a todo tipo de trabajos que le dejen ganancia y tiempo para leer. A partir de los veintidós vive de artículos que publica en periódicos.

Joven poeta lleno de ideales, afectado por el mayo francés del 68, la masacre de Tlatelolco, el Che y Vietnam, se une a la militancia política de izquierda y viaja con veinte años a Chile en 1973, para formar parte de la revolución socialista encabezada por Salvador Allende. En el desplazamiento por la costa del Pacífico conoce a guerrilleros y poetas. Entre estos, a los izquierdistas asesinos del salvadoreño Roque Dalton, acto que critica como una de las grandes vergüenzas de la revolución.

El gobierno socialista chileno dura sólo tres años (1970-1973). El 11 de septiembre de 1973 acababa con el sueño de muchos. Esa madrugada La Moneda, sede del gobierno, es bombardeada. Al final de la jornada Augusto Pinochet asume

el poder y muere Allende. Roberto Bolaño es detenido por ocho días, recordados como llenos de felicidad y múltiples aventuras. Él logra salvarse gracias a la venia de dos excompañeros de estudios pertenecientes a carabineros (cuerpo policial) que le conceden la libertad.

En una entrevista publicada en la revista *Lateral* (1998) declara que las acciones de la resistencia pinochetista eran absurdas y sin ninguna organización, aisladas y, por lo tanto, no tenían efecto. El fracaso desde el primer momento era un hecho que muchos, como él, no aceptaban. Actuaban cegados por los impulsos revolucionarios. Esta época de revueltas e insurrecciones dejaría una huella indeleble en la vida de Bolaño:

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 (VV.AA,1999: 35).

En su regreso a la capital mexicana (1974) funda, con un grupo de poetas, el Infrarrealismo. Mario Santiago Papatzi, su mejor amigo, José Peguero, Mara Larrosa y Bruno Montané (chileno) son los fundadores de una de las últimas vanguardias en Latinoamérica. Tulio Mora (2000) afirma lo siguiente:

Infrarrealismo procede del diccionario personal de un abuelo venerable común, Vicente Huidobro: un más abajo de la realidad (de la realidad oficial) donde se transparentan los valores de la cultura popular (lo visible oculto): el lenguaje cada vez más contaminado del mexica (el spanglish), del espalda mojada, de los comediantes

(Resortes, Borolas, Clavillazo) que combinan con cuidadas imágenes y sus diversas lecturas (Rimbaud, Blake, los Beats)(9).

Mora señala que los infrarrealistas, como los integrantes de Hora Zero, movimiento de vanguardia en Perú, usaron “el estilo directo de lo que se llamó la <sintaxis callejera>” (10). No le tuvieron miedo a las reglas ni a la ruptura de ellas. Quisieron plasmar sus experiencias sensoriales (sexo, drogas, música y alcohol) a través de una poesía narrativa.

Bolaño emigra a Europa, en 1977, específicamente a Barcelona, donde pasa a visitar a su madre que se encuentra mal de salud. Toma la decisión de quedarse con ella y ayudarla en lo que esté a su alcance. Con la escritura de dos artículos de prensa pagó el pasaje.

En Barcelona se dedicó a los más singulares oficios, desde lavaplatos, vendimiador, camarero, vigilante nocturno, basurero hasta cargador de barcos. Rico material para sus narraciones posteriores. Barcelona, como México y Chile sería uno de los lugares más frecuentados de su geografía literaria.

Hoy reside en Blanes, lugar al que se mudó con la intención de vivir de una tienda de bisutería que cerró en 1993. En una entrevista hecha por Luis García (2002) cuenta que:

trabajaba vendiendo bisutería, es decir que tenía mi pequeño negocio, y vivía como un árabe de las *Mil y una noches*, o como un judío del ghetto de Praga, sin frecuentar el círculo de Kafka, pero aprendiendo esos nombres tan pintorescos que designan las diversas piezas de bisutería. Los mediodías solía ir a bucear a una escollera del puerto en donde aún era posible ver pulpos. Cuando los pulpos me veían se alejaban y yo los seguía, sin tocarlos, durante un buen trecho. Por las

noches, después de contar las ganancias y las pérdidas del día, y anotarlas en un cuaderno muy grueso, me ponía a escribir, tirado en el suelo (no tenía mesa) y a veces pensaba en el ojo del pulpo que había visto ese mediodía y todo me parecía magnífico. Si no hubiera sido víctima de una estafa, probablemente aún seguiría en el mismo negocio.

Desde esa fecha se convirtió, como relata en *Sensini*, cuento de *Llamadas telefónicas* (1997), en un “cazarrecompensas” de los concursos literarios de provincia (en España). Confiesa el autor que le producía una alegría increíble ganar esos premios porque le permitían mantenerse y seguir escribiendo. Relata como revisaba minuciosamente los periódicos, haciendo un listado de los concursos en los cuales podría participar. Enviaba cuentos y novelas, muchas veces con diferentes títulos, luego sólo esperaba el veredicto de los jurados.

En 1996, con la publicación de la novela *Literatura nazi en América*, es reconocido internacionalmente. Sin embargo, la novela que lo lleva a ser considerado como uno de los narradores más importantes de la literatura hispana actual es, sin lugar a dudas, *Los detectives salvajes*, galardonada en 1999 con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en su undécima edición, el Heralde (1998) y la primera distinción del Consejo Nacional del Libro en Santiago.

A partir de ese momento se divulga, más aún, su labor literaria y se comienza a mirar hacia sus otros libros como *Las putas asesinas* (Anagrama, 2001), *Nocturno de Chile* (Anagrama, 2000), *Amuleto* (Anagrama, 1999), *Estrella distante* (Anagrama, 1998), *Llamadas telefónicas* (Anagrama, 1997) libro galardonado con el Premio Municipal de Santiago de Chile; *La senda de los elefantes* (1994), *La pista de hielo* (1993), ganadora del Premio Ciudad de Alcalá de Henares en 1992, y *Consejo de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), ésta última escrita en colaboración con Antoni García Porta y merecedora del Premio Ámbitu Literario de Narrativa el mismo año de su publicación.

No sólo la narrativa ha sido su fuerte. El autor se considera cuentista, poeta y novelista. En casi todas las entrevistas leídas, señala que la poesía fue su primera amante, con ella se acercó a la literatura. Con los cuentos siente una satisfacción muy grande al escribirlos y con las novelas dice que vienen los dolores de cabeza pero de ellas viene la plata.

Ha publicado seis libros de poesía en editoriales alternativas. *Los perros románticos* recoge los poemas escritos entre 1980-1998 y *Tres* es el último editado por El acantilado, en el año 2000.

Bolaño como narrador se confiesa lector apasionado de los grandes escritores latinoamericanos: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Juan Rulfo, Bioy Casares y Gabriel García Márquez. Sin embargo, como poeta la influencia de Nicanor Parra es enorme: “le debemos muchísimo a Parra. En algunos no se nota, porque supongo que son los buenos; en otros, como yo, que estoy más bien entre los malos, se nota mucho” (Jösch, 2000). Pero cuando Luis García (2002) le pregunta si se siente discípulo del “boom” la respuesta es contundente:

No, no, no me siento heredero del boom de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del boom, aunque hay escritores muy buenos, que releo a menudo, como Cortázar o Bioy. El boom, al principio, como suele suceder en casi todo, fue muy bueno, muy estimulante, pero la herencia del boom da miedo.

Como amante de la literatura, no del trabajo, dice que escribir por trabajar no es un placer en ninguna de las disciplinas literarias (narrativa y poesía). Para él, el papel del escritor es un trabajo como cualquier otro. Y como se considera perezoso su meta sería “leer, hacer el amor y vagabundear en la playa”. Lo difícil, dice Bolaño, es escribir, y lo que da mayor satisfacción es la lectura (Wisotzki, 1999).

## 2. 2. FICCIONAR RECUERDOS DE VIDA

En algunos casos cuando se analiza una obra de determinado escritor, se establecen paralelismos entre la ficción y la realidad que está narrada. Cada autor tiene su propio bagaje cultural y vivencial que le sirve de marco de fondo a la hora de crear.

Las experiencias del autor de *Los detectives salvajes* se reflejan en sus narraciones y personajes. Es de recalcar que en varias de sus novelas tiene un personaje en el que pareciera que hubiera volcado algunas de sus vivencias. Bolaño en una entrevista publicada en el periódico *El Nacional* declara que “de cinco libros Arturo Belano, mi *alter ego*, mi yo literario, aparece en tres” (Zupcic, 1999).

No en vano dice Francisco Ayala:

que no hay nada de misterioso ni de extraordinario en el aserto de que, una vez escrita la obra, todos los elementos subjetivos aportados por el escritor para producirla —incluida su propia imagen como <<autor>>— quedan incorporados al texto, mientras que el sujeto real que lo ha concebido y redactado se desprende de él y deriva hacia otros quehaceres (Sullà, 1996: 192).

En *Los detectives salvajes* esta afirmación no sólo es menos cierta, sino que cobra un valor significativo para el acercamiento a la obra. En ella se pueden rastrear varias anécdotas de carácter autobiográfico que trascienden los momentos vividos para pasar a ser parte del territorio más amplio de la literatura: la novela. Existe una vinculación entre lo testimonial y lo ficcional.

Arturo Belano encarna, muchas veces, a Roberto Bolaño. Si bien es cierto que en el personaje de Belano se pueden ver reflejados momentos de la vida del autor, tampoco se puede calificar de netamente autobiográfico. “Todo lo que el creador literario pone en palabras y frases, aun sea el sueño que lo ha deleitado o torturado la noche antes, proviene de un modo o de otro de su propia realidad como hombre viviente” (Sullà, 1996: 194). Es decir, en la novela, aparecen rasgos autobiográficos que van más allá de hechos ocurridos, convirtiéndose en materia novelable y, por lo tanto, en ficción. Los personajes a pesar de tener coincidencias con el autor se despegan de él cobrando autonomía como persona, entiéndase como personaje verosímil.

La juventud, territorio de recuerdos, dejó marcado para el resto de sus días a Roberto Bolaño y la relación de amistad que sostuvo con Mario Santiago, va más allá de sus recuerdos:

Hubo un poeta mexicano, para mí uno de los mejores, llamado Mario Santiago, que fue mi mejor amigo y que murió en 1998, en enero, cuando yo corregía *Los detectives salvajes*, en donde aparece con el nombre de Ulises Lima. Aparte de algunas plaquettes, sólo dejó un libro publicado, *Aullido de cisne*, perfectamente inencontrable. Siempre escribió poemas, nunca prosa. Lo atropelló un coche, en una de esas noches rojas de México DF, que luego desapareció sin dejar rastro. Estuvo una semana en la morgue, hasta que lo encontró su familia. Aún hoy es un proscrito, ya no real sino fantasmal, de la

academia ratonil de la poesía mexicana. (R. Bolaño, entrevista personal, Febrero 25, 2002).

Para Bolaño, su mejor amigo, jamás fue desterrado ni de su memoria ni de sus ficciones. Ulises Lima (Mario Santiago) es el eterno acompañante de Arturo Belano, la pareja inseparable de la juventud que aparece reflejada en *Los detectives salvajes* y en sus poemas recogidos en *Los perros románticos*. Mario Santiago fiel compañero de evocaciones y personajes literarios.

Asimismo ocurre con el poeta chileno Bruno Montané, uno de los fundadores del Infrarrealismo, que aparece en la novela con la forma de Felipe Müller. Este personaje que es reflejo del amigo de Bolaño, viaja a México y a Barcelona, donde comparte vivencias con el autor. En Barcelona, Bruno Montané y Arturo Belano publican la revista *Rimbaud vuelve a casa* de un solo número, en 1978, como lo hicieran los poetas realvisceralistas en la novela.

Arturo Belano y Ulises Lima son, junto con García Madero, los principales protagonistas de la novela. Ellos, jóvenes poetas, se desenvuelven en las calles del DF mexicano; son los fundadores de un grupo literario llamado realvisceralismo, si se quiere el *alter ego* del Infrarrealismo. Constituyen el centro del movimiento que liderizan, intercambiando formas de trabajo con los que buscan el ejercicio poético. El grupo busca el cambio de la poesía mexicana, quieren una expresión acorde con la realidad vivida y no con la poesía establecida por la academia, representada por “el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared” (Bolaño, 1999: 19).

Arturo y Ulises, protagonistas de la novela, se acercan a los talleres literarios sólo con el afán de molestar; criticando las propuestas de los talleristas. Es con el

mismo fin con el cual se acercaban Roberto Bolaño y Mario Santiago a los reales talleres del DF. Con relación a los infrarrealistas, Veronica Volkow, uno de los personajes de carne y hueso que aparece en la novela, señala sus impresiones del grupo:

El infrarrealismo era para la joven que yo era en ese entonces una especie de Liga 23 de Septiembre pero del mundo literario mexicano, a muchos de los estudiantes de la facultad de Filosofía los infrarrealistas nos aterraban. Ninguna otra cosa pretendían de hecho, se deleitaban en su convencido rol de terroristas, de vanguardistas de ametralladoras verbales, más dadás que el mismo Tzara, y de un anarquismo que rebasaba cualquier confinante expedición de un manifiesto (...) Escuché algunos de sus poemas, contundentes en su desplante, en la exigencia de una poesía que tendría que desnudarse totalmente hasta ser grito, contorsión de las vísceras, despojarse de todas las palabras que no fueran las de la ira y el repudio (Volkow, 1999: 54).

Otra relación evidente del autor con su *alter ego*, lo narra Laura Jáuregui, una de las tantas voces de la segunda parte de la novela; ella cuenta que Arturo le había hablado de Chile, de sus estancias por todo el continente americano, en especial, la costa del Pacífico, Guatemala y El Salvador (Bolaño, 1999: 136). De igual forma, Auxilio Lacouture relata el episodio de vida de Arturo Belano cuando decide ir a Chile a apoyar el gobierno de Salvador Allende, como lo hace en el 73 el autor:

En 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución. Y yo fui la única aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues él se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo (...) Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido, eso me lo contó su hermana. Arturito había cumplido y su

conciencia de machito latinoamericano, en teoría 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. (Bolaño, 1999: 176).

Arturo Belano es chileno y vive en México, militante del partido trotskista, igual que el autor en su juventud, es un eterno emigrante. De México va a Barcelona. En su estancia en el DF, la única meta a mediano plazo es viajar a Europa. Se mantiene con el dinero que le dejan algunas reseñas literarias que aparecen publicadas en periódicos y revistas. El resto es diversión, vida bohemia y lecturas.

Recuérdese la biografía del autor que a los veinticuatro años viaja a Barcelona, específicamente en 1977, mismo año en que Arturo Belano, *alter ego* de Bolaño, llega a la península.

Barcelona es la primera parada de Arturo Belano y su creador. Ambos visitan, uno en la novela y el otro en la realidad, a su madre que se encontraba mal de salud en la famosa calle Tallers. Allí, igual que el autor, Arturo Belano se desempeña de vigilante nocturno en un camping de verano, luego de cargador en un barco llamado *Isobel*, donde comparte el trabajo con su compañero Ulises Lima. Más adelante le tocará lavar platos en la cocina del “Cuerno de Oro”.

A Roberto Bolaño no sólo se le puede ver retratado en la figura de Arturo Belano, sino también en el poeta García Madero, quien es el encargado de transmitir todas las andanzas de los realvisceralistas por medio de sus confesiones, en la primera y tercera parte del libro. García Madero es el joven poeta que no está claro en la vida y de lo único que está seguro es de su amor hacia la poesía. Abandona la

familia y la carrera universitaria por vivir intensamente. Es un joven que comienza su desarrollo y está a punto de experimentar su primera experiencia sexual. Es un adolescente que emprende su viaje de iniciación a los diecisiete años. Verónica Volkow, como poeta mexicana se ve retratada en García Madero, dice que todos los poetas de los setentas eran como el joven personaje de la novela (Volkow, 1999: 57).

Algunos lectores de *Los detectives salvajes*, que se encuentran ligados de una u otra forma a la literatura, se sentirán reflejados en esta novela que constituye la expresión de las vivencias de una generación que busca asidero en la literatura y la inserción en una sociedad que los obvia. Se trata de personajes que quieren afirmar su existencia y por eso tratan de comunicarse con el otro; tienen un inmenso deseo de existir, pero de algún modo y en cualquier momento se darán cuenta de que no va ser fácil hacerlo. Esto lo comprobamos al final de la segunda parte “Los detectives salvajes (1976-1996)” cuando las voces nos van narrando la desaparición y el olvido de los real visceralistas.

La tarea de insertarse, como escritor en Latinoamérica, no es precisamente una imagen gratificante. El poder y el dinero se han encargado de escribir la historia. Por eso, los personajes de la novela, y específicamente los protagonistas, decidirán hallar a la poeta vanguardista Cesárea Tinajero; tratando de encontrar el eslabón perdido de la poesía mexicana que ella representa. Cesárea fue olvidada por la historia; Ulises y Arturo quieren sacarla a luz pública, ratificando sus deseos de trascender en el curso de la poesía mexicana. Tanto la poeta desaparecida en los años posteriores a la revolución como los real visceralistas representan el desamparo del escritor que le toca hacer su trabajo en América. En la novela se retrata la realidad de los círculos literarios, donde se escribe para los amigos. Es un reducido número de personas que se leen mutuamente.

Hay varios puntos de reflexión que se presentan en la primera parte de la novela y tienen que ver con la soledad del escritor. A nuestro parecer, y la más obvia; es cuando abrimos la primera página del libro y nos encontramos con el título: "Mexicanos perdidos en México (1975)". Aquí, ya algo extraño pasa. Si analizamos un poco la significación de este enunciado nos tropezamos con algo perturbador. Se nos dice que hay hombres (mexicanos) que se encuentran perdidos en su propio espacio (México); se da una idea de profunda desolación y la imposibilidad de ser insertado en un contexto específico. De hecho, se torna evidente en el diario del joven quien nos narra su día a día de una forma muy entusiasta en las primeras páginas, contando hasta los últimos detalles y, luego, al final de la primera, "Mexicanos perdidos en México (1975)", y toda la tercera parte, "Los Desiertos de Sonora (1976)", pareciera que lentamente se sumergiera en una depresión. Nos encontramos con un joven extraviado que llega a caminar como lo dijera Ulises: "hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté: "De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido" (Bolaño, 1999: 7).

Analizando un poco más de cerca la actitud del grupo y de los protagonistas llegamos a la conclusión que ellos viven en un mundo paralelo al real. No se encuentran en el que hay que luchar día tras día para poder vivir, donde hay responsabilidades que cumplir y donde hay normas y reglas establecidas para lograr una convivencia. A los realvisceralistas no les importa lo que pasa a su alrededor viven de una forma en donde no cabe ningún tipo de planificación, sino todo lo contrario, viven según las circunstancias, inmersos en la vida bohemia mexicana. Se los trata como unos vagabundos. Aquí, el artista de la palabra es un gran mendigo.

Verónica Volkow<sup>10</sup>, escritora y personaje del texto de Bolaño, da un comentario sobre la generación que está retratada en la novela: los poetas nacidos en la década del cincuenta. Recordemos que las acciones se desarrollan a partir de 1975, hablamos de jóvenes que para la época tendrían entre 20 y 25 años, a excepción de García Madero quien tiene diecisiete. Volkow señala:

Fue una generación marcada por un desencanto radical, tanto de lucha revolucionaria como de la sociedad establecida, sin posibilidad de inserción en ningún sitio, salvo por momentos en la exilada detonación del goce y de las drogas o en una lucidez incendiaria, corrosiva. Estaba prohibido, para los jóvenes, cualquier ubicación que no fuera la del rechazo. Herederos de la libertad y la nada, los infrarrealistas representaron como postura aunque no les pertenecieran a muchos talentos malogrados de nuestra generación, seres que en su rebeldía absoluta se inmolaron, aferrados a su gesto indignado; fueron mártires, de alguna forma, seres de una pureza oscura, no exentos de una brillante y solitaria luz (*Actualidades*, Verónica Volkow, p. 55)<sup>11</sup>.

Como se comprobó, existen varias evidencias de la relación autor-obra en *Los detectives salvajes*. Roberto Bolaño materializó sus experiencias en palabras y las plasmó de una forma genial en este libro. La novela tiene como fondo el destino de toda una generación, la de los poetas nacidos en la década del 50. Como historia de una época que vivió, *Los detectives salvajes* es el testimonio ficcionalizado de Bolaño y sus contemporáneos.

---

<sup>10</sup> Volkow asistió a la entrega del Premio Rómulo Gallegos y comentó sobre su papel en la novela. Esto quiere decir que Bolaño ni en la vida real suelta a los personajes de sus creaciones.

<sup>11</sup> Recuérdese que Roberto Bolaño fue uno de los fundadores del Infrarealismo, junto con su amigo Mario Santiago.

El libro se convierte en un aporte histórico de ese período, por ende, la cronología y el tiempo son importantes en la novela, ya que se está tratando de dar a conocer un pedazo de historia que vivió el autor.

Ya realizado los paralelismos entre autor–novela, queremos asentar que no es la intención calificar la novela como autobiográfica, pero no podíamos dejar de lado un aspecto importante de ella porque consideramos que se estaría dando una información incompleta si omitíamos estas coincidencias entre autor y personaje. Entendemos y esperamos que así lo hagan los posibles lectores, el alejamiento del personaje de su creador, y más si se trata de los actantes creados por Roberto Bolaño; llenos de vida propia y verosímil.

## **CAPÍTULO III**

### **LA VOCES EDIFICANDO**

### **LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA**

### **3.1. DIARIO DE VIDA: OBJETO DE ARTE**

Los métodos para dar a conocer los discursos de la obra contribuyen con el carácter polifónico. Nos referimos a la forma utilizada. Los géneros, estilos y tonos en la narración, así como, los elementos considerados paraliterarios, ajenos a la literatura pero que sirven como medio para desarrollar el discurso de la novela y, a la vez, para crear ese ambiente carnavalesco de los textos. Ya Bajtín apuntaba que el

género era flexible y capaz de tomar prestado las formas de expresión de otros recursos.

La manera de dar a conocer el ambiente de los jóvenes poetas en el México de los años setenta, en *Los detectives salvajes*, es a través de la forma del diario íntimo. Por medio de las confesiones de Juan García Madero, en su diario, nosotros, los lectores, sabemos qué es lo que pasa en su entorno y los cambios que se van produciendo en su vida y en la de los real visceralistas. En el diario, el joven apunta desde nimiedades de la cotidianidad hasta los problemas que le dan vueltas en su cabeza.

Cuando leemos el diario de Juan García Madero nos vamos enterando del mundo que subyace en la capital mexicana. Conocemos los bares, prostíbulos, hoteles, calles y librerías que frecuentan los integrantes del movimiento literario. Nos informamos del día a día de este personaje que va escribiendo lo que sucede a su entorno, en una especie de crónica de vida. En estos relatos no hay ninguna censura, el adolescente cuenta absolutamente todo lo que le ha pasado en el día, afrontando temas tabúes como el homosexualismo, la prostitución y las drogas, haciendo frescas y creíbles sus narraciones. Es como dice Domingo Miliani “una escritura despojada de peluca y casaca”<sup>12</sup>.

La forma del diario es moldeable y no hay reglas puesto que se trata de la expresión escrita más cercana al personaje que lo escribe. Es su confesión, allí las reglas las impone su autor, por lo tanto, es un escrito de libertad. En esta forma de narración podemos percatarnos de la evolución de los personajes conforme el calendario, se puede saber sus estados de ánimos, sus aflicciones a través de sus

---

<sup>12</sup> Palabras dichas por Domingo Miliani el día de la entrega del Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos recogidas en *Actualidades*.

propios escritos. Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* dedica unas páginas a “El diario íntimo y el relato” apuntando que:

todo le conviene en el orden y el desorden que quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario. Este es el pacto que sella. El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia (1992: 207).

Esta definición que da el crítico es tradicional y, aparentemente, Bolaño la sigue. García Madero está en la obligación de ir escribiendo lo que le sucede día tras día, considera el calendario. Esa es la forma en que ha dado a conocer la historia. Dependemos de lo que escriba para enterarnos de lo que sucede con el grupo y su autor. Hay oportunidades en que el joven se equivoca y lo hace notar. El 1 de enero escribe:

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treinta y uno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treinta y uno, es decir, ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar (1998: 531).

Al hacer que el protagonista se equivoque, Roberto Bolaño está queriendo de alguna forma romper con las reglas establecidas; anda en la búsqueda de tejidos estructurales. Con el diario postula un juego fracturándolo en dos partes. Formalmente, en la primera parte pone en el escenario los personajes y la trama. Luego hace una disgregación y aparecen las 53 voces narradoras que nos despistan de la narración lineal y cronológica de la primera. Es una forma de enganchar al lector que ha quedado seducido con las andanzas del joven y el grupo. Es aquí

donde surge la primera pregunta ¿realmente respeta el calendario? o más bien ¿hace una burla de éste? Ya al dividirlo en dos partes está creando una ruptura en el tiempo. Por otra parte, nos preguntamos si es García Madero quien organiza la novela ya que su diario envuelve la parte central, la polifonía de voces que representa el segundo segmento de *Los detectives salvajes*.

El diario significa la impresión y el punto de vista de una persona: García Madero. Pero la intención del autor es que el lector construya a los protagonistas y, por ello, contrasta la visión del joven con la de las 53 opiniones diferentes del capítulo titulado “Los detectives salvajes (1976-1996)”.

Llevar un diario de vida significa colocarse a narrar las cosas cotidianas, las nimiedades y desde allí desde esa perspectiva aparentemente intrascendente plasmar los grandes pensamientos. De una forma natural y fresca empezamos a adentrarnos en la trama. Maurice Blanchot indica que:

El interés del diario reside en su insignificancia. Esa es su pendiente, su ley. Escribir cada día, bajo la garantía de este día y para recordárselo a sí mismo, es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la palabra tiene de extremo. Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa. Así se vive dos veces. Así uno se cuida del olvido y de la desesperación de no tener nada que decir (1992: 209).

Este es un aspecto muy importante del diario que va ligado a la intención de preservar y dejar constancia de un período de tiempo. Es la misma finalidad que busca Bolaño: retratar la vida de los poetas latinoamericanos en el contexto de México de los años setenta.

Uno de los grandes temas de la novela es ese. *Los detectives salvajes* se convierte en un gran visor, en el termómetro de la generación de los nacidos en los años cincuenta, de los que hoy en día viven la plena adultez, de los que forman parte del común, de los que un día fueron marginados y la historia no los registró. Nada formal, ningún documento escrito de peso quedó como constancia de los hechos, sólo un diario de un joven poeta y las declaraciones orales de los 53 personajes de la segunda parte. Roberto Bolaño con el tema de su novela tocó un punto que todavía se encuentra presente en la realidad latinoamericana: el desamparo del escritor.

El diario tiene carácter de obra: el diario como tal. Al escuchar a García Madero en sus confesiones nos damos cuenta de que quizá de alguna manera está perdiendo su tiempo. No se dedica a estudiar sino a vagar por las calles del DF. A veces, escribe versos, pero nada concreto. Entonces, los lectores sentimos que hay una especie de desidia. El joven no hace nada provechoso con su vida. A través del diario, sabemos que el poeta no hace nada pero, a su vez, la misma escritura del diario niega esa nulidad. Por medio de este, García Madero empieza su labor de escritor (Blanchot, 1992: 209).

Juan García Madero no es nombrado ni una sola vez por los personajes de la segunda parte de la novela, será que nadie lo recuerda ni siquiera Ernesto García Grajales quien fuera el estudioso del movimiento o será que es él quien anda en busca de Arturo y Ulises. Esa situación de olvido funciona como una incongruencia para los lectores quienes sabemos desde la primera página de la novela que el joven García Madero fue invitado por los propios fundadores, Arturo y Ulises, a ser parte del real visceralismo. La primera confesión del joven es la siguiente: "He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así (...) No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero

(...)” (1999: 3). Desde ese momento se convierte en el gran responsable de la trama. Con sus tres meses de anotaciones nos aporta, de la forma más sincera, un pedazo de su vida y de la de los real visceralistas.

Los lectores, que ya hemos violado la privacidad del joven leyendo su diario, consideramos humano el olvido que sufre por parte de los personajes del segundo capítulo. García Madero formó parte de los real visceralistas pero fue el último en entrar. Por eso no todos los integrantes lo consideraban uno de ellos. Cuando el joven entra a las filas del real visceralismo, éste estaba llegando a su ocaso.

Lo que sí siente el lector es nostalgia por García Madero, puesto que, de una u otra forma, él ha sido la fuente de información más clara sobre los real visceralistas.

La concepción de Maurice Blanchot (1992) sobre el diario es muy acertada ya que llega a su esencia misma. Él habla de cómo en el diario se quieren perpetuar las cotidianidades hasta los momentos sublimes y en unas cuantas páginas tener un trozo de vida. Se escribe con la “esperanza, uniendo la insignificancia de la vida a la inexistencia de la obra, de alzar la vida nula hasta la bella sorpresa del arte” (209). El objeto diario se convierte en obra.

Cada uno de los integrantes del real visceralismo intentó figurar en la poesía mexicana, tratando, con ensayos fallidos, de reestructurarla hacia nuevas creaciones disímiles de los poetas canónicos y de los que, de una u otra forma, lograron triunfar en el ámbito literario. Entonces, tenemos como resultado la historia de este grupo que es la historia de la periferia, del escritor que no tiene espacio en su sociedad y que con intentos desesperados trató de insertarse.

A través del diario de Juan García Madero poseemos un fragmento de su vida. Tres meses, específicamente desde el 2 de noviembre de 1975 hasta el 15 de febrero de 1976. Después de eso nada. Sólo poseemos sus propios escritos plasmados en forma de diario. Si no fuera por él, su vida sería inexistente para el resto. Él mismo la hizo trascendente y perdurable.

### **3.2. 53 VOCES: 53 MUNDOS**

En el texto de Bolaño, la variedad de discursos queda, evidentemente, reflejada en la segunda parte de la novela titulada “Los detectives salvajes (1976-1996)”, que cronológicamente podría ser la tercera si tuviera una narración lineal, en donde se mencionan episodios de la vida de los protagonistas después de la errancia por los desiertos de Sonora. En esta sección, distintos personajes narran sus puntos de conexión con los protagonistas y fundadores del real visceralismo: Arturo Belano y Ulises Lima.

El lector conoce en este capítulo, lo que les sucedió a los protagonistas en las distintas ciudades de América, Europa, Asia y África. Así como, las personalidades, características físicas y pasajes de sus vidas que se remontan mucho antes del tiempo de la novela. Por ejemplo, los días en donde Ulises junto a otros realviscerualistas publicaron la revista *Lee Harvey Oswald*, en 1973. Cada una de estas voces da cuenta de los personajes y de su generación.

Si la escena la presenciaron tres personas, cada uno de ellos contará la historia según su experiencia. Es como la síncreisis utilizada en los diálogos socráticos para llegar a la verdad: diferentes opiniones sobre un mismo objeto o situación.

Hay un pasaje en la novela que nos sirve para demostrar lo antes mencionado y tiene que ver con el duelo que sostiene Arturo Belano con Iñaki Echavarne, crítico literario, por una supuesta reseña negativa que sería publicada por Iñaki sobre un libro del poeta. Esta reseña, para el momento del duelo, aún no había sido escrita. Todo el enredo tenía a lugar por la paranoia de Belano quien le temía al trabajo del escritor. Guillem Piña dice que “La proposición me pareció descabellada y gratuita. Nadie desafía a nadie por algo que aún no ha hecho, pensé” (453).

En esta historia intervienen cinco personajes. Arturo Belano es el retador. Iñaki Echavarne el retado. Guillem Piña es el padrino de duelo de Belano. Jaume Planells, el padrino del crítico. Quima Monistrol, una amiga de Jaume. La otra persona que nos narra la acción es Susana Puig, quien fue invitada a que presenciara los hechos desde lejos por el mismo Arturo Belano.

Ninguno de los participantes sabía a ciencia cierta de qué se trataba el asunto puesto que Belano no había sido específico a la hora de retar al crítico. A excepción de Belano todos creían que el duelo era una ridiculez.

Susana Puig fue citada en el bar “Los Calamares Felices”, y se dedicó a mirar. Vio varias cosas extrañas, como por ejemplo, que se bajaron de un coche dos sospechosos; una mujer y un hombre. Lo que ella puede apreciar lo declara así:

Durante un momento el hombre y la mujer esperaron y luego avanzaron hacia la playa por un caminito de tierra. Al cabo de un rato, desde la parte no visible de *Los Calamares Felices* salió el primer hombre y se dirigió hacia ellos. Evidentemente se conocían pues se dieron la mano y la mujer lo besó (...) Surgiendo de las rocas, dos hombres avanzaban en dirección al bar, caminando por la arena (...) Aunque estaban muy lejos, en uno de ellos reconocí a Arturo. (...) Cuando estuvieron los cuatro juntos uno de los hombres, el acompañante de Arturo, puso un paquete en el suelo y lo desenvolvió. (...) El segundo hombre se acercó al primero y le dijo algo. El primero asintió con la cabeza y el segundo se retiró, pero debía de estar confuso porque lo hizo en dirección al mar y una ola le mojó los zapatos (...). En el centro de la playa sólo quedaban Arturo y el primer hombre. Entonces levantaron aquello que sostenían en las manos y lo entrechocaron (446-447).

Jaume Planells narra el mismo episodio pero desde su punto de vista:

Del extremo norte de la playa, de entre unas rocas, aparecieron entonces dos figuras. (...) Ahí están, dijo Quima. Iñaki me miró y luego el miró el mar. (...) Las dos figuras que habían salido de entre las rocas seguían avanzando, por la orilla de la playa, y finalmente se detuvieron a unos cien metros de distancia, lo suficiente para ver que una de ellas llevaba entre los brazos un paquete del que sobresalían las puntas de dos espadas. (...) Después, de común acuerdo, Piña y yo nos retiramos, reulando. Una mansa me mojó las perneras de los pantalones. Recuerdo haber mirado mis mocasines y haber maldecido (...). Desde una colina una mujer nos observaba. Estaba recostada sobre el capó de un coche y con las manos se hacía visera. Pensé que miraba el mar pero luego comprendí que nos miraba a nosotros, naturalmente (456-460).

Con estas citas se puede ver reflejado las dos percepciones que se tienen de una misma situación. Una, el padrino de duelo quien presencia y es partícipe de los hechos y, la otra, la voz de Susana quien los contempla desde lejos.

Susana Puig, Guillem Piña y Jaume Planells nos dan sus visiones pero, además, nos ayudan a darnos una idea de lo que en verdad sucedió. Nos muestran las tres perspectivas de lo acontecido y cada una de sus intervenciones aportan diferentes datos que el lector va recogiendo para poder formar su propia impresión general de lo ocurrido. Ya que si algo nos queda claro al abordar este capítulo de la novela es que no existe una única verdad porque cada uno de los personajes que intervienen en ella dan un visión diferente y complementadora de la realidad que el lector quiera preservar.

Así, como en el episodio del duelo, sucede con diferentes pasajes de la vida de los protagonistas y del movimiento que liderizan: el real visceralismo. En el segundo capítulo de la novela, las 53 voces que participan, nos dan sus puntos de vista sobre los dos protagonistas que no tienen derecho a palabra. Ellos son el centro

de los realvisceralistas y de la novela en sí pero, nunca hablan. Conocemos cada uno de los detalles de sus vidas a través de terceros, nunca por ellos. Están contruidos por la visión del otro. Existen por los recuerdos de sus conocidos. García Madero, a veces, en su diario reproduce las conversaciones con Arturo y Ulises, en mayor cantidad cuando viajan juntos al Desierto de Sonora. Es decir, siempre leeremos conversaciones que han pasado por otros personajes antes de llegar a nosotros. Por lo tanto, nos preguntamos si podremos confiar plenamente de lo que se nos narra si corresponden a las interpretaciones o reproducciones que el interlocutor ha hecho de los protagonistas.

Es por esto que el autor, Roberto Bolaño, crea la segunda parte de la novela "Los detectives salvajes (1976-1996)" para que los lectores, a través de los diferentes discursos que nos proporcionan las 53 voces narradoras, se formen su propio criterio sobre los hechos y protagonistas.

Hay otro aspecto muy importante y que no podemos dejar de mencionar de estas 53 visiones y es que, además de relatar sus encuentros y desencuentros con los protagonistas, le regalan al lector un pedacito de sus vidas. Es decir, conocemos lo que ellos piensan, sienten y su modo de afrontar la vida. A través de sus declaraciones obtenemos un poco de información de sus propias vivencias haciendo del relato un testimonio de la visión de mundo de la época a la cual pertenecieron, convirtiendo a Bolaño en un gran cronista. El cronista de los setenta.

Las voces del segundo capítulo de *Los detectives salvajes*, es el rastreo del destino de los poetas Arturo Belano y Ulises Lima pero, a la vez, es el testimonio de una comunidad. ¿Por qué una comunidad? porque cada personaje que narra sus encuentros con los poetas, a la vez, está narrando un trozo de sus vidas y dejando constancia de una época específica donde no hay una sola perspectiva si no varias.

A continuación graficamos los narradores del segundo capítulo del texto; pretendiendo ubicar y dar una idea a los lectores de cada uno de los personajes que participan y que, a su vez, contribuyen con el carácter carnavalesco. De la misma forma, nos dibujan a los protagonistas que no tienen derecho a palabra. En el primer y tercer capítulo el poeta García Madero nos habla de ellos. Y en el segundo estas 53 voces:

VOCES	PERSONAJES	APARICIONES	LUGAR	AÑO
1	<b>Amadeo Salvatierra</b> Librero amigo de Cesárea	13	Ciudad de México, DF	1976
2	<b>Perla Avilés</b> Amiga del colegio de Belano	2	Ciudad de México, DF	1976
3	<b>Laura Jáuregui</b> Ex novia de Belano	3	Ciudad de México, DF	1976 - 1977
4	<b>Fabio Ernesto</b> Escritor	1	Ciudad de México, DF	1976
5	<b>Luis Sebastián Rosado</b> Homosexual	5	Ciudad de México, DF	1976 - 1979 1983 y 1984
6	<b>Alberto Moore</b> Amigo de los realvisceralistas	1	Ciudad de México, DF	1976
7	<b>Carlos Monsiváis</b> Escritor mexicano	1	Ciudad de México, DF	1976
8	<b>Piel Divina</b> Homosexual	1	Ciudad de México, DF	1976

9	<b>Angélica Font</b> Poeta	2	Ciudad de México, DF	1976 - 1979
10	<b>Manuel Maples Arce</b> Poeta vanguardista	1	Ciudad de México, DF	1976
11	<b>Bárbara Patterson</b> Estudiante gringa	3	Ciudad de México, DF	1976 - 1981 - 1982
12	<b>Joaquín Font</b> Arquitecto loco	8	Ciudad de México, DF	1976 - 1977 1979 - 1980 1983 - 1985 1987
13	<b>Jacinto Requena</b> Realvicerlista	4	Ciudad de México, DF	1976 - 1979 1982 1985
14	<b>María Font</b> Bailarina	2	Ciudad de México, DF	1976 - 1981
15	<b>Auxilio Lacoutre</b> Escritora uruguaya	1	Ciudad de México, DF	1976
16	<b>Joaquín Vázquez Amaral</b> Traductor de Ezra Pound	1	Estados Unidos	1977
17	<b>Lisandro Morales</b> Editor	2	Ciudad de México, DF	1977 - 1980
18	<b>Rafael Barrios</b> Poeta realvicerlista	3	Ciudad de México, DF	1977 - 1981 1982
19	<b>Felipe Müller</b> Poeta realvicerlista	4	Barcelona, España	1977 - 1978

20	<b>Simona Darrieux</b> Amante de las obras de Sade	3	París	1977
21	<b>Hipólito Garcés</b> Peruano residente en París	1	París	1977
22	<b>Roberto Rosas</b> Compañero de Ulises en París	1	París	1977
23	<b>Sofía Pellegrini</b> Conocida de Ulises	1	París	1977
24	<b>Michel Bulteau</b> Escritor francés	1	París	1978
25	<b>Mary Watson</b> Amiga de Arturo Belano	1	Londres	1978
26	<b>Alain Lebert</b> Pesquero	1	Port Vendres, Francia	1978
27	<b>Norman Boizman</b> Judío mexicano	1	Tel-Aviv	1979
28	<b>Heimito Kunst</b> Ex - convicto de Beersheba	1	Viena	1980
29	<b>José "Zopilote" Colina</b> Conocido de Arturo y Ulises	1	Ciudad de México, DF	1981
30	<b>Verónica Volkow</b>	1	Ciudad de México,	1981

	Escritora mexicana		DF	
31	<b>Alfonso Pérez Carmarga</b> Pintor	1	Ciudad de México, DF	1981
32	<b>Hugo Montero</b> De la delegación mexicana de poetas	1	Ciudad de México, DF	1982
33	<b>Xóchitl García</b> Pareja de Jacinto Requena	3	Ciudad de México, DF	1982 - 1984 1986
34	<b>Andrés Ramírez</b> Chileno, dueño del Rest. Cuerno de Oro	2	Ciudad de México, DF	1988
35	<b>Abel Romero</b> Policía	1	París	1989
36	<b>Edith Ester</b> Amante de Arturo Belano en Barcelona	1	Ciudad de México, DF	1990
37	<b>Xosé Lendoiro</b> Abogado y poeta	1	Roma	1992
38	<b>Daniel Grossman</b> Compañero de Claudia y Norma en Tel-Aviv	1	Ciudad de México, DF	1993
39	<b>Susana Puig</b> Enfermera de Arturo	1	Cataluña	1994
40	<b>Guillen Piña</b> Pintor y editor	1	Mallorca	1994
	<b>Jaume Planells</b>	1	Barcelona	1994

41	Padrino de Iñaki Echavarne			
42	<b>Iñaki Echavarne</b> Crítico literario	1	Barcelona	1994
43	<b>Aurelio Baca</b> Crítico literario	1	Madrid	1994
44	<b>Pere Ordoñez</b> Crítico literario	1	Madrid	1994
45	<b>Julio Martínez Morales</b> Poeta y crítico	1	Madrid	1994
46	<b>Pablo del Valle</b> Poeta	1	Madrid	1994
47	<b>Marco Antonio Palacios</b> Poeta	1	Madrid	1994
48	<b>Hernando García León</b> Escritor	1	Madrid	1994
49	<b>Pelayo Barrendoáin</b> Escritor loco	1	Madrid	1994
50	<b>Clara Cabeza</b> Secretaria de Octavio Paz	1	Ciudad de México, DF	1995
51	<b>María Teresa Solsona</b> Fisiculturista y bartender	1	Cataluña	1995
52	<b>Jacobo Urenda</b> Fotógrafo Francés en África	1	París	1996

53	<b>Ernesto García Grajales</b> Único investigador de los realvisceralistas	2	Pachuca, México	1996
----	--	---	-----------------	------

El recuadro que anteriormente desarrollamos tiene cinco columnas. La primera, con el número de personajes y en el orden que aparecen; la segunda, con el nombre y su desempeño en la novela; la tercera, llamada “Apariciones” para señalar el número de intervenciones que tiene el personaje, es decir, las diferentes veces que narran sobre los fundadores del real visceralismo y de sus vidas; la cuarta, el lugar donde se encuentra el narrador a la hora de dar su opinión y, la última, las fechas. En este mismo recuadro nos podemos dar cuenta de los variados personajes y lugares que aparecen en *Los detectives salvajes*, además de percibir las diferentes fechas de las declaraciones que van desde 1976 hasta 1996, es decir, veinte años de la vida de los protagonistas, lo que se considera una generación.

Los personajes que llaman la atención a simple vista son los que el lector culto conoce. Carlos Monsiváis, Verónica Volkow, Manuel Maples Arce, escritores mexicanos, el último ya desaparecido y, el escritor francés Michel Bulteau. Estos personeros de las letras universales tienen su momento en la novela y dan sus opiniones de los protagonistas. Carlos Monsiváis comenta:

obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente, en algún momento de debilidad (mental, supongo), me recordaron a José Agustín, a Gusavo Sainza, pero sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus plantemientos. Dos perdidos, dos extraviados.(...) (Bolaño, 1999:148).

Definitivamente la impresión de Monsiváis sobre los fundadores del real visceralismo deja mucho que desear, no son para nada alentadoras. De la misma tónica son los aportes de Manuel Maples Arce ya que dice: "Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación" (163).

Otra personalidad literaria es el narrador catalán Juan Marsé. Él también tiene su momento de aparición en la novela, pero no por su propia voz, sino por Felipe Müller quien tiene un encuentro con él.

Los real visceralistas representan el sector marginado de la historia literaria mexicana; son los poetas que tienen deseos de existir y figurar en la poesía. Tratarán de hacerlo a toda costa cayendo en intentos desesperados como los que narra Rafael Barrios:

RAFAEL BARRIOS, CAFÉ QUITO, CALLE BUCARELI, MÉXICO DF, MAYO DE 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-novelas, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensaje sólo de tres palabras escritos en las paredes (<<No puedo más>><<Laura, te amo>>, etc.), diarios desmesurados (...) poesía sanguinaria (tres muertos como mínimo) (...) Incluso sacamos una revista...Nos movimos...Nos movimos...hicimos todo lo que pudimos...Pero nada salió bien (199).

En distintos momentos de la narración se menciona que los integrantes del grupo tratan de publicar en revistas y asistir a reuniones literarias a las cuales nunca fueron invitados y bienvenidos. Luego de estos intentos de supervivencia del grupo no queda nada, sólo los recuerdos y el nombre. El mismo Belano trató de realizar una antología de la joven poesía latinoamericana que no dio resultado. Angel Rama (1984) en "La ciudad escrituraria" comenta que "los graffitis atestiguan autores marginados de las vías letradas, muchas veces ajenos al cultivo de la escritura, habitualmente recusadores, protestarios e incluso desesperados" (60).

A partir de la variedad de personajes que transitan la segunda parte de la novela, nos daremos cuenta de los diversos discursos de los cuales son portadores. Cada uno de ellos está claramente definido. Con esto se quiere decir que actúan de una forma convincente y verosímil. Llegamos a conocerlos por sus actos. A medida que el lector avance en la trama podrá reconocerlos puesto que van desarrollando rasgos que los diferenciarán del resto, cada uno de ellos se expresa y piensa distinto del otro.

Ya antes habíamos mencionado que en la obra participaban los más singulares actantes, por ejemplo, Joaquín Font, un arquitecto con visos de locura que termina recluido en el manicomio. Otra forma de diferenciar a los personajes es su forma de comunicarse, es decir, el habla. Bárbara Patterson constituye uno de los ejemplos del manejo de la oralidad literaria a fin de caracterizar a los actantes:

Viejo puto mamón de las almorranas de su puta madre, le vi la mala fe desde el principio, en sus ojillos de mono pálido y aburrido, y me dije este cabrón no va a dejar pasar la oportunidad de escupirme, hijo de su chingada madre. (...) Y yo le decía: Rafael, cabrón, pinche buey, hijo de la chingada, cuando tus amigos desaparezcan yo seguiré estando contigo, yo me doy cuenta, cuando te quedes solo y con los huevos al aire, seré yo la que estará a tu lado y te ayudará. No los

viejos putos podridos en sus recuerdos y sus citas literarias. Y menos tus gurús de pacotilla (¿Arturo y Ulises?, decía él, pero si no son mis gurús, gringa lépera, son mis amigos), que tal como yo los veo las cosas un día de éstos desaparecerán. ¿Y por qué van a desaparecer?, decía él. No lo sé, le decía, por puta vergüenza, por pena, por embarazo, por apocamiento, por indecisión, por cortedad, por verecundia y no sigo porque mi español es pobre (163-165).

Ella es una estudiante de literatura que está haciendo su tesis sobre Juan Rulfo, es norteamericana y en su vivencia ha asimilado el discurso de la marginalidad mexicana. Su registro de habla se distingue del resto. La próxima vez que intervenga sabremos de quién se tratará.

Estas 53 voces dan un matiz variado y polifónico a la obra. No hay un narrador estable que nos cuente lo que sucede sino tenemos múltiples narradores que nos cuentan sus puntos de unión con los protagonistas. Es el narrador proteo que se metamorfosea a su conveniencia. Es así, como las figuras de Arturo Belano y Ulises Lima a momentos aparecen dibujadas y, en otros, completamente desdibujadas, ya que, nunca tendremos la certeza de saber si verdaderamente son cómo nos los describen los narradores. Entonces, el lector se transforma en el detective salvaje que anda en busca de una verdadera imagen de los real visceralistas.

Otro aspecto interesante es que cada uno de los personajes que interviene conforma un narrador que desea ser escuchado. Habla y da a conocer sus impresiones, apelando, en algunas ocasiones a un tú. ¿Quién pudiera ser ese tú? No lo conocemos puntualmente. El narratorio no aparece explícito y el lector tendrá ansias de saber quienes andan en busca de los poetas fantasmas. Eso sí, de lo que

nos damos cuenta es de que este recurso lo utiliza el autor para acercar al lector a la obra, haciendo puente con este último para que se sienta un investigador más.

La forma en que está concebido el núcleo del texto nos lleva a varias hipótesis. La primera y que se presenta como la más probable, es que hay alguien detrás de la historia de los real visceralistas y de sus fundadores. Es por eso que se están apuntando las declaraciones de las personas que los conocieron. La segunda, quizá la más atrevida, tiene que ver con los hechos que ocurrieron en Los Desiertos de Sonora donde murieron Cesárea, Alberto (el chulo de Lupe) y el policía a causa de un enfrentamiento con los real visceralistas. Entonces, pudiera ser que estuviéramos frente a una novela con rasgos policiales, investigadores o “detectives” detrás de los implicados en las muertes. Esta hipótesis es interesante y se adapta muy bien a *Los detectives salvajes*, de hecho, el nombre pareciera corroborarla. Sin embargo, nuestra intención es abordar el libro desde la polifonía de voces. En un posterior estudio podríamos hacerlo.

### 3.3. JUEGOS PARA ARMAR, O POSIBLES FORMAS DE LEER LA NOVELA

El acto de crear, de cambiar las formas establecidas de una época y de un tiempo, aunque se tome prestado el modelo o la anécdota, es una apuesta, un reto a la muerte, un juego (Duvignaud, 1997: 70).

A su manera este libro es muchos libros, pero sobretodo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades (...) (Cortázar, 1993: 19).

El epígrafe de Cortázar que hemos tomado corresponde al tablero de dirección de *Rayuela*, éste nos ha servido de base para abordar un tema que

consideramos importante en *Los detectives salvajes* y que corresponde a las diferentes lecturas que se pueden hacer a la obra por su estructura misma.

Cortázar dejó abierta y explícita las posibilidades de lecturas en *Rayuela*. La primera es la forma convencional, página tras página, del primer capítulo hasta el 56, prescindiendo del resto; la segunda, de una manera intercalada según el tablero de dirección que aparece en la primera página del libro. Él nos irá indicando qué capítulo debemos leer según la forma de lectura que estemos haciendo.

Roberto Bolaño no nos da un tablero de guía para la lectura, pero las maneras de abordar el texto se multiplican. La novela está dividida en tres grandes segmentos; "Mexicanos perdidos en México (1975)", "Los detectives salvajes (1976-1996)" y "Los desiertos de Sonora (1976)". Cada uno de ellos podría ser leído en forma independiente, con un sentido pleno. La primera y la tercera parte del libro son las anotaciones del joven García Madero en su diario. Él allí deja plasmadas sus vivencias como integrante del real visceralismo y como joven que comienza a tener sus primeras experiencias de adulto. Las confesiones son diarias, es decir, todos los días y con fecha detallada el poeta anota las cotidianidades de su vida, que muchas veces pasan por excéntricas y absurdas, pero dotadas de un humor incomparable.

"Los detectives salvajes (1976-1996)" es la segunda parte de la novela. Aquí las opciones de lectura se abren en un abanico de posibilidades para los lectores. Este capítulo está formado por la intervención de 53 personajes que dan sus opiniones o comentarios sobre los poetas Arturo y Ulises y, en general, del real visceralismo. Las apariciones de estos personajes varían según la relación que hayan tenido con los protagonistas. Es por esto que encontramos personajes que tienen el derecho a palabra trece veces y otros que sólo declaran una vez. Amadeo Salvatierra es el personaje que se destaca en esta segunda parte porque narra todo lo acontecido cuando Arturo y Ulises van hasta su librería buscando los poemas de Cesárea. Es él

quien interviene las trece veces. Por supuesto, quienes más hablan son los personajes que estaban ligados al movimiento literario. Entre ellos, Luis Sebastián Rosado, Angélica, Joaquín y María Font, Felipe Müller y Rafael Barrios. Estas partes tienen existencia propia; cada una de las intervenciones es una narración circular, es decir, es un pequeño mundo que en conjunción con el resto forma todo un universo particular.

Las narraciones de los diferentes personajes están claramente separadas unas de otras, debido a que se encuentran distinguidas de la siguiente forma: "AMADEO SALVATIERRA, CALLE REPÚBLICA DE VENEZUELA, CERCA DEL PALACIO DE LA INQUISICIÓN, MÉXICO DF, ENERO DE 1976" (1999: 129). Aparece señalado primero el nombre de la persona quien va a intervenir, en este caso, Amadeo Salvatierra, luego la dirección, la ciudad y la fecha de su narración. Estas fechas van desde 1976 hasta 1996, como lo señala el título del capítulo. La disposición de las intervenciones está separada por 26 subcapítulos que no reciben ningún nombre. Sólo se encuentran enumerados del uno hasta el veintiseis. Lo que resalta a la vista son los períodos de tiempo que abarcan las partes, el diario y las 53 voces. Con el diario íntimo del joven tenemos reflejadas las vivencias de casi tres meses y, con las voces, veinte años. Pero aunque esto suceda así, el diario es la fuente más creíble e iluminadora puesto que el lector se siente cercano ya que sabe que lee confesiones.

Los tres capítulos del libro pudieran ser leídos de forma independiente pero al leerlos en su conjunto se interrelacionan aportando información sobre el destino de los real visceralistas y de sus líderes. Las tres partes forman el todo de *Los detectives salvajes*. Es el lector quien decidirá cómo recorrerlo.

Al enfrentarnos a las diferentes posibilidades de lectura se debe abordar otro tema que está estrechamente ligado: el lector. El lector de la novela contemporánea

ha tenido que ir desarrollando una capacidad de interpretación mucho más compleja a la hora de iniciar una lectura. Desde comienzos del siglo XX ha habido una tendencia en los escritores a dejar de lado los relatos lineales (narrador en tercera persona, tiempo cronológico y estructura convencional). En *Los detectives salvajes* nos encontramos con diferentes historias que se van entrelazando y, a su vez, construyendo varios mundos, donde perseguimos, el lector como los propios personajes, la huella de los poetas Arturo Belano y Ulises Lima.

La historia se encuentra fechada en la primera y segunda parte de la novela correspondiente al diario del joven García Madero, es decir, hay una ubicación específica en el tiempo y en el espacio. García Madero narra lo que les sucede en el DF y en el Desierto de Sonora, el lector no tiene mayor problema al abordar estas partes porque se encuentra con la narración de hechos que suceden día tras día. Es en el segundo capítulo donde el lector debe estar más atento y activo porque aquí las narraciones no están ordenadas de una forma cronológica. Son los testimonios de personas que conocieron a los real visceralistas en algún momento de sus vidas y ahora dan sus opiniones acerca de ellos, narrando sus experiencias con los integrantes del grupo y haciendo hincapié en los protagonistas. Por ser testimonios de personas que tuvieron contacto en diferentes momentos con los poetas sus narraciones corresponden a distintas fechas y hechos que, inclusive, se remontan antes del tiempo de la novela. Se trata de testimonios que abarcan más veinte años, aproximadamente, de la vida de los personajes. Desde que son unos adolescentes hasta cuando alcanzan los cuarenta años.

Las intervenciones de las 53 voces narran diferentes episodios de la vida de los protagonistas, pero estos episodios aparecen intercalados. Puede hablarse en una página cuando eran jóvenes activistas del movimiento literario y, en la siguiente, de las aventuras de Belano por África cuando tenía cuarenta años. El lector debe ser un cómplice o un co-autor; él tendrá la tarea de ir hilvanando las informaciones que se

dan a través de las intervenciones de los personajes de la segunda parte de la novela para, de este modo, ir perfilando lo que ha sido de la vida de Arturo y Ulises.

En *Los detectives salvajes* muchas veces, por su estructura misma, vamos a estar regresando, recogiendo indicios y adelantándonos en la lectura para poder acercarnos a los protagonistas que en todo momento parecieran ser inasibles.

### 3.4. LA ÍTACA DE ULISES

Siempre en la mente has de tener a Ítaca.  
Llegar allá es tu destino.  
Pero no apresures el viaje.  
Es mejor que dure muchos años  
y que ya viejo llegues a la isla,  
rico de todo lo que hayas ganado en el camino,  
sin esperar que Ítaca te dé riquezas.

Ítaca te ha dado el bello viaje.  
Sin ella no habrías emprendido el camino.  
No tiene otras cosas que darte ya.

Y si la encuentras pobre, Ítaca no te ha engañado.  
Sabio como te has vuelto, con tantas experiencias,  
Habrás comprendido lo que significan las Ítacas

(Cavafy, 1987: 45).

Los protagonistas de *Los detectives salvajes* por su esencia misma más que héroes épicos parecieran ser unos antihéroes como los definiera Carmen Bustillo e *El ente de papel*. Esto quiere decir que son personajes que representan un antivalor. Sus vidas están llenas de fracasos.

El héroe contemporáneo, generalmente, es un hombre que no cabe en la sociedad, que se excluye de ella. Es un hombre fuera de lo común y tiene una idea que lo ayuda a afirmarse como tal. En el caso de la novela de Roberto Bolaño es la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero.

Siguiendo pistas los realvisceralistas llegan a la librería de Amadeo Salvatierra en la calle República de Venezuela y recolectan datos sobre Cesárea. Amadeo, contemporáneo de Cesárea, les muestra entre tequila y tequila (marca "Los Suicidas"), quizás, el único ejemplar de *Caborca*, revista literaria donde sale publicado *Sión*, el poema de Tinajero. A través de las palabras del librero logran hilar varias pistas y llegan a la conclusión de que tienen que perseguir la huella de la poeta por el Desierto de Sonora.

Cesárea Tinajero es el símbolo que representa a los integrantes del realvisceralismo: poetas de los cuales no queda ningún rastro. En "Los desiertos de Sonora (1976)", la tercera y última parte de la novela, García Madero narra las peripecias que sufren después de la huida del DF. A través de su diario, deja asentado las cosas que hacen en el día. Esta parte es un poco desierta, tal como el camino que transitan (los Desiertos de Sonora). Con esto nos referimos a que las

narraciones ya no son tan detalladas como lo solían ser en la primera parte. Es como se dijo anteriormente, el joven está más empapado de la forma de vida y no apunta cosas que quizá en un principio para él resultaban atractivas. Su capacidad de impresión ha sido aplacada por sus experiencias.

Aquí, otra vez, están en la búsqueda de Tinajero. Recorren librerías, periódicos y bibliotecas públicas buscando el rastro de la poeta desaparecida. Las pistas son vagas, casi nulas, pero la perseverancia y la huida del chulo de Lupe, los lleva de un pueblo a otro, dando de esta forma con personas que los llevarían hasta su objetivo. En Villaviciosa encuentran a Césarea y a Alberto, el chulo.

Llegan a Tinajero, pero le llevan la muerte. En un riña con el chulo, la poeta resulta abaleada, al igual que el policía. Alberto es apuñaleado por Belano. Los cuatro amigos se separan y huyen. Arturo y Ulises en el Camaro de Alberto y Juan García Madero y Lupe en el Impala de Quim Font. La búsqueda de la poeta desaparecida fue un fracaso. Ellos querían sacarle información, preguntar por los real visceralistas y aclarar miles de inquietudes que se formaron a lo largo de la búsqueda. El resultado fue desolador. Cesárea no les pudo responder nada porque la muerte se la llevó con todos sus misterios.

El nombre de Ulises Lima nos trae a la memoria sin asomo de dudas al viajero por excelencia, Ulises. Recordamos los viajes y obstáculos a los que se tiene que enfrentar el héroe épico para llegar a su objetivo: la afanada Ítaca. Pero si algo llegamos a comprender después de un buen tiempo es que lo principal quizá no ha sido el llegar si no el viajar. A través del viaje el héroe adquiere destrezas y conocimientos. Es el viaje que simboliza la vida en sí misma. Los griegos consideraban a los viejos como sabios porque ya tenían experiencia y habían vivido, por lo tanto, podían actuar y hablar con propiedad.

Los protagonistas de *Los detectives salvajes* emprenden ese viaje, que es el viaje de la vida. Recorren ciudades, las más singulares y aprenden de esos desplazamientos que están inundados de aventuras. Sin embargo, lo que sospechamos, es que no han encontrado su Ítaca, el camino ha sido invadido de obstáculos. El autor ha dejado claro que los protagonistas son el símbolo de una generación que apostó la vida, pero que no consiguió triunfar. Al final de los días que son descritos en la obra nos topamos con hombres cuarentones que no tienen si no las prendas que llevan puestas.

## CONCLUSIONES

A través de las propuestas teóricas expuestas, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, por Bajtín, hemos llegado a nuestro objetivo principal: ver *Los detectives salvajes* como ejemplo de la novela polifónica. Para ello, se han evidenciado los diferentes recursos que sirven para determinar su estructura multivocal. Es decir, la forma de presentar la trama y los diferentes personajes que le dan el carácter carnavalesco y, “per se”, polifónico al texto.

La estructura del libro está basada en el registro oral y escrito. En el primer y tercer segmento, “Mexicanos perdidos en México (1975)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”, la manera de dar conocer las cotidianidades de los realvisceralistas es, como hemos mencionado anteriormente, a través del diario íntimo; un formato escrito. Allí, García Madero confiesa sus pensamientos y acciones al papel que escribe diariamente. En forma paulatina, el lector se va haciendo una idea del personaje y de su posición frente a la vida y la literatura. Es una versión subjetiva que tiene el lector, puesto que nada se presenta como un hecho concluido ya que no hay un narrador omnisciente, y no hay una única verdad, entre otros. El personaje “escribe” lo que le ha pasado, registra a puño y letra. Por el contrario, el segundo segmento titulado “Los detectives salvajes 1976-1996” está basado en la oralidad. Se tienen las declaraciones de los 53 personajes que tuvieron un momento de contacto con los protagonistas de la historia.

Si bien es cierto que con el diario el lector intimida, con la segunda parte el lector, tampoco deja de hacerlo. Explicuemos: en “Los detectives salvajes (1976-1996)” las apariciones de las 53 voces narradoras nos dan sus visiones de los protagonistas y en algunas ocasiones del movimiento literario. Además ofrecen los sucesos que continúan a lo que el joven ha anotado en su diario años después de las errancias por el Desierto de Sonora. A pesar de que con el diario el lector se siente más gusto por su linealidad (recordemos que sigue un orden cronológico), las declaraciones de los diferentes actantes también se encuentran en primera persona, lo cual le da al relato un carácter de confesión.

Los personajes en el libro de Roberto Bolaño han sido tratados como conciencias autónomas que se desenvuelven por su misma evolución interna y que son lo más parecido al referente de persona. Se trata de actantes que no están concluidos porque su última palabra no está dicha, aún viven. Actúan acorde con su personalidad y en forma verosímil.

Cada una de las conciencias autónomas tienen rasgos y comportamientos que la diferencian de las demás conciencias dentro de la historia, cada una de ellas pertenece a distintas clases sociales, cumplen diferentes funciones dentro de la sociedad y, por lo tanto, reflejan el carácter dialógico del mundo moderno, donde las diversas visiones chocan, confluyen y, finalmente, dialogan, constituyendo el gran diálogo de la novela. Los personajes conviven en un mismo nivel, tal como lo hacían en la plaza carnavalesca los diferentes integrantes de la sociedad.

Otra de las conclusiones a las que se ha llegado es el carácter abierto de *Los detectives salvajes*. Esto quiere decir que no sabemos a ciencia cierta que es lo que sucede realmente con los personajes al finalizar la lectura. Los lectores son los que tienen la mayor cantidad de información, puesto que conocen todos los puntos de vista. Están a una altura mayor donde pueden divisar todos los sucesos y actantes que han pasado por la novela. Al lector se le da mucha información pero desorganizada; las fechas aparecen intercaladas, no hay un orden cronológico en la segunda parte llamada "Los detectives salvajes (1976-1996)", las narraciones en este segmento, son de diferentes personajes que a veces nos narran sobre Ulises Lima y de pronto, sin darnos cuenta de Arturo Belano. Pareciera ser un caos de información que tiene que ser ordenado a medida que se avanza con la lectura. La posición del lector frente al texto jamás puede ser pasiva porque terminaría por aburrirse o no entender absolutamente nada. La reconstrucción, por parte del lector, va ligada a las diferentes interpretaciones que se pueden sacar de la novela. Cada espectador obtendrá diferentes conclusiones. Dependiendo de su relación con el texto podrá llegar a una u otra hipótesis sobre el destino de Arturo y Ulises. Hablamos de un obra abierta. Diferentes lecturas, diferentes conclusiones.

En el nivel de contenido, son varios tópicos interesantes los que aborda Bolaño. Primero, está el tono histórico que tiene la novela. Aparecen fechas

importantes que la ubican dentro de un contexto dejando un testimonio sobre una época que el autor vivió muy de cerca: los años setenta en México. En *Los detectives salvajes* se encuentra un registro de época: costumbres, personajes y momentos históricos, como la toma de la UNAM por parte de los militares. Bolaño a través de la ficción logra recrear ese pasaje de la historia mexicana y, mejor aún, retratar a los jóvenes que para ese entonces contaban con unos veinte años aproximadamente. Segundo, Roberto Bolaño escribe sobre la "escritura". Es decir, toma como tema central el ambiente de la creación literaria. La novela se inicia con las experiencias del joven García Madero en un taller de poesía y como él fue incluido en las filas del real visceralismo. El tema principal es la vida de los jóvenes poetas. El autor, al tratar de recrear la dinámica de la vida de un poeta, llega a conclusiones que se encuentran vigentes hoy en día y que a nosotros nos llaman particularmente la atención: el papel del escritor en Latinoamérica.

En el texto queda claro la difícil tarea del escritor y, especialmente del poeta, en la realidad latinoamericana, donde se le presenta como un gran mendigo que tiene que luchar a capa y espada por publicar aunque sea un solo poema. El poder y la historia los ha relegado. Aquí, los protagonistas son los escritores marginados que no figuraron ni figurarán en la historia de la literatura y que con el paso del tiempo no quedará nada de ellos. Estamos otra vez abordando la cuestión del arte periférico que acompaña al arte dominante. En la novela queda evidenciado cuando los realvisceralistas niegan a Octavio Paz y Pablo Neruda, estandartes de la literatura canónica.

*Los detectives salvajes* es una novela que valoramos desde sus dos propuestas: la temática y la estructural.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Abelleyra, Angélica (1999). Otorgan al prosista chileno el premio de novela Rómulo Gallegos. *La Jornada* [Periódico en línea] Disponible: <http://www.jornada.unam.mx/1999/jul99/990703/culroberto>. [Consulta: 2001, noviembre 20]

Arlt, Roberto (1987). *Los siete locos. Los lanzallamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bajtín, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

----- (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

- Blanchot, Maurice (1992). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bolaño, Roberto (2000). *Los perros románticos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- (2001). *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- (1999). *Los detectives salvajes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1997). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos Editores.
- Cortázar, Julio (1993). *Rayuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- García, Luis (2002). "tro chileno autoexiliado?". Disponible:  
[http://www.vdlbooks.com/detalle\\_entrevista.php?cod\\_entrevista=50](http://www.vdlbooks.com/detalle_entrevista.php?cod_entrevista=50)  
 [Consulta: 2002, Mayo 25].
- Harss, Luis (1973). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hernández, Consuelo (1996). *Alvaro Mutis: un estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Jösch, Melanie (2000). "El controvertido escritor vuelve en marzo a Chile". *La tercera* [Periódico en Línea], Disponible:  
<http://www.tercera.cl/diario/2000/02/25/t25.40.3a>. CUL.BOLANNIO  
 [Consulta: 2001, noviembre 18].
- Mora, Tulio (2000). *Hora Zero, la última vanguardia latinoamericana de la poesía*. os teques: Ateneo de Los Teques.
- (1998). Entrevista a Roberto Bolaño. *Lateral* [Revista en Línea], 40. Disponible: <http://www.escriitores.cl/bolanoentrev.html>  
 [Consulta: 2002, Febrero 29].
- Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Sábato, Ernesto (1998). *El túnel*. Madrid: Cátedra.
- Shaw, Donald (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.

- Sullà, Enric (1996). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.
- VV.AA. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- VV.AA. (1997). *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Tomo 3. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Witsotzki, Rubén. (1999, Julio 3). "Roberto Bolaño, ganador del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos" (Entrevista a Roberto Bolaño) *El Nacional*.
- Woolf, Virginia. (2000). *Las olas*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Zupcic, Slavko (1999, Julio 18). "Tras la pista del Rómulo Gallegos" (Entrevista a Roberto Bolaño) *Papel Literario*.

## APÉNDICES

### *ACERCA DE LOS DETECTIVES SALVAJES*

Roberto Bolaño

Terminar una novela conlleva algunos, no muchos, placeres, y uno de éstos es empezar a olvidarse de ella, recordarla como un sueño o una pesadilla que se va desdibujando, y que nos permite enfrentar nuevos libros, nuevos días, sin el lastre

de aquello que con toda probabilidad pudimos haber hecho mejor y no hicimos. Kafka, que es el mejor escritor de este siglo, tenía razón cuando pidió a su amigo que quemara toda su obra. El encargo se lo hizo a Brod, por un lado, y también se lo hizo a Dora, su amiga. Brod era escritor y no cumplió la promesa dada a Kafka. Dora era más bien iletrada y posiblemente quería a Kafka más que Brod, y se supone que realizó al pie de la letra el pedido de su amante. Todos los escritores, sobre todo en ese día-llanura que es el día después o lo que nosotros, vanamente, creemos el día después, tenemos en nuestro interior dos demonios o querubines llamados Brod y Dora. Siempre uno es más grande que otro. Generalmente Brod es más grande o más potente que Dora. En mi caso no. Dora es bastante más grande que Brod y Dora consigue que olvide lo que he escrito para que me dedique a escribir algo nuevo, sin retortijones de vergüenza o arrepentimiento. Así que *Los detectives salvajes* están más o menos olvidados. Apenas puedo aventurar unas pocas consideraciones acerca de ella. Por un lado creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela del Huckleberry Finn de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela. También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo. En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego.

**DE LO REAL PAVOROSO AL VISCERALISMO IRREVERENTE**

Domingo Miliani

Palabras en el acto de entrega del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos a Roberto Bolaño. Caracas, 2 de agosto de 1999.

...la inspiración, (¿existe la inspiración?),  
sí, la disposición y las ganas de escribir.

*Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño

Todo iba muy bien en el país de las letras latinoamericanas. Un día un gato se convirtió en sociólogo. Saltó a las piernas de Julio Cortázar y adoptó el nombre de Teodoro W. Adorno. Allí comenzaron las faltas de respeto a la solemnidad de la escritura. Cortázar lanzó al Sena una casaca de escribir, adquirida en alguna tienda de remates, por alguna transversal de Corrientes o Bajo platense, donde “el medio pelo de la sociedad” adquiere su atuendo, sale a tomar el te con alfajores, en los cafés al aire húmedo, o deambula su tango interior por los bulevares que todos conocen. Entonces el hombre en camisa exclamó:

– “Qué suerte excepcional la de ser un sudamericano y especialmente un argentino que no se cree obligado a escribir en serio, a ser serio, a sentarse ante la máquina con los zapatos lustrados y una sepulcral noción de la gravedad del instante”. Esta conducta era el “Réquiem para una Academia”. Kafka, patriarca de la crueldad, escribió un informe dictado a su doble y representante: un simio que, además de pensar, era buen secretario.

García Márquez escribió el epitafio de la novela concebida como laboratorio de muertes. Llegó a Caracas, recién huido Marcos Pérez Jiménez, a pesar de febrero con ventisca, habitó entre arrendatarios del edificio Roraima de San Bernardino y escribió unos cuentos que integraron *Los funerales de la mamá grande*. Colocaba la mesita y la máquina Royal portátil, en un balcón. En materia de atavíos, fue más lejos que Cortázar. Al otro lado del patio, una antigua miss Venezuela increpó a Mercedes Márquez:

– Mire, señora, ¿usted es la esposa del hombre que sale todos los días al balcón a escribir en calzoncillos?

La barranquillera respondió: – Sí, señora.

Y vino la segunda ráfaga: – Dígale entonces al señor que se ponga algo encima cuando salga a escribir en el balcón, porque a mi marido no le gusta.

Y otra vez la costeña replicó sonreída:

– Pues dígale a su marido que si el mío no le gusta, no lo mire.

Era 1958. Gabo terminó el libro, lo dio a leer a Ramón J. Velásquez. Envió “La siesta del martes” al concurso del diario *El Nacional*. No ganó el premio. Lo obtuvo un gran amigo ausente: Enrique Izaguirre, con “Lázaro Andújar, el que olvidó su nombre”. Es cuestión de jurados. El complejo de inferioridad, de que habla Gustavo Carrera, precisamente a propósito del Premio que vamos a otorgar, funcionó al revés.

García Márquez comenzó a escribir en el Roraima de San Bernardino las primeras páginas de *El Coronel no tiene quien le escriba*. Un buen día, que no era Aureliano, por supuesto, se marchó a Barranquilla. Luego volvió a su tierra natal, Aracataca, donde tiempo antes había muerto, arruinado de diluvios macondinos, el coronel venezolano Manuel Vicente Romero García, conspirador y novelista, autor de Peonía. Gabo, por esas razones latinoamericanas que sobran casi siempre, terminó radicado en México. Allí, en las Lomas de San Angelín, contaron él y Mercedes el incidente caraqueño. Muchos años después habría de recordar aquellos

días cuando recibió este mismo premio aquí, en Caracas, en 1972. Había florecido su mejor palabra narrativa: *Cien años de soledad*.

Entre lo real pavoroso americano de que habla Jorge Adoum, cuando escarnece a los explotadores novelísticos del indio andino, y el realismo mágico inventado en 1925 por el alemán Franz Roh, replanteado en París, por el italiano Massimo Bontempelli, traído a América por Uslar Pietri y Miguel Ángel Asturias, mediaba lo real maravilloso de Alejo Carpentier, para tomar distancia con el surrealismo de Breton, quien expulsaba a sus feligreses desobedientes como lo hará Arturo Belano con sus compañeros de infortunios en *Los detectives salvajes*, la novela de Bolaño. Entre lo real maravilloso que horadaba el misterio oculto en lo real de los objetos y la zaga hiperbólica de García Márquez, mediaba un paralelo de sonrisas, emboscado aún tras la prosa elegante destinada a un lector perplejo, ante los actos de alquimia protagonizados a tres por Melquíades, gitano inmortal, Prudencio Aguilar, cadáver ambulante aburrido en los somingos de la muerte y José Arcadio Buendía, loco en su afán por demostrar la redondez de la tierra en un viaje inverso al realizado desde Europa por Cristóbal Colón, hasta concluir amarrado como perro al pie de un castaño y ladrar en latín a la luna inadmisibile. Cortázar irá más lejos, impulsado por un salto al vacío, en medio del cual quedaba suspendida su concepción de un absurdo fantasioso y burlesco. En García Márquez fluctuaba el lector entre la realidad tangible y una segunda realidad sólo existente en la narración novelesca, ambas integrantes de una bifurcación ficcional. Cuestión de intertextualidades y dialogismo, diría el gran crítico ruso Mijaíl Bajtín, pero que a nosotros, en realidad, nos ha costado muchos muertos inolvidables.

Lautaro Bolaño, el hijo de Roberto, había salido de Barcelona (España) con sus padres a las diez de la mañana y había llegado a Maiquetía a las tres de la tarde, a Caracas a las seis y media de la noche, luego de doce horas de viaje. Tenía razón

para preguntar en la recepción del Hotel Ávila, con sus nueve años agobiados de sueño, frente a los tiempos diferenciados de Europa y América:

– Domingo, ¿en realidad, qué hora es?

Luego del episodio ocurrido en México, en la casa de Gabo, en 1965, no mucho después, tres apenas, la masacre de estudiantes en la plaza mexicana de las tres culturas, más olvidada que recordada con el nombre de Nonoalco-Tlatelolco, hizo estallar la quietud del sistema dominado por un solo partido, dentro del cual estaba durmiendo una revolución estacionaria. Los nuevos escritores entendieron por un momento los mensajes de un ensayo interpretativo del hombre mexicano: *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Allí quedaba disuelto el *Perfil del hombre y la cultura de México* dibujado por Samuel Ramos en 1934. Al realismo patético de la revolución había sucedido la epopeya del desamparo y la muerte en la prosa trágica de Juan Rulfo. Ahora ya no bastaba la denuncia. Ante una estructura de poder inamovible y represiva, había que ir a la “disolución social” en la lucha y también en la novela o el poema, mediante la parodia y el sarcasmo. Fue la literatura escrita a finales de los sesenta o comienzos de los setenta por Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Augusto Monterroso, Juan José Arreola. Algunas obras y propuestas envejecerían o terminarían institucionalizadas en mafias intelectuales agrupadas alrededor de Carlos Fuentes u Octavio Paz. Los más nuevos y rebeldes no se plegaron. Socavaron la mole discursiva del boom y el postboom latinoamericano en la expresión nacional mexicana. El sexo descarnado, la violencia verbal, la droga y la ira, a falta de rebelión política, contaminaron los espacios. La prostitución y el homosexualismo, los temas tabúes, arremetieron contra la paz deleitosa de los lectores que buscaban recrearse en la belleza de la página. Los nuevos escritores buscaban dejar sin sueño a los escasos frequentadores del melodrama y sacudirles las entrañas. No temieron hundir sus manos en la fauce de una bestia antropofágica. La llevaron al fondo, la tomaron por la cola desde adentro y la voltearon hasta que los órganos quedaron

expuestos a la luz del día y a la incandescencia solar de un desierto en el norte de México. Es el real visceralismo a donde ingresa para inventarlo, recién llegado, un adolescente chileno: Roberto Bolaño. Entre la poesía, el cuento y la novela fue indagando y desmenuzando los espacios de su literatura, dentro de una aparente lineridad arremansada: Es puro espejismo. Debajo de esa piel de diario, hasta unos mexicanos se pierden en su propio país. Frente o dentro de ellos están los detonantes, las irreverencias demolidoras, ■ la novela como vórtice donde personajes y lectores son hundidos por el remolino común hasta el fondo de una geografía sin líneas divisorias: México, Chile, Barcelona, da lo mismo. Es una procesión interminable de rupturas y grietas por donde es difícil escapar del universo demolidor. La poética del vórtice no perdona. La Crítica, el lector o el conglomerado de personajes, emergen en un instante para tomar aire y volver a sumergirse en un infinito de apariciones y desapariciones. En un momento de la obra, hay un párrafo donde está dibujada esa espiral de agua implacable:

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 vayan acompasándose 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 inalcanzables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediabilmente 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.

A partir de Bolaño el escritor ya no temerá ir desnudo por la calle en cualquier parte, donde el hombre va devorando y es devorado por su cotidianidad, casi como en un naufragio entre palabras que lastiman y ofenden pero también

despiertan sin dar tregua. Es un caudal turbio de ríos desbordados o, más exactamente, salidos de madre. Ése es el hombre manso y tímido, convertido en personaje de sus personajes. El mismo que llega a Caracas, acompañado de Carolina, su esposa y Lautaro, su hijo, negaciones de toda agresividad. Fuma desaforadamente y esta noche, a 32 años de fundado, recibe el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, en su undécima edición por la obra *Los detectives salvajes*. Con ella, estoy seguro, Roberto Bolaño cambia una vez más el rumbo de los lenguajes narrativos y, como en toda gran obra, apresa a sus lectores para anudarlos hasta la última línea de un relato cuestionador. La estética de la irreverencia, con remoto abolengo en los surrealistas disidentes, en los buceadores del mal absoluto, ingresa al discurso novelístico latinoamericano, a través de un premio afamado, desde un país y un momento histórico donde también estamos presenciando el desplome de algunas solemnidades políticas en vías de descomposición.

Felicitaciones, Roberto Bolaño y, sobre todo, muchos nuevos éxitos en el largo trayecto de tu escritura despojada de peluca y casaca, en el oficio elegido por ti como viacrucis y alegría, profesión y reto, lectura un mundo jeroglífico que es también una manera de leer nuestros infiernos implacables en la Inmensidad interior de cada día, o frente a una ventana tras la cual no sabemos qué nos está esperando.

Caracas, agosto de 1999.