

# Hacia una cartografía de la errancia en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

Autor:

Vargas Ortiz, Angélica Tatiana

Tutor:

Ferro, Roberto

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado

**HACIA UNA CARTOGRAFÍA DE LA ERRANCIA EN *LOS DETECTIVES*  
*SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO**

Tesis escrita por

**Angélica Tatiana Vargas Ortiz**

y presentada al programa de

Maestría en Literaturas española y latinoamericana

Universidad de Buenos Aires

como requisito para la obtención del título de Magíster en Literaturas Española y  
Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires

Director: Dr. Roberto Ferro



2014

## Tabla de contenidos

1. Introducción	3
2. Geometría de una errancia salvaje	13
2.1. El espacio de la fuga	17
2.2. Invitación al trazo	19
2.3. Un juego de líneas errantes	23
2.4. Mapa rizomático	28
2.5. El pliegue y su singladura	32
3. El espacio de las fugas siniestras	36
3.1. Los bordes del mapa	37
3.2. Seres iterables	46
3.3. Itinerarios siniestros	49
4. Luchas erráticas y trazas de intemperie	57
4.1. Errar al margen: errar hacia el margen	60
4.2. <i>Sparring match</i> : historia de una lucha en la arena literaria	65
4.3. Huérfanos a la intemperie	70
5. Itinerarios de la memoria	79
5.1. Estatuas de sal	83
5.2. Memorias de un barco ebrio	91
5.3. El enigma del trazo	96
6. Consideraciones finales	99
7. Referencias bibliográficas	102

1.

## Introducción

*Los detectives salvajes* se publica en España en el año 1998 bajo el sello Anagrama. Es la quinta novela publicada en la prolífica producción literaria del escritor chileno Roberto Bolaño. Con esta novela la visibilidad de Bolaño alcanzó un punto culminante en la literatura española y latinoamericana: en 1998 recibe el Premio Herralde de Novela y en 1999, el Rómulo Gallegos, dos de las principales distinciones literarias en lengua española. Más allá del éxito editorial que ha tenido desde entonces, esta obra de Bolaño se inscribe dentro del espacio literario, como afirma Manzoni, gracias a que “su literatura revela una estética nueva superadora de modalidades agotadas” (2006, 14). Esta estética, a su vez, revela a la obra como un territorio en el que, como lector, es posible verse implicado desde la primera página en una aventura itinerante que invita a explorarlo. Se encuentra así un territorio bordeado por sujetos que habitan y oscilan en lugares fronterizos, tanto físicos como metafóricos.

Al indagar la naturaleza de este territorio, las palabras que Bolaño enuncia en su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos pueden ser leídas como una huella inicial para iniciar su exploración. En ese discurso Bolaño señala algunos rasgos de su novela: *Los detectives salvajes* es una “carta de amor o de despedida” a su generación, aquellos hombres y mujeres que nacieron en la década del cincuenta y que escogieron “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.” (2004, 36). Antes de advertir sobre el peligro que supone jugar la vida por la literatura, Bolaño se aventura a definir lo que para él es una literatura de calidad:

“¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos.” (2004, 36). Proponerse narrar el desencanto de una generación en los bordes de ese abismo insondable y trazar a su vez una cartografía cultural en ese terreno agrietado que se desborda constantemente es uno de los rasgos que configuran su poética.

A lo largo de la novela, la naturaleza polifónica de *Los detectives salvajes* revela trazos y huellas que señalan un horizonte, pero también los abismos en los que los personajes experimentan el vértigo y el vacío. El territorio logra delinarse en un primer acercamiento por las huellas que dejan los testimonios de los múltiples personajes que contiene, huellas que pueden verse como itinerarios y como proyecciones cartográficas dentro del mapa de ruta que sugiere la obra. Sin embargo, una vez que se inicia la exploración de este territorio en la lectura, es posible verse abocado a seguir las huellas de personajes que se mueven indómitamente por él, pues pareciera que ‘corren’ por el borde de los precipicios que la novela señala. Es así como la obra sugiere un continuo desplazamiento en el que las huellas, que se constituyen como marcas de la memoria de los testimonios de los personajes, trazan proyecciones cartográficas que se desplazan a lo largo de esa geografía.

La novela se divide en tres partes. En la primera, *Mexicanos perdidos en México (1975)*, el diario del poeta Juan García Madero se despliega en la narración de su encuentro con los miembros de un movimiento poético llamado realismo visceral. Tal como se consigna en el diario, los líderes del movimiento, Arturo Belano y Ulises Lima, inician su periplo desde la ciudad de México hacia el estado de Sonora en el noroeste mexicano con la intención de ir tras las huellas de la poetisa Cesárea Tinajero, fundadora de un movimiento vanguardista que prefiguró la estética del realismo visceral. La tercera parte de la novela, *Los desiertos de Sonora (1976)*, es la

continuación de ese registro de la memoria del poeta García Madero, quien viaja con Belano, Lima y Lupe, una prostituta mexicana perseguida por un padrote. La segunda, *Los detectives salvajes (1976-1996)*, se configura como un intervalo narrativo que define la estructura significativa de la novela. En esta sección se inscriben los testimonios de decenas de personajes que también narran sus encuentros con Arturo Belano y Ulises Lima en múltiples escenarios geográficos e históricos. En esos relatos cada una de las voces revela las huellas que trazan los itinerarios de los dos protagonistas. Este intervalo narrativo se articula con la primera y la tercera parte gracias a un entramado de voces que reconstruye, desde el relato de su memoria, el viaje errático de estos poetas.

La materia narrativa de *Los detectives salvajes* proviene de un territorio en el que la errancia y la marginalidad de los personajes configuran su espacio. Este territorio no es exclusivo de *Los detectives salvajes*: ya la crítica de la obra bolañiana nombra el conjunto de su obra como el *territorio Bolaño*, pues es habitado por multiplicidad de voces, personajes y escenarios que configuran un universo narrativo interconectado. A través de estas series de itinerarios, se logra así una dinamización y multiplicación, a veces vertiginosa, de esas voces, espacios y relatos. Con esta idea de territorio, la relación entre geografía y literatura se hace explícita y la idea de crear un mapa narrativo se justifica en cuanto puede ser una herramienta de análisis en lo vasto y complejo de esta geografía literaria. A propósito de la creación de mapas para leer literatura, Franco Moretti, en la introducción de su ya clásico *Atlas of the European novel 1800-1900*, habla sobre la existencia de una cartografía literaria que podría iluminar aspectos que de otro modo permanecerían ocultos en los textos: “a map is precisely that, a connection made visible— [it] will allow us to see some significant relationships that have so far escaped us (...) [the maps are] analytical tools: that dissect the text in an unusual way, bringing to light relations that would otherwise remain hidden” (Moretti, 1998, 3).

Las cartografías literarias, según Moretti, permiten tanto el estudio del espacio en la literatura, es decir del espacio ficcional, como el estudio de la literatura en el

espacio, es decir de la obra en un espacio histórico y real. Esta cartografía que trazo se inscribe en el primero, pues se indagan los lugares en su geometría particular y los itinerarios de los personajes que habitan esos lugares fronterizos que circunscriben, principalmente, los desplazamientos de Belano y Lima. En este territorio las proyecciones cartográficas permiten así vislumbrar un sistema de trazas narrativas que se constituye a partir de los testimonios que tejen la trama. Así, los seres que ejercen su errancia a lo largo y ancho de la novela pueden analizarse desde los trazos que dibujan sus itinerarios y desde la manera como hacen de la memoria el vehículo que permite la puesta en escena de sus destinos singlados hacia el vacío.

En esta tesis se indaga la hipótesis de que en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es posible trazar un sistema de trazas narrativas que revele tanto una poética de la errancia, poética que emerge en los protocolos de una escritura articulada en desplazamientos y dislocamientos genéricos, como una cartografía del territorio que se funda. Desde la escritura del diario de García Madero, que empieza por inscribir las huellas de estos itinerarios, hasta los testimonios de cada uno de los personajes tras las huellas de Arturo Belano y Ulises Lima (y estos, a su vez, tras las huellas de Cesárea Tinajero) se traza una cartografía de la errancia que permite la consecución de itinerarios en donde acontecen desplazamientos simbólicos y la diseminación del sentido de la experiencia. A pesar de que al leer la novela podía seguir estos itinerarios y leerlos como trazas, desde el comienzo de esta indagación hubo una pregunta que se convirtió en derrotero para trazar esta cartografía: ¿cómo levantar un mapa del territorio de *Los detectives salvajes* si es en sí mismo un escenario de viajes y de fugas, tan extenso como variado, que tiene trazas o conexiones que provienen de otras novelas y poemas de Bolaño y que muestra inicialmente un contrapunto testimonial en permanente desplazamiento? Ante esta pregunta el texto de Borges *Del rigor en la ciencia* y las referencias cartográficas de la novela me dieron luces sobre la lectura de los territorios y el primer impulso para iniciar el trazo.

El trazado de un mapa ideal, que corresponda fielmente al territorio, es una tarea anodina desde el inicio. En *Del rigor en la ciencia*<sup>1</sup> se dice que los cartógrafos del imperio, adictos al estudio de la cartografía, levantan un mapa del imperio “que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (Borges, 1996) y que con el paso del tiempo termina siendo un mapa dilatado, inútil, despedazado, convertido en ruina. Ese mapa ideal, producto del rigor científico y sus ansias de reproducción, termina revelando la imposibilidad y la paradoja de la ciencia, en este caso del Arte de la Cartografía. Siguiendo el tono de la crónica de viaje, Bolaño presenta otro ejemplo de esta tarea anodina: en el apartado 20 de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, el abogado español Xosé Lendoiro, desde Roma, empieza su relato contando que “en aquellos tiempos [posiblemente en los años ochenta del siglo pasado] viajaba y hacía experimentos” (427). En uno de esos veranos en los que sintió el impulso de viajar, decide ir a recorrer España con su *roulotte*. Sus experimentos consistían, como dice, “en un primer impulso, sólo en viajar y observar” (427). Pero pronto se da cuenta de que su observación, su deseo de viaje, venía de un impulso inconsciente por alcanzar “la consecución de un mapa ideal de España” (427) y así, “leía y tomaba notas y acaudalaba conocimientos” (429). A pesar de que confiesa que, de hecho, se aburría de muerte, Xosé Lendoiro continúa su viaje y enfila hacia las montañas de Galicia, “hacia la tierra de las meigas” (429), con el alma fortalecida y los sentidos abiertos. Ya en la zona de Castroverde, “un lugar montañoso y pletórico en boscajes y matorrales de toda especie” (429), se daba a la tarea de intentar “catalogar [emociones y pasiones] con la vista puesta en el mapa” (429). Buscaba la aventura sin saber qué iba a encontrar. Y encontró una desgracia: un niño había caído por una sima profunda que los lugareños llamaban la Boca del Diablo. Era una grieta profunda e insondable donde, como lo dice Xosé, se decía que moraba el Diablo. Xosé se suma a la operación de rescate y cuando se aproxima a la grieta para llamar al niño, la respuesta que obtiene es tan solo un “eco siniestro” (430).

---

<sup>1</sup> Este texto es una crónica de viaje, un testimonio, que Borges elige e incluye en *El hacedor*, en el apartado *Museo*, y que es escrita por Suárez Miranda, quien a su vez la incluyó en el libro *Viaje de varones prudentes*, publicado en 1658.

El relato de Xosé, ese viaje a la Galicia de tierras escarpadas, hace analogía con lo que terminó siendo su viaje pretencioso: la naturaleza de ese territorio salvaje, indomable, con parajes tan oscuros como la Boca del Diablo, lo arrojó a su propio abismo y él se entregó a las inclemencias de su propio miedo. En el relato de Borges el territorio también se presenta tan indomable como inútil la intención de figurarlo. Como lo indica el título de la novela, el territorio es salvaje: está habitado por “gente de mal vivir, gitanos, rapsodas y juerguistas” (429), sus simas no están cegadas, por lo que los niños continúan “siendo imprudentes y cayéndose en ellas” (433). Los dos relatos parecen advertir que cualquier trazo que pretenda coincidir puntualmente con el territorio resulta en un esfuerzo vano. Es así como, desde esta premisa, una lectura cartográfica de *Los detectives salvajes* tiene desde el inicio de su trazo dos consideraciones: lo vasto y lo indómito de su geografía y la imposibilidad de trazarla a la escala de su realidad narrativa. Por estas razones, esta cartografía no intenta calcular las coordenadas geográficas de sus posibles accidentes, ni de medir distancias entre puntos representados. Tampoco se trata de proponerse dibujar una carta náutica o topográfica de escala desconocida por la que sea posible estudiar el espacio narrativo de *Los detectives salvajes*. Se trata más de un boceto cartográfico extraído de mi cuaderno de bitácora.

El espacio narrativo de *Los detectives salvajes* ha sido leído desde diferentes perspectivas en la también prolífica producción crítica sobre su obra. Entre las aproximaciones críticas que proporcionan los elementos para trazar una cartografía de la novela están las que coinciden en que es una obra abierta, fragmentada, circular y contrapuntística y las que estudian la obra como una estructura laberíntica o como red transtextual. La novela se instala en un “enorme sistema interconectado, cuyos procedimientos de transtextualidad establecen hilos que unen y proyectan una estructura mayor” (Logie, 2011, 285) o dentro del conjunto de una “producción circular (...) claramente autorreferencial” (Bolognese, 2010, 54). También se considera una obra “concebida fragmentariamente, como una feliz acumulación de escenas” (Masoliver, 2006, 65) en la que se reconstruyen los itinerarios de Lima y

Belano “a través del contrapuntístico testimonio de una variada galería de testigos” (2006, 67).

El sistema narrativo que presenta *Los detectives salvajes* se fundamenta, para Fernando Moreno, en una escritura laberíntica en donde “el lector se mueve en ese espacio donde las acciones son también bifurcaciones que lo conducen a otros textos, otros nombres, otros signos, otros ámbitos, en un recorrido que parece no tener fin” (2011, 338). Para este mismo crítico, hay diversos elementos que constituyen esta poética laberíntica, entre los que menciona “la abolición de lo estrictamente lineal y cronológico en provecho de la simultaneidad, la ubicuidad, del escorzo o de la imprecisión; (...) presencia de un juego constante entre los niveles ontológicos que hace de la distinción realidad-irrealidad una nimiedad irrelevante; puesta en evidencia de lenguaje de la opacidad en vez de un lenguaje de la transparencia.” (2011, 340).

En este espacio que se dibuja en constante desplazamiento, Candia dice que la novela hace parte de una red transtextual en la que no existe un *telos* que marque el fin de la trama, sino que establece “hilos que unen y proyectan una estructura mayor (...), el planeta Bolaño” (Candia, 2005, 2). A esta idea de red sin *telos* y sin un punto de origen se suma Andrews quien afirma que en la obra bolañiana “se conforma lo que el crítico español Ignacio Echevarría ha llamado la ‘poética de la inconclusión’. La inconclusión es un aspecto de una estrategia más general de incompletitud, que transforma el acabado desigual en fuente de ideas narrativas” (2011, 43), lo que sitúa a *Los detectives salvajes* en ese conjunto rizomático de “historias extensibles” (2011, 43) que componen su obra.

Estos antecedentes críticos que he resaltado, y que se estudian con más detalle a lo largo de esta tesis, dan cuenta de un sistema narrativo que traza líneas de sentido. Estas líneas de sentido que se proyectan en el territorio son los relatos de los personajes, los testimonios de sus aventuras, sus tránsitos, sus búsquedas y los exilios que viven. Se inauguran itinerarios en un desplazamiento muchas veces frenético que, en últimas, dan cuenta de una errancia en la novela. A propósito de la errancia en *Los*

*detectives salvajes*, Manzoni ha aportado elementos importantes en el estudio de la obra bolañiana desde la compilación crítica *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*<sup>2</sup> (2002). En el prólogo, Manzoni señala como una de las hipótesis de lectura de la obra bolañiana el revelar “una cultura de la errancia productora de textos que inauguran cartografías culturales de espacios revisitados [y] de zonas de pasaje físicas y metafóricas” (Manzoni, 2006, 15). Esta crítica continúa su análisis en *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea* (2009), esta vez para acercarse al concepto en la tradición literaria latinoamericana. En este libro señala que estos recorridos, además de ser desplazamientos simbólicos, “diseñan figuras reconocibles en un mapa” (2007, 2). De esta forma, el mapeo de esos recorridos puede posibilitar una aproximación a la poética de la errancia en la novela.

El diseño cartográfico de las trayectorias de los textos está ligado con la misma idea de escritura. En este sentido, Deleuze y Guattari afirman que la escritura “no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 2002, 11). En el estudio preliminar de *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003) Espinosa nos dice que en la obra de Bolaño: “Nos enfrentamos así a huellas, fragmentos discursivos que no pueden construir la presencia sino rondarla, rozarla para, en el mismo acto, desviarse de su espejo, impidiendo la reproducción del original y los pactos de mimesis con el lector.” (Espinosa, 2003, 20). Esta condición de su escritura hace que Bolaño deslinda un territorio al intentar “cartografiar itinerarios existenciales, ya no desde la mimesis, porque la posibilidad de acceso al original se ha visto abortada” (2003, 20), sino desde “la multiplicidad de planos, perspectivas y entrecruces discursivos” (2003, 27). Desde esta misma línea crítica que identifica posibles cartografías en su narrativa, Pablo Catalán, en su artículo *Los territorios de Roberto Bolaño*, se propone decididamente “bosquejar algunos aspectos de la cartografía de *Los detectives*

---

<sup>2</sup> *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (2002) de Celina Manzoni inaugura una serie de compilaciones pioneras en la crítica bolañiana entre las que se encuentran *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* de Patricia Espinosa, publicada en 2003; *Roberto Bolaño, una literatura infinita* de Fernando Moreno, publicada en 2005; *Bolaño salvaje* de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón, publicada en 2008; y la más reciente *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo* de Fernando Moreno, publicada en 2011.

*salvajes*” (2003, 95). A lo largo del artículo se centra en la figura de Arturo Belano y se propone, entonces, “comprender el devenir de Belano” (2003, 96) y, a través de él, descubre “una serie de territorios que el personaje va a territorializar” (2003, 97).

Esta misma idea de cartografiar territorios a través de la escritura está presente en otras obras de la narrativa latinoamericana del siglo pasado como una manera de repensar las sociedades latinoamericanas a partir de las ruinas que han dejado los procesos dictatoriales y las guerras internas. A partir de la lectura de *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, de Jean Franco, Manzoni deduce que hay una “creciente preocupación de los escritores por la configuración de mapas urbanos que recuperen la memoria colectiva quebrada en relación con puntos de referencia trasladados, perdidos, modificados” (Manzoni, 2009, 9). Y es desde esta necesidad ética y estética en la literatura latinoamericana, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, que se deriva una urgencia por volver a trazar una cartografía del territorio latinoamericano a través de los testigos y las víctimas. A través, en últimas, de las voces de la errancia. Desde esta perspectiva, *Los detectives salvajes* traza una nueva cartografía y revela una poética de la errancia que no sólo incide estéticamente en el conjunto de la narrativa latinoamericana contemporánea, sino que incluso, como lo apunta el real visceralista Rafael Barrios al juzgar las actuaciones de Lima y Belano, puede leerse como “[una] manera de hacer política, de incidir políticamente en la realidad” (321).

Esta tesis se compone de cuatro capítulos. En el primero, *Geometría de una errancia salvaje* me propongo evidenciar el sistema de trazas narrativas que señala la existencia de una cartografía de la errancia en la novela. El análisis de los espacios, como índices imprescindibles de su poética, muestra cómo se instauran los espacios para la fuga en la novela, en los que se dibujan las coordenadas y las trazas que se proyectan en líneas de fuga. Estas líneas permiten acercarse a un mapa rizomático en la novela y a los accidentes que revela el territorio.

*El espacio de las fugas siniestras* es el segundo capítulo. Aquí indago la naturaleza de los escenarios de fuga para iluminar así los posibles lindes de ese territorio y la dinámica de los seres errantes que lo habitan. La ciudad y el desierto, como espacios para la errancia, son leídos como descriptores de itinerarios. En estos espacios se analiza la iterabilidad de los personajes como mecanismo narrativo y como motivo de la traza de las líneas de fuga en sus itinerarios. El efecto del juego de dobles y fantasmas que crea la novela suscita su proliferación a lo largo de las líneas de fuga. Esta proliferación, como mecanismo narrativo, posibilita la aparición de varias representaciones de lo siniestro que indaga la desterritorialización de los personajes.

En el tercer capítulo, *Luchas erráticas y trazas de intemperie*, exploro los límites que condicionan los itinerarios de los personajes y sus franqueamientos para vislumbrar la relación entre espacios legítimos, en donde los itinerarios están autorizados, y espacios exteriores, que se convierten en tales cuando se hace evidente la voluntad de subvertir los espacios legítimos. Se lee la pulsión errática de los personajes en cuanto implica la voluntad de subversión de los límites de los espacios legítimos, estriados, y legitima los espacios exteriores y los márgenes.

El capítulo final se titula *Itinerarios de la memoria*. En este capítulo analizo los procesos de reminiscencia de algunos personajes para luego indagar la naturaleza de los itinerarios de la memoria en el caso de Amadeo Salvatierra, que revela cómo la memoria opera como rizoma en la novela. La función de la memoria en esta cartografía de la errancia se inquiere desde la naturaleza subversiva de la errancia y desde la facultad de la escritura de trazar mapas que, en el caso de *Los detectives salvajes*, la inscribe como una novela de la errancia que inaugura sentidos en su sistema de trazas y en la geometría de sus intersticios.

Londres, enero de 2014

2.

## Geometría de una errancia salvaje

*“La pasión es geometría. Rombos, cilindros, ángulos latidores. La pasión es geometría que cae al abismo, observada desde el fondo del abismo”.*

*El caleidoscopio observado*

*Bolaño*

*Los detectives salvajes* es una novela que puede ser leída como una aventura itinerante, una aventura que invita a explorarla como si se explorase un territorio. Desde la apertura del libro, un horizonte de lectura empieza a dibujarse: son los inicios del mes de noviembre de 1975 en la Ciudad de México, una ciudad de “catorce millones de habitantes” (Bolaño, 1998, 21)<sup>3</sup>, y un joven universitario, de nombre Juan García Madero, da a leer su diario. Un primer esbozo del autor de este diario: García Madero es huérfano, tiene diecisiete años y recientemente ha empezado a cursar la carrera de Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México por insistencia de sus tíos. Su proyecto era estudiar Letras y no Derecho, pero terminó transigiendo. Un primer escenario: un taller de poesía en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad al que García Madero asiste desde hace pocas semanas. Un primer acontecimiento: García Madero conoce en el taller a dos jóvenes poetas, que dicen pertenecer a un grupo vanguardista llamado real visceralismo.

Ya en la segunda página la atmósfera de ese territorio empieza a dar algunas señales que dan cuenta de su naturaleza: “últimamente he notado que el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio” (15), dice García Madero. Se respira tragedia: “La

---

<sup>3</sup> De aquí en adelante, las citas que correspondan a esta edición de *Los detectives salvajes* se harán indicando el número de página entre paréntesis.

tensión, la corriente alterna de la tragedia se mascaba en el aire sin que nadie acertara a explicar a qué era debido” (15). Esta atmósfera es la antesala a un altercado entre los dos real visceralistas (Lima y Belano) y el tallerista Julio César Álamo. Pero más que la antesala a una riña entre poetas es la antesala del acontecer de la poesía: “la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos” (15). A continuación el territorio de García Madero sufre su primera sacudida: “cerré los ojos, como ya dije, y oí carraspear a Lima. Oí el silencio (...) algo incómodo que se fue haciendo a su alrededor. Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado” (16). La voz telúrica de Lima vuelve a pronunciarse y esta vez, siguiendo el registro testimonial de García Madero, el espacio que se dibuja es el de un bar de la calle Bucareli en el Distrito Federal donde, en medio de gritos y cervezas, habla Lima. Así lo relata García Madero: “y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. –De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido” (17). El territorio vuelve a sacudirse, pero esta vez pareciera sentirse bajo los pies.

El diario de García Madero, en su primera parte –*Mexicanos perdidos en México (1975)*–, prosigue a la manera de un cuaderno de bitácora registrando los acontecimientos desde el 2 de noviembre hasta el 31 de diciembre de 1975, fechados tal vez arbitrariamente debido a la maleabilidad del tiempo de la narración, tiempo que, como anota García Madero, “se pliega o se estira a su arbitrio” (15). Continúa en la tercera parte, según las fechas, desde el 1 de enero de 1976 hasta el 15 de febrero del mismo año. La segunda parte, la más extensa de la novela y que constituye un gran intersticio, registra los acontecimientos con fechas y lugares determinados, como en el diario íntimo, pero la voz narrativa pasa esta vez a ser una polifonía de

testimonios<sup>4</sup>, que, a modo de *patchwork*<sup>5</sup>, se juntan como unidades narrativas añadidas que forman una gran pieza y que, a su vez, arman un contrapunto de voces.

Esta yuxtaposición de voces narrativas y su función testimonial, como en el relato de viajes, señala desde el comienzo de la novela ese territorio. Y así desde el inicio de la lectura del diario de García Madero, he aceptado un pacto de lectura, una invitación al viaje literario, que quiere acercarse a esa premisa infrarrealista para la cual “la entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema [en este caso, el relato] como un viaje y el poeta [el narrador] como un héroe develador de héroes” (Bolaño, 1976). Si el lector asume, como lo he hecho, una suerte de labor detectivesca, la lectura puede ser no sólo una búsqueda de un movimiento artístico que se dice vanguardista para “intentar reconstruir las premisas del movimiento [real visceralista] y el modo en el que se inserta dentro del campo cultural de los 70” (Cobas y Garibotto, 2008, 168), sino una invitación a crear una suerte de mapa que permita al mismo tiempo reconstruir la cronología y deambular junto a los personajes siguiendo las trayectorias que perfilan sus vidas, a pesar de que, como dice Hartwig, “cada testigo sólo le facilite [al lector] un pequeño detalle de un gran contexto desconocido” (2007, 57)

La novela presenta así una compleja red de testimonios que tiene unas coordenadas espaciales y temporales más o menos precisas. Cuando la lectura avanza hacia la segunda parte, *Los detectives salvajes (1976-1996)*, esa red se convierte en

---

<sup>4</sup> Esta yuxtaposición de testimonios y la presencia de la forma del diario íntimo en el relato genera un contrapunto narrativo que recuerda obras como *La noche de Tlatelolco* (1968) de Helena Poniatowska o *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile* (1974) de Hernán Valdés. Estas obras son, sin duda, unos de los numerosos intertextos de *Los detectives salvajes*. Sobre la presencia del género testimonial en la novela, Cobas y Garibotto afirman que “publicado en 1998, en pleno auge del género testimonial, *Los detectives salvajes* se burla ostensiblemente de las convenciones del género quebrando el pacto de verosimilitud que lo sostiene: la aparente meticulosidad en la consignación de las fechas y lugares contrasta con la labilidad del contenido de los testimonios.” (2008, 187, Nota 5).

<sup>5</sup> La idea de *patchwork* como un conjunto de unidades narrativas yuxtapuestas, que literalmente sería en español un tipo de pieza tejida compuesta de retazos –conocida en algunas partes de España como almazuela–, es abordada por Deleuze y Guattari cuando se refieren al modelo tecnológico de lo liso y lo estriado (de lo que hablaré más adelante). Para estos autores el *patchwork* es “una colección amorfa de trozos yuxtapuestos, cuya conexión puede hacerse de infinitas maneras” (Deleuze y Guattari, 2002, 485) y que representaría un “espacio liso”, es decir, amorfo, informal y heterogéneo. En el conjunto de testimonios de la segunda parte de *Los detectives salvajes* los testimonios se muestran así, como trozos recuperados o restos acumulados que el autor “teje” para crear un ritmo, un contrapunto narrativo.

una vorágine de relatos fragmentados de más de cincuenta personajes, algunos de los cuales, como advierto cuando avanzo en la lectura, recorren a lo largo y ancho de ese territorio. Una salvedad: aunque se avance en la lectura, pareciera como si en esta parte se oscilara a través de esas voces imbricadas. Al seguir las voces, es posible leer que van y viene en ese intervalo de veinte años trazados por diversos testimonios y lugares geográficos y, a su vez, es posible conectar, puntada a puntada, el diario de García Madero.

Sobre esta experiencia de lectura, Claude Fell apunta que “como en un relato de viaje en el que cada etapa proyecta al lector hacia nuevos descubrimientos, en *Los detectives salvajes* cada intervención vuelve a despertar el interés del lector y lo confronta a un registro lingüístico, léase un contexto cultural, diferente.” (Fell, 2011, 163). La novela revela así los escenarios de viajes y de fugas, no sólo de sus dos protagonistas, Ulises Lima y Arturo Belano, sino de todo un grupo de personajes que tiene algo en común: la pasión, o en algunos casos la obsesión, por el arte y la literatura. *Los detectives salvajes* se inscribe así, en principio, en el terreno de la literatura de viajes<sup>6</sup> no sólo porque el viaje constituye uno de sus temas fundamentales sino porque además adopta algunas convenciones del género testimonial. Ya Grinor Rojo señalaba en *Territorios en fuga* que la “novela del 98 es, como dirían Cristóbal Colón y Tomas Harris, ni más ni menos que un ‘diario de viaje’” (Rojo, 2003, 73), idea que sigue vigente en la crítica con Domínguez, para quien “es una novela de formación (...) una novela de viaje y (...) un escenario donde aparece un grupo de jovencísimos poetas que van a hacer (...) su educación sentimental” (Domínguez 2011, 46)

---

<sup>6</sup> La literatura de viajes, tan antigua como prestigiosa, es el principal intertexto de la novela. Van Den Abbeele señala que de hecho en la mayoría de las obras literarias, al menos en la tradición occidental, el viaje juega algún tipo de rol: “From Homer and Virgil, through Dante and Cervantes, Defoe and Goethe, Melville and Conrad, Proust and Celine, Nabokov and Butor, and on up through the most “postmodern” writers, one can scarcely mention a piece of literature in which the theme of the voyage does not play some role” (Van Den Abbeele, 1992, xiii). Cabe mencionar que en el caso latinoamericano el género literatura de viajes es fundacional gracias a que los textos de viajeros ingleses y franceses del siglo XVIII y XIX fueron lecturas indispensables en la época de la conformación de las literaturas nacionales en el siglo XIX. Las élites cultas hispanoamericanas adoptaron como punto de partida su estética americanista utópica, codificada por Humboldt, para sus respectivos proyectos de nación. (Pratt, 1997)

## 2.1

### El espacio de la fuga

Al estar inscrita la obra en el género de literatura de viajes, es posible analizar la consecución de los itinerarios que traza y las coordenadas espaciales que componen la trama. En el taller de escritura de Bolaño la elección de las coordenadas espaciales era cuidadosa. No se infiere sólo de los títulos de cada una de las intervenciones de la segunda parte, en donde es clara la referencia espacial y temporal, sino porque los escenarios se convierten en índices imprescindibles de su poética. Las coordenadas geográficas que refiere están, en su mayor parte, en México y España, aunque también hay testimonios y acontecimientos tomados desde Francia, Estados Unidos, Italia, Reino Unido, Austria, Nicaragua e Israel.

La mayor parte de esos escenarios de la novela son, efectivamente, reales, como también lo son algunos personajes (Carlos Monsiváis, Manuel Maples Arce y Octavio Paz), lo que ya instaura un juego entre la realidad y la ficción que franquea los límites de estos espacios. La colonia condesa, por ejemplo, en donde está la casa de los Font; la ciudad de Hermosillo, capital del estado de Sonora; o Caborca, el pueblo del mismo nombre de la revista de Cesárea, son localizables en un mapa de México. De hecho en una entrevista realizada en España, y publicada en el diario *El País* en 1998, el mismo año de publicación de *Los detectives salvajes*, la periodista Elsa Fernández Santos viaja hasta Blanes para entrevistar a Bolaño en su estudio, en la Calle del Loro, en donde algo llama su atención: un mapa de México se exhibe colgado en uno de los muros. Ella le pregunta por qué tiene este mapa colgado en la pared y Bolaño le dice: “lo necesitaba para la novela que acabo de terminar y para unos cuentos que preparo” (Fernández Santos, 1998, 86). Si la novela que acababa de terminar era *Los detectives salvajes* no es posible saberlo pero queda la certeza de que en su taller la lectura de mapas, la recreación de coordenadas espaciales y la interpretación del territorio hacen parte de su método de escritura.

Cada uno de los lugares que sirve como escenario para los acontecimientos está signado por una intensidad y un movimiento que los personajes le confieren al habitarlo. Estos lugares instauran el espacio para la fuga en la novela, un espacio extensivo que señala dimensiones de proporciones a veces abismales. No se trata solamente de la distancia entre los escenarios que los personajes transitan a lo largo de la obra, sino de que esas distancias van trazando una suerte de líneas o vectores que se hacen extensivos más allá de los lindes de *Los detectives salvajes*. El territorio que Bolaño traza se ofrece como un horizonte de lectura en el que, como ya lo ha señalado parte de la crítica bolañiana, puede reconstruirse incluso un mapa narrativo que se extiende al resto de su producción literaria, como sus cuentos, novelas y poemas. Como prueba de estas interconexiones en su obra, es posible seguirle la pista a personajes como Arturo Belano quien, con el nombre de Arturo B, aparece por primera vez en este territorio en la novela *Estrella distante* narrando uno de los hechos y luego se convierte en uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes*. Asimismo hay otros personajes que dan su testimonio en *Los detectives...* pero vienen o van hacia otras latitudes narrativas, como Auxilio Lacouture, que aparece en la segunda parte de *Los detectives salvajes* hasta *Amuleto*; o Benno von Archimboldi, a quien puede seguirse desde *Los detectives salvajes*, pasando por *2666* y terminando (o no) en *El gaucho insufrible*; al detective Abel Romero desde *La literatura nazi en América* a *Estrella distante*, pasando por el cuento “Joanna Silvestri” de la colección de cuentos *Llamadas telefónicas* hasta llegar (o seguir) a *Los detectives ...*; o a Lupe, la prostituta de *Los detectives ...*, cuyo personaje es revisitado en un poema de *Los perros románticos*. Como estos, existen otros personajes que aparecen y desaparecen, que se desplazan a lo largo y ancho de esta geografía literaria.

Estas relaciones dentro de su misma obra han sido abordadas por la crítica a manera de relaciones hipertextuales “que pasan por el proceso de duplicación y reescritura” (Candia, 2005, 3) o por “reenvíos narrativos” (Manzi, 2006, 159) de ciertos episodios y que operan como un “proceso de autofagia” (Candia, 2005) o “canibalización” (Manzi, 2006), que además señala un intertexto con la novela negra

norteamericana. Más allá de estas interpretaciones, Bolaño afirma que hace parte del juego que pretende instaurar en su obra: “Todas mis novelas forman un todo y los personajes vuelven y se conectan; yo juego con ellos porque el trabajo de escribir es tan aburrido que si no juegas te mueres” (Fernández Santos, 1998, 88). Este juego que propone Bolaño es una suerte de alternancia de máscaras e identidades en donde sus personajes resultan proteicos. Dice Gamboa que esta puesta en juego de las identidades como posiciones “se edifica sobre las relaciones de yuxtaposición o coexistencia de (...) la pesquisa literaria, subgénero inscrito poderosamente en la tradición latinoamericana a través de Borges, y la ficción criminal en su clave de novela negra o novela de detectives” (2008, 226). Este juego continuo, como dice Espinosa, “nos obliga a operar detectivescamente”, como si “la única posibilidad de seguir vivo [fuera] convertirse en un rastreador cuya búsqueda será eterna” (2011, 64).

De este modo en el espacio de la fuga que presenta *Los detectives salvajes* empiezan a dibujarse las coordenadas y las trazas a través de las cuales es posible seguir los recorridos de estos personajes y que se marcan en un territorio que se desplaza continuamente, que franquea tanto los límites genéricos como los límites de sus propios escenarios y de esta forma se expande y se proyecta en múltiples trayectos que dibujan líneas de fuga.

## 2.2

### **Invitación al trazo**

La forma en que la novela está compuesta nos revela, más que una estructura fragmentada, un sistema de trazas narrativas. El diario de García Madero, con un extenso intervalo de voces en medio que contiene 26 apartados de relatos testimoniales y las voces de 54 personajes, no es sólo un conjunto de puntos geográficos y de voces posicionadas que se relacionan entre sí o un mero registro de

una serie de itinerarios. Aunque en una primera lectura la novela aparece fragmentada, la interconexión de las trazas que dibuja hace pensar en una escritura más compleja. De otro lado, las coordenadas geográficas y temporales, aunque delimitadas y precisas en cada uno de los apartados que componen la obra, se tornan ambiguas en el juego de alternancia de los testimonios. Esto se da por efecto de un permanente movimiento del relato, por los desplazamientos de los personajes y una noción del tiempo trastocada. Así, las referencias topográficas y temporales resultan indeterminadas.

Por un lado las referencias geográficas sitúan al personaje en un punto específico en el momento de su enunciación, pero en sus discursos las referencias geográficas de las que se habla son distintas. Existen en la novela varios ejemplos de este fenómeno, pero el testimonio de Amadeo Salvatierra es ilustrativo porque en él acontece varias veces. Su lugar de enunciación es siempre la calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, y en su relato recuerda el pasado compartido con Cesárea en Ciudad de México, aunque también habla del desierto, incluso sin conocerlo:

“Y de repente yo traté de imaginarme a Cesárea en Sonora (...) traté de imaginármela en Sonora y no pude. Vi el desierto o lo que entonces yo me imaginaba que era el desierto, nunca he estado allí, con los años lo he visto en películas o por la televisión (...) y en el desierto vi una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea” (461).

La imaginación, el recuerdo, el sueño o el delirio permiten descentrar la referencia geográfica real. García Madero también da cuenta de lo indeterminado que resulta la referencia geográfica: “Pasamos como fantasmas por Navojoa, Ciudad Obregón y Hermosillo. Estábamos en Sonora, aunque ya desde Sinaloa yo tenía la impresión de estar en Sonora” (566). Asimismo, el tiempo es indeterminado pues, como se anunció en el inicio, se pliega y se estira. García Madero lo confirma: “no sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da”(605) o como cuando al encontrar a Cesárea

siente “como si el trayecto hecho hasta llegar a Santa Teresa, hasta la feria de Santa Teresa, se hubiera dilatado durante meses, tal vez años” (598).

Los relatos de estos artistas, aprendices de poetas y escritores, reales o ficticios, testimonian las aventuras, tránsitos, búsquedas o exilios que viven. Sus itinerarios dan cuenta de un desplazamiento constante, en últimas, dan cuenta de una errancia. La errancia, además básico de la especie humana, supone “traslados y deslizamientos” (2009, 16), como afirma Manzoni en el libro *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Y aunque el concepto no se encuentre en el diccionario, “se figura con “errátil” (lo errante, lo incierto, lo variable), con “erradizo” (que anda errante y vagando), con “errático” (vagabundo, ambulante)” (2009, 16), implica a su vez un trasegar por el error, cualquiera que sea el juicio de su valoración. Es un concepto cercano también al vocablo germano-inglés *wanderlust* —sin traducción específica al español—, cuyo sentido sugiere un deseo irrefrenable, ‘a strong desire to travel’, una suerte de lujuria, si se quiere, por el desplazamiento hacia territorios desconocidos.

Esta misma autora señala que “los recorridos, en lo que implican como traslado, diseñan figuras reconocibles en un mapa aunque también pueden ser pensados como desplazamientos simbólicos con capacidad de recuperar tradiciones diversas” (Manzoni, 2007, 2), tradiciones “como la del *flâneur*, (...) la de la bohemia, la del exilio y la del nomadismo” (Manzoni, 2009, 11). Más que revisar estas tradiciones mencionadas por Manzoni, este análisis se ocupa de esa posibilidad del mapeo de esos recorridos y lo que ello puede revelar de los espacios, de los personajes.

El diseño cartográfico de las trayectorias del texto está ligado con la misma idea de escritura. En este sentido, Deleuze y Guattari dicen que la escritura “no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 2002, 11). Se dilucida, entonces, una primera tarea propuesta por la novela: trazar el mapa de los recorridos de esos personajes errantes.

El mapa, como una representación gráfica de un territorio o de fenómenos localizables en el espacio, ha sido utilizado como concepto de aproximación a la obra de Bolaño. Valeria de los Ríos, en su artículo *Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño*, publicado en la antología crítica *Bolaño Salvaje*, se propone leer a Bolaño como un “mapa estratégico que se construye a partir de la hipótesis de la destrucción” (2003, 238) y a partir de esta idea señala que de hecho existe un mapa cognitivo<sup>7</sup> en la novela que da cuenta de que la obra de Bolaño “se enmarca dentro de [una] nueva estética cartográfica” (De los Ríos, 2003, 240), pues revela una movilidad espacial e identitaria característica del contexto de la globalización de la economía y las comunicaciones. Así el mapa de Bolaño “no es el Macondo de García Márquez, territorio utópico, exótico y de límites claramente establecidos, sino la aldea global marcada por viajes y un constante permanente con lo local” (De los Ríos, 2008, 240).

En esta misma línea que estudia la consecución de un posible mapa de la obra, Pablo Catalán, en su artículo *Los territorios de Roberto Bolaño*, va un poco más allá e intenta dibujar una primera cartografía de la novela que va, según él, “desde el infierno chileno del 73 al infierno de Liberia de 1996, [pues] Belano ha desarrollado líneas y ha sido atravesado por otras tantas. Se dibuja así una primera cartografía” (Catalán, 2003, 101). Catalán es uno de los críticos que se ha acercado a *Los detectives salvajes* orientado, no sólo por la idea de rizoma sino por las ideas deleuze-guattarianas de devenir, líneas de fuga y las demás que se implican en los procesos de desterritorialización y territorialización del sujeto (*Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*). Desde estas categorías, él identifica algunas premisas para acercarse al objeto de su análisis. Así dice que “la vida de Belano, junto a su amigo Ulises Lima, está constituida por una serie de líneas dinámicas que lo relacionan y hacen pasar a diversos territorios” (Catalán, 2003, 95). Como sujeto desterritorializado, Belano sufre el proceso permanente de un devenir y, a lo largo de

---

<sup>7</sup> Dice De los Ríos que “el concepto de ‘mapa cognitivo’ fue introducido en 1948 por el psicólogo Edward Tolman, quien lo usó para describir las aptitudes de orientación de las ratas para encontrar alimento. En su clásico libro de 1960, *The Image of the City*, Kevin Lynch utilizó el término para explicar la manera en que los habitantes pueden orientarse en una ciudad alienada, en la que las marcas tradicionales del espacio (monumentos, límites naturales, perspectivas) han desaparecido” (De los Ríos, 2008, 238)

su trayectoria, “confiere una marca singular a cada territorio” por el que pasa (2003, 97). Catalán dice que estos territorios que Bolaño *escribe* constituyen una “narrativa abierta, en expansión” y que permite que su escritura trace “el mapa de un mundo que es multiplicidad de líneas de vida y muerte” (2003, 102). Este análisis de Catalán constituye así el antecedente crítico más cercano a esta interpretación que propongo en cuanto intenta trazar una primera cartografía. Sin embargo, y más allá de los procesos del sujeto desterritorializado, creo que se hace necesario acercarse a través de estas premisas a la naturaleza de la errancia que se evidencia en la obra.

### 2.3

#### Un juego de líneas errantes

Trazar el mapa de los itinerarios de los personajes, es decir, traer a la presencia el viaje de estos, recrearlos e insertarlos en un territorio discursivo, implica dibujar líneas narrativas que describan esos desplazamientos pero que, a su vez, articulen el espacio y el tiempo en una relación de continuum discursivo. Como en la novela la selección y disposición de los acontecimientos y las acciones, es decir la elaboración de la trama, están encaminadas al desplazamiento, el espacio y el tiempo están supeditados a una suerte de pulsión errante<sup>8</sup> de los personajes, pulsión entendida como el deseo que incita a cambiar de lugar, y que de entrada nos señala la naturaleza nómada de la novela. Esta pulsión, más cercana a *wanderlust*, cuya acepción ya señalé, resulta en ese deseo salvaje por el viaje y por el descentramiento del sujeto y del espacio. Desde esta premisa es posible afirmar que *Los detectives salvajes* muestra un cronotopo, entendido como “la unión de los elementos espaciales y temporales en

---

<sup>8</sup> Dice Maffesoli en su libro *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* que “el nomadismo (...) es una especie de “pulsión migratoria” que incita al hombre a cambiar de lugar, de hábitos, de pareja, para alcanzar plenamente las diversas facetas de su personalidad” (2005, 52). Cabe aclarar que no tomo el concepto de *pulsión* en su vertiente psicoanalítica. Sin embargo, valga decir que este concepto convencional en el psicoanálisis es estudiado en el texto “Pulsiones y destinos de pulsión” (1915), en donde Freud identifica algunas de sus características: “hallamos la esencia de la pulsión en sus caracteres principales, a saber, su proveniencia de fuentes de estímulo situadas en el interior del organismo y su emergencia como fuerza constante.” (Freud, 1992, 115)

un todo inteligible y concreto” (Bajtín, 1989, 237), que no obedece a un centro, o, si se quiere, a una teleología de la trama, si no que migra y, aunque en un principio se proponga buscar el origen, a Cesárea, la madre del real visceralismo, en últimas fracasa en ello.

La búsqueda infructuosa, errática, es el móvil de los acontecimientos y lo que provoca el trazo de los itinerarios. Así la principal búsqueda en la novela, la de Cesárea, la madre del real visceralismo, por parte de Lima y Belano, deviene en un encuentro nefasto, errático, esta vez en el sentido del desacierto: “Cuando me volví vi a Lima y a Belano que hablaban apoyados en el Camaro. Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (604).

A lo largo de los relatos hay otros tipos de búsqueda, algunas más desesperadas que otras. El camino que traza la búsqueda conduce, algunas veces, a gratos descubrimientos, como le sucede a García Madero: “Ya que no tengo nada qué hacer he decidido buscar a Belano y a Ulises Lima por las librerías del DF. He descubierto la librería de viejo Plinio el Joven, en Venustiano Carranza. La librería Lizardi, en Donceles. La librería de viejo Rebeca Nodier, en Mesones con Pino Suárez.” (102). Otras veces a una pérdida irremediable del rumbo, como le dice Heimito Küntz a Lima en Viena: “Una noche, mientras yo dibujaba en mi cuaderno, me preguntó: ¿qué hacías tú en Israel, Heimito? Se lo dije. Buscaba, buscaba. La palabra ‘buscaba’ junto a la casa y al elefante que había dibujado. ¿Y qué hacías tú, mi buen Ulises? Nada, dijo.” (309) Y otras veces conduce al desasosiego, como la búsqueda de Daniel Grossman, luego de la muerte del profesor universitario Norman Bolzman: “Cuando colgué me puse a buscar a Ulises Lima en el DF. Supe que debía encontrarlo y preguntarle qué había querido decir Norman en su última conversación. Pero buscar a alguien en el DF es una empresa difícil. Durante meses estuve yendo de un lado para otro (...) al principio nadie sabía o nadie quería saber nada de Ulises Lima (...) Todo era vago y lamentable” (457). La búsqueda en *Los detectives salvajes*, en términos de resolución del enigma, si no conduce a la muerte, resulta así: infructuosa, vaga o lamentable.

Este trazo provocado por la búsqueda nos advierte sobre la ausencia de *telos* como característica relevante de esta cartografía: las trazas no tienen un punto de llegada, sólo cambian de dirección en un cierto punto o acontecimiento por el que se interrumpen, se desbordan y se conectan con otra traza, otra línea que sigue obedeciendo a la pulsión errática de los personajes. El caso más relevante de este cambio de dirección, de singladura, es el de Belano y Lima cuando deciden emprender otro rumbo luego del asesinato: “Entonces Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. Nos dejaban el Impala de Quim. Ellos se quedaban con el Camaro y con los cadáveres. (...) Luego vi que el Camaro se ponía en marcha, vacilante, y durante un trecho los dos automóviles rodaron juntos por el desierto. Después nos separamos. Yo enfilé buscando la carretera y Belano giró hacia el oeste” (605).

La primera traza que decido dibujar en esta cartografía, luego de destacar esta característica errante de las líneas, es una que revela cómo en *Los detectives salvajes* los itinerarios se dibujan a partir de una búsqueda infructuosa que resulta en la imposibilidad de dilucidar el misterio. El misterio de esta traza es el único poema publicado de Cesárea: Sión. El poema se enuncia en *Los detectives salvajes* en la parte del testimonio de Amadeo Salvatierra que se encuentra en el apartado 17 de la segunda parte. Este poema ha estado en los archivos de Amadeo y fue publicado en la revista *Caborca*, “que con tanto sigilo y con tanta ilusión había dirigido Cesárea” (201). Luego de que Belano y Lima tuvieran el ejemplar en sus manos y lo leyeron con detenimiento, Amadeo pregunta a Belano y Lima: “muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. (...) ¿Pero qué significa?” (376). Y Amadeo insiste en develar un “significado” y pregunta de nuevo: “¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo.” (377) El narrador también muestra ese poema, como si fuera la revista *Caborca*, y lo que se lee en principio son unas líneas que establecen un ritmo, que parecen querer liberar una potencia o que, a modo de un encefalograma, son el registro de la dinámica de una pulsión errante. Quieren describir una movilidad

huidiza, una actividad biológica, o describir a la vez un accidente geográfico, una mutación del espacio, un evento telúrico o marítimo.

Luego de que la traza que empieza a dibujar el lector se sume, en este ejercicio hermenéutico, a la traza de Amadeo, Lima y Belano, el poema continúa en el apartado 19. Allí los muchachos intentan conducir la lectura de Amadeo para justificar esa ausencia de significado que ellos ven en el poema. Sin embargo, el recuerdo de uno de ellos hace que esta traza cambie de dirección, hacia el pasado de uno de los muchachos, posiblemente Lima, quien afirma entender el poema, pues “ya lo había visto cuando era un escuincle” (375) “¿Cómo? [pregunta Amadeo] En sueños, dijo el muchacho, no debía tener más de siete años y estaba afiebrado” (375). Esta traza nos conduce, en otro cambio de dirección, esta vez de territorio, hacia la novela *Amberes*<sup>9</sup>. Allí en el fragmento 21 titulado *Cuando niño* el narrador dice: “‘Cuando niño solía soñar algo así ...’ ‘La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la aguda es la tempestad’... ‘Bueno, supongo que ya poca estética queda en mí’... ‘nnnnnnn’... ‘Un barquito’... ‘nnnnnnnn’... ‘nnnnnnnn’...” (Bolaño, 2002, 52)

Si, luego de este proceso de anamnesis, recorremos la traza en otra dirección, encontramos de nuevo el apartado 19 de *Los detectives salvajes* y ese sueño adquiere un panorama: “el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad” (400); adquiere además una sensación: “lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando” (400). De nuevo en *Amberes*, en el fragmento 22 titulado *Mar*, se conectan el panorama y la sensación: “La ondulada me inquietaba, presentía el

---

<sup>9</sup> “Los críticos proponen *Amberes* como la primera expresión de lo que luego iría a constituir su mundo narrativo” (Bolognese, 2010, 59)

peligro pero me gustaba la suavidad: subir y bajar. La última línea era la crispación. Me dolía el pene, el vientre, etc.” (Bolaño, 2002, 53)

El continuo sueño de la infancia, el movimiento acuático que describe y la rajadura dolorosa que atraviesa el vientre, la cabeza, el pene y la garganta señalan, de hecho, el origen de la traza: el nacimiento cesáreo de un enigma que se convierte en broma o en trazos delirantes al tratar de recrearlo, un sueño en forma de delirio o una convulsión que se repite y del que, a veces, pareciera imposible despertar. Un delirio que atormenta y que, en una suerte de diseminación de sentido de esa traza, desemboca en Amadeo, al final del apartado 19: “Por un momento mi cabeza, les aseguro, era como un mar embravecido y no oí lo que los muchachos me decían, aunque capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña (...), la paradoja del rectángulo, el rectángulo-conciencia, (...) una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía.” (401).

Los itinerarios de Amadeo, del muchacho que soñó a los siete años e incluso el itinerario de aquel que recuerda en el fragmento 22 de *Amberes* unas “fotos de la playa de Castelldefels... Fotos del camping... El mar contaminado... Mediterráneo, octubre en Cataluña...” (Bolaño, 2002, 53) y que dibuja luego la alternancia de las tres líneas, se cruzan. Y, así “lo que era periférico en un momento se hace central en otro” (Concha, 2011, 203) y lo que era un apartado en un libro se convierte, tal vez, en el centro de la trama en otro. Así se forma un “continuum expansivo” (Concha, 2011, 203) que se disemina y adquiere otros trayectos de sentido al errar por los distintos espacios de ese territorio.

El cruce de voces, de esos trayectos que desde ya podemos nombrar como líneas de fuga por su desplazamiento e intensidad, hacen parte de la poética de *Los detectives salvajes*. Es un cruce de voces que genera también un juego narrativo que nos recuerda, dentro de la tradición latinoamericana, la poética del juego narrativo cortazariano. Así lo señala el mismo Bolaño en una entrevista del año 1999 cuando se

le pregunta por las posibles similitudes entre *Los detectives salvajes* y *Rayuela* de Cortázar: “hay algo que puedo aceptar y es que al menos he intentado meterme por estructuras y por juegos nuevos dentro de esa estructura. Si lo he conseguido, no lo sé”<sup>10</sup>. Estas estructuras y juegos que llevan al límite la propuesta de Cortázar han sido leídos por la crítica como una de las formas en que Bolaño *metaficciona* su propia escritura: “toda la obra de Bolaño, incluida la poesía, construye sus engranajes alrededor de la propia escritura, la *metaficciona*, es como si ésta se colocara sobre una mesa de autopsia y se diseccionara por partes, para, al concluir la operación, contrastar sus ángulos, sus perspectivas y sus diferencias y levantar un mapa final: el de la literatura y el horror.” (González, 2011, 18)

## 2.4

### Mapa rizomático

Como la traza narrativa que surge del poema Sión, existen muchas otras trazas o líneas que describen los trayectos y configuran la cartografía de la novela. Como líneas en movimiento permanente son susceptibles de analizar en sus diferenciales de velocidad, retrasos y aceleraciones, cambios de orientación y variaciones continuas. Pero, antes de continuar este ejercicio cartográfico, es necesario decir que aquellas líneas dan cuenta de una característica que define por sí misma a esta cartografía, y que habría que tener en cuenta antes de intentar dilucidarla, y es que *Los detectives salvajes* es una obra que se escribe para permanecer abierta. Esta noción de obra abierta recuerda, de nuevo, un rasgo cortazariano. Y es que la admiración que Bolaño tenía por *62. Modelo para armar* de Cortázar, que de hecho se deriva de *Rayuela*, se hace aquí evidente. Esta novela, del año 1968, era, según su criterio, una de las mejores novelas en lengua española y una de las características que resaltaba de ella

---

<sup>10</sup> Entrevista *La belleza de pensar* en la Feria Internacional del Libro, Chile, 1999. En línea: Video: [<http://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E>] Transcripción: <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf> [Consultado en enero de 2013]

era el de ser “una novela en la que puedes entrar por cualquier parte, de la que puedes salir por cualquier parte y, sin embargo, la novela está totalmente pegada. Es una novela tal vez elástica, no hay hierros, hay materiales maleables, dúctiles. No por eso se rompe el cuerpo de la novela” (citado en Gras, 2005, 63).

En el modelo cortazariano de novela abierta los lectores “eran efectivamente lectores convertidos en escritores” (González, 2001, 25), pues se trataba justamente de componer versiones del texto que resultaban levemente distintas y en este ejercicio, además, el lector lograba, como dice Aníbal González en su ensayo sobre la ética y la escritura en la narrativa hispanoamericana, “su emancipación de la tiranía del autor” (2001, 25). En el caso de *Los detectives salvajes*, como lo señalaba tempranamente Jorge Edwards, en el año 1999, se trata también de “un texto proliferante, entrecruzado, vasto, polifónico. Es una novela de registro amplio, dotada de una estructura que podría permitir la multiplicación infinita y que admitiría por esto, la definición clásica de obra abierta” (1999, 13). Sin embargo dice que “es a la vez una composición perfectamente cerrada, triangular y en cierta manera circular” (1999, 13). Tal vez Edwards se refiere a ‘cerrada’ en cuanto la obra “al final recoge y ordena todos los elementos que parecían dispersos” (13) y, aunque no deja de ser una lectura sesgada de Edwards, los demás aspectos mencionados dan cuenta de los flujos de sentido en su condición polifónica que la crítica posterior va a analizar.

Dentro de los análisis críticos de su cartografía narrativa, además de considerarse como obra abierta, se ha leído como estructura laberíntica o como red transtextual, como mencioné en la introducción. Lo que aquí me interesa destacar de los análisis de su cartografía es el sentido rizomático que presenta. Ya sea una obra abierta o laberíntica, *Los detectives salvajes* revela que está inserta en “un enorme sistema interconectado, cuyos procedimientos de transtextualidad establecen hilos que unen y proyectan una estructura mayor” (Logie, 2011, 285). La articulación de los diferentes testimonios a esta estructura, como anota Leonidas Morales, “responde desde luego a otro modelo, no al de la linealidad pero tampoco exactamente al del fragmento (al fin y al cabo el fragmento es “lo que queda” de la ruptura de esa

“unidad” en que se funda la linealidad), sino al modelo de la red” (2008, 56). En este mismo sentido de la obra como conjunto de hilos entretreídos, Jaime Concha, en su análisis de *Amuleto*, lo lee como una estructura que es también un “arte de ramificaciones” (2011, 206), compuestas de “cadenas proliferantes, que esbozan líneas que luego se ovillan y enrollan en sí mismas” (2011, 206), por lo que es posible, si se quiere, estudiar su obra con categorías geométricas o incluso “estudiarse a la luz de la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari” (2011, 206).

La pertinencia de la teoría del rizoma para abordar esta red o conjunto de ramificaciones es considerada por otros críticos como Bolognese, para quienes “los espacios y los tiempos descritos por Bolaño se encuentran justamente en la encrucijada entre lo arbóreo y lo rizomático, desde la ciudad real hasta la ciudad inferno, desde el tiempo histórico hasta el tiempo ambiguo” (Bolognese, 2010, 74). Si Bolognese, Morales y Concha refieren la teoría del rizoma como posible método de estudio, Espinosa y Catalán avanzan en el análisis e iluminan el sentido rizomático de la novela en términos cartográficos.

En el estudio preliminar de *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* Espinosa nos dice que en su obra: “ya no hay un punto de partida posible ni tampoco regreso, retorno o lugar de llegada: solo la fractalización de las voces, la infinitización de los discursos. Nos enfrentamos así a huellas, fragmentos discursivos que no pueden construir la presencia sino rondarla, rozarla para, en el mismo acto, desviarse de su espejo, impidiendo la reproducción del original y los pactos de mimesis con el lector.” (Espinosa, 2003, 20). De esta forma Bolaño, en palabras de Espinosa, intenta “cartografiar itinerarios existenciales, ya no desde la mimesis, porque la posibilidad de acceso al original se ha visto abortada” (2003, 20), en cambio, esa cartografía estaría condicionada por “la multiplicidad de planos, perspectivas y entrecruces discursivos” (2003, 27). Desde esta misma línea crítica, Pablo Catalán, en el artículo mencionado anteriormente, se propone decididamente “bosquejar algunos aspectos de la cartografía de *Los detectives salvajes*” (2003, 95). A lo largo del artículo se centra en la figura de Arturo Belano y se propone, entonces,

“comprender el devenir de Belano” (2003, 96) y, a través de él, descubre “una serie de territorios que el personaje va a territorializar” (2003, 97).

Este sentido rizomático del que hablan estos críticos está dado por los flujos narrativos que trazan líneas de sentido que, como lo abordaré más adelante, constituyen líneas de fuga en *Los detectives salvajes*. Como sistema narrativo, tiene múltiples entradas y salidas que permiten trasegar en la lectura a lo largo de ese territorio y seguir las trayectorias de los seres errantes que lo habitan. Rizoma se entiende acá, en un primer acercamiento, como un sistema de “múltiples entradas” (Deleuze y Guattari, 2002, 18) que “a diferencia de los árboles o sus raíces (...) conecta cualquier punto con otro punto cualquiera” (Deleuze y Guattari, 2002, 25). El rizoma sigue líneas de sentido, direcciones, pues “sólo está hecho de líneas” (2002, 25) de “dimensiones, o más bien direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (2002, 25). Este sistema no obedece a relaciones binarias y “procede por variación, expansión, captura, inyección” (2002, 25). No establece jerarquías sino que es un “sistema acentrado, no jerárquico y no significativo (...) [que es] definido únicamente por una circulación de estados” (2002, 26).

En la literatura occidental, Deleuze y Guattari destacan la presencia de este sistema en, por ejemplo, la noción de movimiento del romanticismo alemán (como Kleist o Büchner) o en parte de la literatura americana e inglesa que, para ellos, “tiene otra manera de viajar y de moverse” (2002, 29). Los autores se refieren a este tipo de literatura como rizomática porque no empieza ni acaba, porque tiene una pragmática que “no designa una relación localizable que va de (...) una [cosa] a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (2002, 29). Ese mismo movimiento se encuentra en las trazas que van de esa novela “febrilmente rizomática” (Espinosa, 2003, 23) que es *Amberes a Los detectives salvajes* y viceversa.

Ese arroyo sin principio ni fin crece y se desborda en *Amberes* arrastrando desde río arriba “escenas libres kaputt, tipos de pelo largo otra vez por la playa, (...) árboles, humedad, libros de bolsillo, toboganes (...) Dije espera un movimiento de cuerpos, pelos, brazos tatuados, elegir entre la cárcel o la cirugía plástica, dije no me esperes a mí. El jorobadito recortó algo que parecía un póster en miniatura y nos sonrió desde la rama de un pino. Estaba encaramado sobre un pino, no sé cuánto tiempo llevaba allí arriba” (Bolaño 2002, 51). Es posible en estas líneas leer la angustia de ese narrador arrastrado por esta corriente venida de alguna traza río arriba y escucharlo luego, casi gritando, en medio de esa vorágine: “No puedo registrar las frecuencias velocísimas de la realidad” (Bolaño 2002, 51).

## 2.5

### **El pliegue y su singladura**

Se ha dicho que el escenario por donde desborda y crece el texto, de algún modo encauzado por el diario de García Madero, es la segunda parte. Ese “flujo de voces” que, evocando su intertexto con *Huckleberry Finn*, Bolaño dijo que era el Mississippi de *Los detectives salvajes* (2006, 203). Aunque algunas veces pueda leerse este conjunto de fragmentos como un flujo narrativo, también es cierto que, al desbordarse, respondiendo a su sentido rizomático, nos da cuenta de otros fenómenos en ese territorio. Uno de los fenómenos que boceto en la parte final de este primer capítulo es el del pliegue que, en sentido geográfico, a grandes rasgos, se trata del efecto producido por el movimiento y presión de las rocas en la corteza terrestre. Los pliegues se forman por la presión lateral ejercida en placas de roca, que se da porque en el territorio grandes unidades de la corteza están continuamente desplazándose. La deformación de las rocas en pliegues por efecto de esa presión puede resultar en ruptura cuando esa presión aumenta y es allí cuando se desencadena una sacudida y se agrieta la corteza.

Como territorio, *Los detectives salvajes* sufre estos fenómenos telúricos. La ruptura de los pliegues acontece cada tanto y en algunos casos deviene en grietas, que se propagan a lo largo de su geografía y que pueden ser abismos o quiebres en donde se experimenta el sueño, el miedo o el delirio. En la novela la ruptura de los pliegues como una manifestación narrativa acontece varias veces, pero sólo hay una vez en la que se nombra como tal y que refiero aquí a manera de ejemplo. Sucede en el apartado 22 de la segunda parte. El crítico Jaume Planells experimenta la sensación de que el territorio efectivamente empieza a abrirse, en medio del duelo entre Arturo Belano y el crítico Iñaki Echavarne: “Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (...) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común” (481). Esta apertura de la conciencia, este despliegue del territorio, dura tan sólo un instante, un segundo, el tiempo en el que, como se verá en detalle en el apartado 5.1 de esta tesis, alguien puede quedar convertido en estatua de sal, lo que resulta una evocación clara de una catástrofe apocalíptica.

Otra de las rupturas de pliegue que provoca una grieta que se propaga es la que traza Ulises Lima y que ya referí más arriba, al inicio de este capítulo. Esta ruptura se manifiesta igual que la apertura de un pliegue, como en el ejemplo anterior. Más que un ejemplo, esta ruptura es crucial y definitoria en el sentido en que singla el sentido de los demás trayectos adyacentes a ella. Se trata de ese “segundo de superlucidez” que tiene García Madero al escuchar la sentencia de Ulises Lima, quien denuncia la desaparición del primer grupo de real visceralistas, el grupo mexicano de vanguardia de la década de los veinte, y señala la singladura de los actuales real visceralistas:

“Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o de los treinta. Por

descontado, nunca había oído hablar de ese grupo, pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea). Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las Poesías del Conde de Lautréamont, algo en las Poesías relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

—De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido” (17)

Esta ruptura, la que implica el distanciamiento entre ese punto (el real visceralismo de Cesárea) y un trayecto hacia lo desconocido de los actuales real visceralistas es, entonces, el origen de otra de las trazas evidentes en esta cartografía. Sobre esta traza y tratando de dilucidar el por qué Lima sentencia un trayecto “de espaldas”, críticos como Alexis Candia han dicho que “es posible deducir que el punto que se mira es el horizonte de su lírica, la línea que está allende del punto de quiebre de la poesía mexicana. La voluntad de caminar hacia atrás responde a la necesidad de contactar su capacidad creativa con un grupo que representa su manera de sentir y comprender la poesía, el grupo real visceralista de Cesárea Tinajero que actuó en la década de 1920” (2011, 176)

Si el emprender un camino hacia atrás es la necesidad de contactar un pasado que dé sentido a sus inquietudes literarias y seguir la línea de la estética real visceralista franqueando el punto de quiebre de ese movimiento de vanguardia, o es la necesidad de resolver el enigma de la desaparición de Cesárea, o sólo un posible itinerario para dirigir su pulsión errante, lo que al final se evidencia es que esa búsqueda errática que anula el origen adquiere un sentido primigenio en la novela ya que las singladuras de los trayectos de los personajes van a verse condicionadas por esta sentencia proferida por Lima.

La evidencia de un sistema de trazas narrativas en la novela señala otra dimensión de la cartografía de la errancia cuando hace un acercamiento a los escenarios de fuga más relevantes en los itinerarios de los personajes. Si tenemos en cuenta que las líneas de fuga desbordan y conectan con otras para cambiar la singladura en los itinerarios, se hace necesario acercarse a la naturaleza de esos escenarios para iluminar así los posibles lindes de ese territorio y la dinámica de los seres errantes que lo habitan. Esto es lo que viene.

## 3.

**El espacio de las fugas siniestras**

*“Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura  
oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza  
de sus fugas”  
Los detectives*

Uno de los aspectos de la obra de Bolaño en el que la crítica coincide es en su carácter metaficcional. Así la figura del escritor como personaje, las referencias a determinados grupos de poetas y la reflexión acerca del campo cultural mexicano y español están presentes en *Los detectives salvajes*. Por este carácter metaficcional de su narrativa, el narrador pone “en cuestión la identidad subjetiva, unificada y ju[ega] continuamente con la diferencia entre la realidad y ficción” (Espinosa, 2003, 20). De este espacio de carácter metaficcional provienen sus personajes y sus errancias. Gracias a esta característica, su obra está continuamente franqueando el límite entre la realidad y la ficción, los espacios que se configuran en *Los detectives salvajes* pueden ser los espacios de la caótica Ciudad de México, referidos con nombre propio, pero, teniendo en cuenta el carácter testimonial de la trama, también son los espacios de la memoria y de la imaginación.

Estos espacios se componen muchas veces de lugares más mentales que físicos, como los que también existen en *Estrella distante*: hay “ciertos lugares de Chile (*lugares* más mentales que físicos) en donde el tiempo parece no transcurrir” (Bolaño, 1996, 16). Por ser espacios reales y espacios de la memoria, la cartografía que sugieren esos espacios es una de múltiples entradas y salidas, un mapa que revele sus múltiples dimensiones y líneas en continua variación. Es por esto que una cartografía del territorio de *Los detectives salvajes*, y podría decirse también de

toda su obra, no describe ciclos o trazos de una línea continua pues “lo que era periférico en un momento se hace central en otro” (Concha, 2011, 203).

En esta cartografía abierta que sugiere la novela, los itinerarios, que logran ser trazados sobre un mapa que parece ramificarse y conectarse entre sí de un modo expansivo, están regidos por un principio de multiplicidad. Son itinerarios múltiples en la medida en que están compuestos por varias líneas que se entrecruzan y que pueden ser trazadas y leídas, también, en sus múltiples conexiones. Los seres que ejercen su errancia a lo largo de estos itinerarios pueden analizarse desde sus trazos pues, de otra manera, resultan casi inaprehensibles en su fuga permanente. Para aproximarse a estos trazos que dibujan los personajes, se hace necesario, entonces, explorar los espacios de sus errancias.

### 3.1

#### **Los bordes del mapa**

La obra se desarrolla principalmente en dos espacios bien diferenciados: la ciudad de México y el desierto de Sonora. En estos dos espacios se trazan los itinerarios y a su vez estos espacios se materializan gracias a los trayectos de los personajes. Antes de explorar cada uno de estos espacios, es preciso recordar a Michel De Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano*, para quien, aunque es posible registrar los procesos del caminante en mapas urbanos, aquellos trazos “remiten solamente, como palabras, a la ausencia de lo que ha pasado. Así la operación de ir, de deambular (...) la actividad de los transeúntes se traslada a los puntos que componen sobre el plano una línea totalizadora y reversible.” (Certeau, 2000, 109). En una cartografía de la errancia, en donde no se dibujan ciclos ni trazos de una línea continua, los puntos sobre el plano narrativo, es decir, los lugares de encuentro, no serán, pues, puntos inamovibles, estables.

Por esta razón estos lugares de encuentro o posibles puntos sobre el plano narrativo deben considerarse no como coordenadas fijas o balizas en el mapa, sino como descriptores de itinerarios. Hace falta, entonces, pensar el lugar más allá de, como afirma Certeau, las relaciones de coexistencia de los elementos que lo componen. Para llegar a vislumbrar las dinámicas de la errancia en la novela se hace necesario pensar estos lugares como espacios, entendidos como lugares transformados por acción de los relatos, en donde “se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo” (Certeau, 2000, 129). El espacio será, pues, no ya un lugar estable y unívoco, sino un “cruzamiento de movi­lidades” (Certeau, 2000, 129), de líneas que, como hilos de memoria, forman el mapa de los itinerarios de los personajes.

La manera en que los lugares se configuran como espacios empieza, para De Certeau, “al ras del suelo, con los pasos. (...) Su hormiguelo es un innumerable conjunto de singularidades. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares.” (Certeau, 2000, 109). Siendo una novela citadina, *Los detectives salvajes*, empieza a narrarse justamente desde el innumerable conjunto de singularidades de la ciudad. Los personajes deambulan por los espacios urbanos y sus pasos se rastrean en la narración de la ciudad latinoamericana por antonomasia: México D. F. Ya desde el manifiesto del movimiento infrarrealista, *Déjenlo todo nuevamente*, podía verse a la ciudad como el escenario central de la poética de Bolaño: “la muerte del cisne (...) el último canto del cisne negro NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insop­table de las calles” (Bolaño, 1976). La ciudad de *Los detectives salvajes* es así una ciudad crepuscular, rizomática, tan múltiple como misteriosa.

El DF es una ciudad crepuscular sin horizonte. En lugar de horizonte hay un paisaje de siluetas de casas, nubes de humo y neblina (275). Un cielo de nubes bajas, “gris, pero brillante como si hubiera ocurrido un ataque nuclear” (69), se transforma a medida que llega la noche: son atardeceres privilegiados, dilatados, “atardeceres de pavorreal, como decía Cesárea cuando Cesárea vivía aquí y era nuestra amiga” (297).

El corazón del DF, como lo narra García Madero al verlo desde la casa de Pancho Rodríguez, “se componía básicamente de las siluetas de los hospitales [aquellas “moles amenazadoras como venidas de otro planeta”], [y] de un sinfín de azoteas (70), azoteas en donde, “según Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos” (29). La manera en que se narra la atmósfera de esta ciudad da cuenta de su carácter amenazador, fantasmagórico, pero a la vez misterioso. Ya lo señalaba Villoro: *Los detectives salvajes* está “situada en un México fantasmagórico que el autor recorre con ayuda de una brújula metafísica” (Villoro, 2003, 28)

El tema de la ciudad en *Los detectives salvajes* ha sido abordado por algunos críticos bajo distintas lentes. Críticos como Bolognese ven al México de *Los detectives...*, bajo las categorías de Zygmunt Bauman y su concepto de modernidad líquida, como una ciudad que se convierte en “el emblema de la gran metrópoli latinoamericana –la ciudad líquida posmoderna– al tiempo que encarna uno de los lugares donde la humanidad marginal encuentra terreno propicio para su existencia” (Bolognese, 2010, 79); o bajo las categorías de Lipovetsky y su idea de sujeto, como una ciudad que termina “disolviéndose”, que es en sí misma un “conjunto impreciso” de subjetividades líquidas, fluctuantes y sin rasgos definitivos. (Bolognese, 2007, citando a Lipovetsky). Esta autora señala que todas las ciudades, a lo largo de su obra, “constituyen el punto de partida o la meta de las huidas de los personajes, las Ítacas de sus muchos regresos anhelados, a la vez que la no-meta de sus vagabundeos” (Bolognese, 2010, 97).

Este lugar, el DF, se transforma en espacio por acción de esos personajes que la añoran o la abandonan en las Ítacas que singlan los itinerarios de su errancia. La relación entre este espacio crepuscular y sin horizonte y los seres que lo habitan puede verse en el análisis de esos cruces de trayectorias, en los lugares de encuentro de los personajes. En el diario de García Madero estos lugares de encuentro de los real visceralistas de Lima y Belano, que luego van a dar sus testimonios en el intervalo de la segunda parte, se trazan como espacios para la errancia. El taller de poesía de Julio César Álamo en la UNAM, el bar Encrucijada Veracruzana en la calle Bucareli y la

casa de la familia Font en la Colonia Condesa, se constituyen desde el inicio como entrecruces discursivos que funcionan como los descriptores de itinerarios de los real visceralistas.

La aparición de los real visceralistas en escena se da en el taller de poesía al que asiste García Madero en la UNAM. Este taller, como primer lugar de encuentro para los real visceralistas, será el escenario de la primera subversión de la institucionalidad que representa. Pese a que García Madero cree en un comienzo que el taller de poesía era el lugar de la fuga para escapar de su destino de estudiante de Leyes, pronto se da cuenta que es un espacio cerrado y hostil. En el taller de Julio César Álamo la poesía está subordinada a la crítica implacable de la erudición. García Madero dice que es un lugar en donde “nadie [es] amigo de nadie [y donde] las amistades se cim[ientan] en la enfermedad y el rencor” (13), aunque se rinda pleitesía al que es considerado por la institución como poeta. En este lugar la poesía es destrozada y la memoria se torna brumosa: “pese a mis infaustos recuerdos (o la ausencia de recuerdos, para el caso tan infausta o más que la retención mnemotécnica de éstos) a la semana siguiente estaba allí, puntual como siempre” (15). Es un espacio cerrado y hostil dentro de otro espacio que también es hostil, la UNAM<sup>11</sup>, pues amenaza permanentemente con la violencia ya que puede acontecer intempestivamente “una balacera en el campus (...) una huelga sorpresa, el asesinato del decano de la facultad, el secuestro de algún profesor de Filosofía” (15) y en donde García Madero ve destrucción y “una multitud de zombis” (18).

En otra traza, tomando un pesero (microbús) desde la UNAM hasta Reforma y luego de caminar un poco, se encuentra el bar Encrucijada Veracruzana, en la calle

---

<sup>11</sup> Esta hostilidad hace eco de la matanza perpetrada en la Plaza de las tres culturas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Allí el movimiento estudiantil mexicano, como contrapunto del Mayo francés, organizó una marcha en julio del mismo año por la defensa de la autonomía universitaria y la liberación de estudiantes presos luego de una serie de actos de represión policial durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Esta masacre dejó un saldo de decena de muertos y desaparecidos cuya cifra aún no es clara. Tuvo consecuencias tanto para el gobierno como para el destino de la izquierda mexicana, como el debilitamiento del Partido Comunista Mexicano, su alejamiento de los ideales de la Revolución mexicana y el paso de jóvenes de izquierda hacia organizaciones guerrilleras, además de la persecución por parte del Estado a los jóvenes movilizados que resultó en exilios, condenas y desapariciones. (Allier Montaño, 2009). Este episodio de la historia mexicana es, además, el desencadenante de la trama en la novela *Amuleto* (1999), en voz de Auxilio Lacouture, cuyo testimonio se lee en el apartado 4 de *Los detectives salvajes*.

Bucareli. Desde afuera, la calle Bucareli es una hilera de bares iluminados donde todo es “ruido de máquinas o de personas” (44). Es un espacio abierto en donde se incrusta el bar Encrucijada Veracruzana. Como el mismo nombre lo indica, es un espacio de cruce de trayectos, es un bar heterogéneo, en permanente mutación, habitado casi de sol a sol: es “visitado por la tarde, por la noche e incluso por la mañana” (18). En la mañana la atmósfera se hace huidiza, transparente, pacífica. Ya entrada la noche la atmósfera es oscura y empiezan a desfilar personajes estrafalarios y el mismo “grupo de borrachos silenciosos y más bien patibularios” (18) que amenizan sus noches con la música de acordeón que interpreta un ciego. Allí García Madero empieza a conocer el amor, pero también la lujuria. Es un lugar mutable que a veces es refugio y otras veces se convierte en un espacio laberíntico, estrecho o cerrado.

Un día en el que García Madero había permanecido por varias horas en ese lugar de encuentro apolíneo, si se quiere, de los real visceralistas, el café Quito, “un hervidero de voces, gritos, risas” (43), Pancho Rodríguez llega al café y lo invita luego a la casa de la familia Font, en la Colonia Condesa. Este será el inicio de una singladura en el trazo de García Madero, a partir de los encuentros amorosos y literarios que esta casa le ofrece. La casa de la familia Font es una suerte de *locus amoenus* para García Madero. Es una casa “elegante y bonita (...) de dos pisos con jardín y patio trasero de la calle Colima (...) el patio trasero es otra cosa: los árboles allí son grandes, hay plantas enormes, de hojas de un verde tan intenso que parecen negras (...) [y hay] una casita completamente independiente de la casa grande” (32), esta última es la casa de las hermanas Font. Esta casita, tal como la describe García Madero, es un satélite de la casa gigante de Quim Font y su esposa que, eventualmente, también es un lugar de encuentro de artistas mexicanos.

Esta casa, y a pesar de la locura de Quim, es el lugar donde García Madero experimenta una atmósfera familiar. Sin embargo es una casa evanescente: se esfuma a medida que los vínculos entre los miembros de la familia Font se van diluyendo entre aquella inmensidad. La atmósfera de este *locus amoenus*, sin embargo, es también mutable. Podría decirse que este lugar cambia abruptamente de ser un *locus*

*amoenus* a ser un *locus terribilis*, como García Madero puede notar en los cuadros de María Font, que en la trama se encarga de registrar “el parte meteorológico” de este territorio. En este espacio la amenaza abismal de la locura de Quim es constante. Su enfermedad, y lo que ello conlleva, empieza a fracturar a la familia, mientras en la casita de las hermanas Font hay cada vez más recelo. María y Angélica, tal como se ven retratadas en uno de los cuadros de María, son al principio “dos mujeres con las manos entrelazadas, a los pies de un volcán, rodeadas de riachuelos de lava” (34). Día a día este territorio se vuelve más hostil y luego, tal como ve García Madero en la acuarela, las hermanas “se daban pellizcos en los brazos” y el riachuelo de lava ahora se veía contaminado. “En el cielo se gestaba una tormenta” (38).

La ciudad crepuscular y rizomática narrada en la primera parte del diario de García Madero es desdibujada por la pulsión errante y errática de García Madero, Lupe, Belano y Lima hacia el estado de Sonora, en el norte de México, a bordo del Impala de Quim. En el trayecto que va de la calle Colima a Villaviciosa la ciudad desaparece, aunque la amenaza siga presente. El desierto, como la otra ribera del gran río de voces de la segunda parte, es visto como el territorio de la huida pero al mismo tiempo es el espacio de la promesa. En la tradición occidental ese espacio liso y apartado es la metáfora, desde el profetismo, del espacio del misterio y del encuentro con lo sagrado. No predispone al asentamiento y es siempre un punto de partida. Así, el lugar del desierto se convierte en espacio de la promesa, inicialmente, en la medida en que los itinerarios de Lima, Belano, Lupe y García Madero avanzan hacia la resolución del enigma de Cesárea y hacia la consecución de la libertad de Lupe, aunque al final resulte siendo el espacio de la muerte. En este espacio las líneas de fuga, trazadas en la cartografía, viajan paralelas a velocidad kilométrica, al menos hasta el desvío de sus trayectorias en Villaviciosa tras el asesinato de Cesárea.

Esta fuga hacia el desierto nos da cuenta de un rasgo evidente en la novela y es que efectúa un movimiento “de expansión hacia lugares cada vez más abiertos y desterritorializados” (Areco, 2011, 54). Macarena Areco, en su artículo *Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie*, analiza esa fuga desde los espacios íntimos, la

condición nómada de los personajes y el concepto de viaje en la obra de Bolaño. Se acerca a las obras también con las categorías deleuze-guattarianas que utiliza el crítico Pablo Catalán en su primera cartografía y afirma que “la obra de Roberto Bolaño es en gran medida representativa del polo de la intemperie, de lo “lumpérico”, en tanto muestra las grietas que corrompen cualquier posibilidad de intimidad” (2011, 54). La intemperie, lo lumpérico, se asocia con lo liminar, con la frontera o el borde, con la *no man’s land*, el limbo o la tierra de nadie, que también recuerda el discurso en Viena de Bolaño sobre el exilio del personaje inspirador de Ulises Lima, el poeta mexicano Mario Santiago (Bolaño, 2001, 42). Son espacios anómicos en donde se han subvertido las jerarquías de los espacios ciudadanos y donde el caos se sucede al azar. Es esta, pues, la naturaleza de esta transición que dibuja un deseo de errancia hacia el borde de lo establecido y lo conocido.

En este espacio anómico del desierto, que amenaza con los ruidos nocturnos de los animales —“todos venenosos, todos mortales” (593)— y la inminencia de Alberto, que rastrea el olor de Lupe como un perro (562), el descriptor de los itinerarios de Belano, Lima, Lupe y García Madero es el pueblo de Villaviciosa. En este espacio hay una desterritorialización<sup>12</sup> permanente de los personajes. Entiendo el movimiento de desterritorialización en la tercera parte de la novela como aquel que da el sentido de un cambio de naturaleza de los personajes y los conecta con las multiplicidades del espacio. Estas conexiones entre el espacio del desierto y los personajes se hacen aún más intensas en el arribo al pueblo donde vive Cesárea.

En el momento en que los cuatro personajes están en la víspera del encuentro con Cesárea, sus trayectos empiezan a singlarse hacia distintas direcciones: “por primera vez veo a Belano y a Lima nerviosos. Lupe es inmune al influjo del pueblo.

---

<sup>12</sup> Dentro de los tipos de línea de desterritorialización que se exponen en *Mil mesetas*, me ocupo sobre todo de la segunda especie que es “molecular y del tipo ‘rizoma’”. “[Allí] la diagonal se libera, se rompe o serpentea. La línea ya no hace contorno y pasa *entre* las cosas, *entre* los puntos. Pertenece a un espacio liso. Traza un plan que ya no tiene más dimensiones que lo que lo recorre; la multiplicidad que constituye ya no está subordinada a lo Uno, sino que adquiere consistencia en sí misma. Son multiplicidades de masas o de manadas, no de clases; multiplicidades anómalas y nómadas, y ya no normales o legales; multiplicidades de devenir, o de transformaciones, y ya no de elementos numerables y relaciones ordenadas; conjuntos difusos, y ya no exactos, etc.” (Deleuze y Guattari, 2002, 515)

En lo que a mí respecta no sé qué pensar, puede que sienta cosas extrañas, puede que sólo tenga ganas de dormir, incluso puede que esté soñando” (568). El miedo unísono de Lima y Belano y el estado en cierto modo liminar de García Madero, entre el sueño y la vigilia, describen dos singladuras distintas. Por su parte, Lupe permanece inmutable y su trayecto magnético que conduce a la tragedia sigue su curso; ya era sintomática su cercanía con el desierto, según García Madero, por el devenir animal que ha estado sufriendo incluso un par de días después de emprender la fuga: “Lupe lo miró y luego me miró a mí. Sentí cómo los insectos [del desierto] saltaban de sus ojos y se posaban en mis rodillas, uno en cada una.” (564).

El 31 de enero, un mes después de su fuga del DF, llegan finalmente a Villaviciosa. García Madero dibuja un *locus terribilis* que, sin embargo, tiene una atmósfera mítica. Un lugar donde los vectores del tiempo casi están detenidos y donde reina una luz solar enceguecedora. “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos en el norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrída” (601). La mítica Aztlán, el lugar de la blancura, según su etimología náhuatl, “la ciudad sagrada de los primeros mexicanos, la ciudad-mito, la ciudad desconocida, la verdadera Atlántida de Platón” (580), como la narra Cesárea a su examante el torero Pepín Avellaneda, estaba finalmente frente a los ojos de Lima y Belano.

El mito se desmantela. En lugar de una Cesárea mítica existe una Cesárea que “no [tiene] nada de poética” (602); en lugar de una ciudad primigenia existe un pueblo donde “los árboles (...) se están muriendo” (601). Este lugar en donde se cruzan los trayectos de los protagonistas de la novela resulta en un espacio anómico: “el comercio se hace en la calle, en los bordillos de la plaza”, en “la casa del presidente municipal (...) al parecer no vive nadie” (601). Además de anómico es el espacio del caos. El índice que nos da cuenta de este caos es justamente, en el cruce de miradas de Cesárea, Lima y Belano, los ojos de Cesárea: “Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio. Miré a Lima, había dejado de sonreír.

Belano parpadeaba como si un grano de arena le estorbara la visión” (602). Unos ojos que absorben la luz, como un agujero, recuerdan la categoría de caos en la teoría del rizoma. En esta teoría, el caos es “un inmenso agujero negro” (318), un agujero que a su vez es “la fuerza del caos, manojó enmarañado de líneas aberrantes” (319). El cruce de trazas, de líneas de fuga, en esta escena nos da cuenta desde esta lectura de una dimensión caótica que se materializa en la misma Cesárea junto con Villaviciosa.

El asesinato tiene lugar la tarde del primer día de febrero de 1976 en las afueras de Villaviciosa, según el diario de García Madero. Se desata el caos. El nudo caótico de líneas que se dibuja en esta cartografía ha devenido en muerte, en la muerte de la madre del real visceralismo. Villaviciosa se configura en la novela como el espacio desértico del abandono, de la supervivencia al margen del proyecto moderno. Es un habitáculo de lo residual y un territorio anómico por naturaleza. Un pueblo de fantasmas en medio del desierto que funciona como la alegoría de la intemperie latinoamericana. Sin embargo, casi una semana después de que Lima y Belano se separen de García Madero y Lupe por el asesinato de Cesárea, de Alberto y del policía, encontramos esta confesión de García Madero: “Volvemos al Impala, volvemos al desierto. En este pueblo he sido feliz” (608). Este cambio de estado de Villaviciosa nos sugiere un franqueamiento, no ya del límite del territorio, sino de perspectiva. El mapa muestra su revés<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> A propósito de mirar el revés, que recuerda la perspectiva benjaminiana de mirar “el enrejado del envés” en el tejido de la memoria que supone *Infancia en Berlín*, Villoro hace hincapié en la figura del poeta en Bolaño como aquel que indaga esta trama: “Ignacio Echevarría ha sostenido con acierto que la figura narrativa dominante en Bolaño es la del poeta: el investigador heterodoxo de lo real, el detective salvaje. Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual (el hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno), Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte” (Villoro, 2008, 83)

## 3.2

### Seres iterables

Los lugares transformados por acción de los relatos devienen espacios, no solo para la errancia, sino también espacios para trastocar la idea de unidad. Al poner en cuestión esta idea el carácter metaficcional de su escritura se revela y, a su vez, cuestiona la identidad unívoca del plano de la realidad concreta. Así, lo como lo referí en el primer capítulo, pueden leerse juegos de conexiones en el mapa narrativo de su obra completa que operan en procesos de duplicación y reenvíos narrativos y que permiten seguirle la pista a diferentes personajes en diferentes obras. Estos procesos narrativos favorecen entonces la aparición de juegos de máscaras, de dobles y de seres fantasmales. En estos juegos los seres errantes pueden entonces devenir seres múltiples o pueden desaparecer, como en el caso de Lima y Belano, y los espacios pueden devenir refractados por acción del cambio y la duplicación de las trayectorias. Los personajes adquieren así su condición de seres iterables.

Frente a esta repetición y al juego del doble como un mecanismo narrativo constante en la poética bolañiana, Manzoni se pregunta “¿por qué simular ser otro u otros, desdoblarse para narrar de nuevo, otra vez, un relato que ya había sido narrado? ¿Por qué ‘la repetición de lo semejante’?” (Manzoni, 2006, 40). Estas preguntas surgen al indagar los desdoblamientos y el estallido de la historia de Ramírez Hoffman, personaje que proviene de *La literatura nazi en América* y resucita en *Estrella distante*, que es, para Manzoni, una narración que “es el doble de otra narración y Arturo B, coautor, es el doble del autor-narrador-personaje Roberto Bolaño exiliado en España. Estas relaciones hipertextuales en su obra son una “vampirización” de la propia escritura (2006, 39), o, como para Candia y Manzi, serán procesos de “autofagia” (Candia, 2005) o “canibalización” (Manzi, 2006).

La repetición de lo semejante sugiere la creación de personajes capaces de repetirse, de resucitar en otros textos, es decir, de personajes en condición de iterabilidad. Al ser personajes iterables, capaces de repetirse, son también personajes que sufren metamorfosis a lo largo de su errancia. Esos seres iterables proponen al sujeto como ficcional, como un constante simulacro de sí mismo en distintas versiones y contextos. Su iterabilidad incluso crea un espacio para la crítica a las instituciones pues privilegia el espacio de la alteridad y ficcionaliza la realidad. En este sentido, para Gamboa, esta característica de sus personajes hace parte de un “análisis ficcionalizado del destino de una generación nacida bajo la estela directa de la cultura ‘vanguardista histórica’ en el momento en que en el escenario mundial se apropiaba la misma herencia bajo la forma de la *pop culture*, para algunos relacionada con el postmodernismo” (2008, 213). La ficcionalización de un proyecto generacional bajo el nombre de real visceralismo, con su correlato modernista, invierte irónicamente la idea de tradición y muestra también a un sujeto que se desterritorializa permanentemente en múltiples itinerarios.

Pero antes de ficcionalizar un proyecto generacional, los personajes se leen en esta condición: los ejemplos abundan en la novela, pero son de nuevo los personajes de García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima los que revelan de forma notable este mecanismo narrativo. Como ejemplo, una instantánea que nos narra García Madero desde uno de los bares de la calle Bucareli, en donde la sincronía revela el juego de los dobles: “Lima y Belano llevaban tres libros cada uno y parecían estudiantes como yo. Antes de salir nos acercamos a la barra, hombro con hombro, pedimos tres tequilas que nos tomamos de un solo trago y luego salimos riéndonos a la calle” (28). García Madero, en cuanto personaje y narrador de la primera y tercera parte de la novela, inicia este juego de dobles gracias a que es “el encargado de poner [las] peripecias [de Belano y Lima] y las de los demás en letras de molde, ‘desde adentro’ y ‘desde afuera’, durante el *turning point* del proyecto de recobro” (Rojo, 2003, 69), lo que lo convierte en numerosas ocasiones en una proyección producto del desdoblamiento de los protagonistas. A propósito, Deleuze afirma que “el

desdoblamiento del sujeto, en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, afecta sobre todo el movimiento del sujeto en uno de sus dos representantes o en los dos juntos” (Deleuze, 2001, 80). En la novela esta afectación que supone el juego de dobles hace que la iterabilidad se convierta en uno de los motores de la trama y en el motivo de las líneas de fuga que trazan los itinerarios de los personajes.

La proyección de los dobles, en ocasiones con características fantasmales, revela la voluntad de los personajes por reescribirse a sí mismos. Tanto García Madero como Belano y Lima comparten un mismo ánimo de desterritorialización, por lo tanto en la larga serie de testimonios, como sujetos del enunciado, cada una de sus proyecciones se modifica gracias a que “todos los destinos, como espejos deformantes, se remiten unos a otros. Escribir sobre un personaje, desde los mecanismos de Bolaño, es escribir sobre todos” (Gamboa, 2008, 222). Estas proyecciones oscilan, retomando el rasgo vanguardista, en “manifestaciones iguales y contradictorias de un estado de ánimo idéntico y de una misma situación social” (Gamboa, 2008, 217), como, por ejemplo, en la oscilación entre el artista *dandy* y el artista *bohémien* de los caracteres de estos tres personajes y de otros miembros del real visceralismo.

En un apartado del testimonio de Rafael Barrios logra verse esta proyección: “¿Ustedes han visto Easy Rider? Sí, la película de Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. (...) más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad” (321). Son sombras que se proyectan hacia territorios inexplorados, como en el itinerario de Lima antes de viajar a Europa, que era “un Dennis Hopper repetido caminando por las calles de México. Un Mr. Hopper que se desplegaba geométricamente desde el este hacia el oeste, como una doble nube negra, hasta desaparecer sin dejar rastro (eso era inevitable) por el otro lado de la ciudad, por el lado donde no existían salidas.”(321). El efecto de este juego de dobles y fantasmas suscita de esta forma la proliferación de esas proyecciones a lo largo de las líneas de

fuga de sus itinerarios y, al mismo tiempo, evoca un conjuro contra la aniquilación del sujeto y una reafirmación de la inminencia de la muerte.

La repetición de lo semejante, el ser como una ‘doble nube negra’ que desaparece sin dejar rastro, logra un efecto siniestro en la escritura bolañiana. Estos seres iterables, y acá sí parafraseo a Freud, son capaces de despertar “la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos”, cuando los mecanismos narrativos se mueven “en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias” (Freud, 1987, 68).

### 3.3

#### **Itinerarios siniestros**

Los mecanismos narrativos en *Los detectives salvajes* en numerosas ocasiones toman el efecto de lo siniestro de la figura del doble como motor de la alteridad de esas figuras errantes. Puede decirse entonces que en el sistema de trazas narrativas García Madero, Belano y Lima arman el trazado de una proliferación. Esta proliferación, además del juego del doble, implica una fuga siniestra de sí mismos que los ubica en ese territorio de abismos sin fondo en donde, como decía Bolaño, se corre por el borde del precipicio creado por la crisis de la modernidad. En este punto límite el sujeto pierde el control y es presa de una angustia que desvanece los límites entre la fantasía y la realidad. Así lo testimonia García Madero en varias ocasiones: “siguen sucediendo cosas horribles, sueños, pesadillas, impulsos que sigo y que están completamente fuera de mi control” (90); o cuando narra que “en medio de dos lavamanos desportillados vi un espejo; me miré de reajo; el azogue correspondió con una imagen que me erizó los pelos” (27). Acontece un desdoblamiento del yo que muestra una “fascinación por lo perverso, lo bárbaro, el entusiasmo por el juego y la necesidad casi compulsiva, de poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso, lo escondido, lo que no tiene nombre” (Manzoni, 2006, 27).

Las características de estas figuras errantes que evocan lo siniestro son acaso las mismas que Agamben rescata de las categorías patrísticas de la Edad Media en aquellos personajes que se dan a la fuga. En aquella época era nombrado como ‘demonio meridiano’ o acidia esta suerte de condición dentro de cuyos síntomas, según aquella psicología, se encuentran la *malitia*, *rancor*, *pusillanimitas*, *desperatio*, *torpor circa praecepta* y *evagatio mentis*. Dentro de ellas, la *desperatio* se refiere a “la oscura y presunta certeza de estar ya condenados por anticipado y el hundirse complacientemente en la propia ruina, como si nada, ni siquiera la gracia divina, pudiera salvarnos”; y la *evagatio mentis* que se refiere a “la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía” (Agamben, 2006, 27). Estos son dos rasgos que definen a personajes como Ulises Lima, Arturo Belano y García Madero. Es posible afirmar que tanto la *desperatio* como la *evagatio mentis* se convierten en motores de la fuga y alimentan la imposibilidad de detenerse en los mapas trazados por la imaginación.

Esta proliferación de la fantasía, que se asocia con “la incapacidad de controlar el incesante discurso (la co-agitatio) de los fantasmas interiores” (Agamben, 27), se revela en muchos pasajes de los testimonios. En este mecanismo narrativo de proliferación existen muchas formas de representación de lo siniestro en la novela: dos de ellas son las figuras autómatas y los dobles. Como ejemplo de las primeras, el efecto siniestro se da gracias a que el narrador deja que “el lector dude si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata” (Freud, 1987, 57). Quim Font es una de esas figuras que son capaces de ‘erizarle los pelos’ a personajes como García Madero: “apareció Quim y su sola visión me erizó los pelos. Parecía no haber dormido en toda la noche, parecía recién salido de una sala de torturas o de una timba de verdugos, tenía el pelo revuelto, los ojos enrojecidos, no se había afeitado (ni duchado) y las manos las llevaba sucias con algo que en el dorso parecía manchas de yodo y en los dedos manchas de tinta.” (79); “la mano le temblaba, el brazo extendido le temblaba, el otro brazo, que colgaba de su costado, también le temblaba y con la cara hacía visajes horribles que me obligaba a mantener la vista ocupada en cualquier

otra parte” (81). El padrote de Lupe, Alberto, quien tiene el extraño hábito de medir el tamaño de su pene con un cuchillo, también hace parte de esa serie de personajes siniestros: “se lo mide él mismo y se lo mide a cada rato, una vez al día, lo menos, dice que para comprobar que no se le ha achicado (...) dice que es bueno para su hombría. Dice que es una costumbre que aprendió en el tambo.” (49).

Otra de las formas de representación de lo siniestro es la de los dobles que tienen tantas cosas en común que parecieran un yo en permanente sustitución. Freud describe así esta forma de lo siniestro, cito *in extenso*:

“la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su ‘doble’ –lo que nosotros llamaríamos *telepatía*–, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa, experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.” (Freud, 1987, 66).

Este mecanismo narrativo, además de permitir la desterritorialización por iterabilidad en la novela, pone en duda los límites entre la fantasía y la realidad dentro de la escritura.

Uno de los ejemplos que condensan este efecto siniestro del doble es el testimonio de Amadeo Salvatierra en enero de 1976, narrado en la segunda parte de la novela. En este apartado Amadeo relata la visita de dos muchachos “con el pelo hasta los hombros y cargados de libros” (141) a su departamento. Amadeo abre una botella de mezcal de marca “Los Suicidas” y luego de una corta conversación dice Amadeo: “y durante un rato nos quedamos en silencio, ellos de pie, yo sentado, bebiendo y paladeando cada gota del mezcal Los Suicidas y pensando vaya uno a acordarse de qué. Y entonces uno de ellos dijo señor Salvatierra, queríamos hablar de Cesárea Tinajero. Y el otro dijo: y de la revista *Caborca*.” (142). Amadeo refiere que uno de

ellos era chileno. El efecto se logra cuando leemos este apartado en contraste con el diario de García Madero, que continúa desde el 1 de enero de 1976 en la tercera parte de la novela. Es en este punto donde el mecanismo narrativo de los dobles logra revelarse: tanto en el diario de García Madero como en el relato de Amadeo se encuentran Ulises Lima y Arturo Belano dialogando, específicamente en un día del mes de enero de 1976. Para García Madero, Lima y Belano estaban fuera del DF en su periplo hacia Sonora. Para Amadeo estaban en el DF, aunque es posible que Amadeo esté recordando una conversación anterior a aquel enero, esta vez bajo los efectos de un delirio alcohólico (en ese caso serían Belano y Lima) o los dos muchachos son el chileno Felipe Müller y otro mexicano que podría ser Jacinto Requena. Sin embargo, esta última posibilidad se anula cuando leemos la descripción que hace Amadeo de este par de muchachos errantes: “Pinches muchachos. Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno podía empezar a hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o con la idea como si la hubiera iniciado él. Y cuando nombraron a Cesárea yo levanté la vista y los miré como si los viera a través de una cortina de gasa” (142).

En este episodio es posible entender a Lima y Belano en su condición de seres iterables por un trastocamiento de la memoria de Amadeo, pero en todo caso el efecto es el mismo: las figuras errantes de Lima y Belano se vuelven aún más siniestras a medida que se proyectan por las líneas de fuga y se desterritorializan. En el caso de la figura de Belano, el efecto siniestro se recrudece gracias a que deviene en el tiempo en una figura errante que, a fuerza de proliferar por diversos itinerarios, se torna desconocida, fantasmal. Desde el inicio del relato del diario de García Madero, fechado en el año 1975 —que coincide con la celebración del día de los muertos en México (2 de noviembre) —, hasta el relato del periodista argentino Jacobo Urenda, fechado en junio de 1996, en el que se narra su desaparición, la imagen de Belano sufre una transformación espectral. Así Urenda construye su imagen en el testimonio sobre la experiencia en Brownsville, África, cuando se encuentra acompañado del fotógrafo López Lobo: “algo en el tono de sus voces me lo impidió, algo en la

disposición de las sombras, a veces densas, achaparradas, belicosas, y a veces fraccionadas, desintegradas, como si los cuerpos que las proyectaban ya hubieran desaparecido” (544). Belano, tanto como Lima, son “dos perdidos, dos extraviados” (160), como apuntó Monsiváis, dos fantasmas a los que nadie les dio nada en el panorama literario mexicano y que, sin embargo, suscitan una serie de testimonios que pretenden volver a narrar el horror de la historia: “tal vez el que había cambiado era yo [Urenda], no sé, lo cierto es que pensé que nada podía ser igual que antes y eso incluía a Belano y su memoria. Por un momento mis nervios casi me traicionaron. Creo que Belano se dio cuenta y me palmeó la espalda y luego dijo mi nombre. Después nos estrechamos las manos. Las mías, lo noté con horror, estaban sucias de sangre. Las de Belano, y esto también lo percibí con una sensación parecida al horror, estaban inmaculadas” (541)

La construcción del fantasma y el juego del doble, más allá de pretender el efecto de lo siniestro, son parte de la voluntad narrativa de reconstruir una poética de la memoria a través de la errancia. La novela propone interrogarse por el sentido (o sin sentido) de sus itinerarios a lo largo de las líneas de fuga trazadas en donde Bolaño, casi de forma kafkiana, hace huir a sus personajes de esas “máquinas colectivas y sociales [que] realizan una desterritorialización masiva del hombre” (Deleuze y Guattari, 2001, 87), pero a través de la proliferación de los testimonios de ese desarraigo. Los diversos itinerarios de esas figuras errantes se convierten en una inconclusa vorágine que disemina a los personajes en los testimonios y marca el momento de su desaparición en ese ejercicio de la memoria. Manzoni señala esta característica de *Estrella distante* que también puede ser una de *Los detectives salvajes*: “la intensidad con que la poética del doble se expande (...) parece orientada a un modo muy arriesgado de recuperar el ‘arte de la memoria’ que desde la antigüedad viene asociado, por una parte, a la reconstrucción de la *imago*, de las imágenes mentales, y por otra, al re-encuentro del *phantasma* oculto por la opacidad de la representación del mundo” (2006, 40).

Recuperar la memoria se convierte así en el itinerario fundamental de los personajes. Desde esta perspectiva, la traza que señalé en el primer capítulo, aquella que dibuja Lima cuando sentencia que los actuales real visceralistas caminan hacia atrás, se convierte no sólo en una ruptura del pliegue de este territorio que hace que los trayectos de los personajes singlen en esa dirección, sino en una voluntad de reconstrucción de un proyecto generacional como el real visceralismo, léase infrarrealismo, y su espíritu vanguardista. La errancia está singlada hacia una memoria con los ojos puestos en el presente. Este “caminar hacia atrás”, como una línea de fuga irónica, prefigura un itinerario con base en la reconstrucción de la memoria de un pasado muchas veces desconocido y, a su vez, en la ausencia de un sentido o punto de llegada.

Si Lima señala la dirección, Amadeo Salvatierra dibuja la traza. La errancia de la memoria de Amadeo trae a la presencia el momento de la fuga de Cesárea y así agencia un itinerario para los real visceralistas. Dice Amadeo: “Y entonces se me ocurrió preguntarle hacia dónde se iba. (...) me lo dijo: a Sonora, a su tierra, y me lo dijo con la misma naturalidad con que otros dan la hora o los buenos días” (460). Amadeo anuncia la condición nómada de Cesárea, la naturalidad de su línea de fuga, pero al mismo tiempo anuncia su naturaleza fantasmagórica: “¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rió cuando pregunté aquello. Recuerdo su risa, muchachos, les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse” (461).

Esta traza deviene de una memoria que resulta rizomática. Así Amadeo, con su ejemplar de *Caborca*, el *Actual no. 1* y el mezcal Los Suicidas, “bebía [y] les iba leyendo trozos de aquel lejano año de 1921 y lo íbamos comentando, los párrafos y el mezcal” (217) y de repente, en una proliferación de la memoria, habla de Manuel Maples Arce, ve caminar a Cesárea atravesando el Zócalo, a Encarnación Guzmán en las reuniones del grupo de estridentistas, ve a Cesárea bailar en la pista donde él aprendió a bailar y en la oficina del general Diego Carvajal. Así cualquier episodio puede conectarse con cualquier otro, pues su memoria narra sin pretender organizar

los hechos. El vagabundeo de su memoria puede cortarse en un punto, en una vuelta a la realidad de su apartamento, pero siempre recomienza para narrar el itinerario de Cesárea. Su proceso de anamnesis revela direcciones cambiantes y es el espacio para los seres iterables de este territorio. Así como cabe pensar que en su anamnesis, o en su delirio alcohólico, Amadeo está hablando con Lima y Belano también puede pensarse que habla con sus fantasmas o incluso que es ese zopilote melancólico (461) que siguió el camino de Cesárea y ahora sigue la huida de los real visceralistas sobre la ruta que lleva a Sonora.

En la traza recreada por los actuales real visceralistas los vectores del tiempo van desapareciendo en la huida. En el momento en que Cesárea decide abandonar el DF y al real visceralismo, su evanescencia se hace evidente en el trayecto. En la memoria de Amadeo, donde se traza esta línea narrativa, entre el sueño y su delirio, Cesárea pasa de ser “una mujer vestida discretamente, con ropas baratas pero bonitas, [con las] piernas tiernecitas y decididas” (242), a “una mujer diferente, una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora” (461). Cesárea deviene en otra de esas sombras llenas de energía y velocidad que habitan este territorio, se convierte en “una mancha que se movía por una cinta interminable” (461), una “cinta [que] era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre” (461), el pueblo de Villaviciosa, un “pueblo de fantasmas” (601).

Con los ojos en el presente y los pasos invertidos, los pasos de esos fantasmas narran la reconstrucción de un territorio y la generación de nuevas series de identidades que esbozan la cartografía de una historia que se narra de nuevo. La incesante búsqueda de sus itinerarios revelan un pasado histórico, cercano a lo que alguna vez García Madero vio que se abría detrás de sí al recordar su itinerario de fuga: “un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío” (124). Este abismo vuelve a visitarse en busca de salidas, vuelve a narrarse a contrapelo trastocando tanto la historia oficial como la idea de tiempo. Se busca una narración de la historia como la narra Amadeo, como la narra Belano en el interior de la casa de Brownsville antes de que perdamos su rastro: “solo hablaba Belano, como

al principio y, cosa sorprendente, estaba contando su historia, una historia sin pies ni cabeza, una y otra vez, con la particularidad de que a cada repetición resumía la historia un poco más, hasta que finalmente sólo decía: quise morirme, pero comprendí que era mejor no hacerlo.” (547).

Esta propuesta poética de los real visceralistas, que algunas veces se presenta como “fraude o suicidio colectivo” (321), es el territorio en donde el itinerario de la memoria se revela también como una apuesta política. Aunque este análisis de *Los detectives salvajes* no está encaminado a indagar esa apuesta política, vale la pena señalar que las cartografías que puedan trazarse a partir de esta novela quieren incidir políticamente en la realidad no solo “inscribiendo y desestabilizando los ejes Norte-Sur, centro-periferia, civilización y barbarie” (De los Ríos 2008, 241), sino revelando a través de sus personajes siniestros y fantasmales la urgencia por volver a narrar los hechos y hacer visibles de nuevo a sus protagonistas, a pesar del incesante miedo a naufragar en el mar de la historia, a pesar de que volver hacia atrás signifique ver esa sombra de la historia en la que se concentra toda la tristeza del mundo.

4.

**Luchas erráticas y trazas de intemperie***“La tierra gira sostenida en el fuego.**Duerme en un polvorín.**Trae en su interior una hoguera, un infierno sólido**que de repente se convierte en abismo”**Las ruinas de México (Elegía del retorno)**—José Emilio Pacheco—*

En los relatos que componen el sistema de trazas narrativas de *Los detectives salvajes* se hacen evidentes los límites, los lindes del territorio. Los itinerarios de los personajes y la manera como opera la errancia en la novela están condicionados tanto por los límites como por el franqueamiento de estos. En una cartografía de la errancia identificar esos límites permite vislumbrar la relación entre espacios legítimos, en donde los itinerarios están autorizados, y espacios exteriores, que se convierten en tales cuando se hace evidente la voluntad de subvertir los espacios legítimos. Hablando de la función de los relatos en la delimitación de los espacios cotidianos, Certeau afirma que “los límites están trazados por los puntos de encuentro entre las apropiaciones progresivas (...) y los desplazamientos sucesivos (...) de los actantes (2000, 138). La interacción entre estas apropiaciones y desplazamientos pueden ser vistas, en una primera aproximación, en los pliegues y rupturas que la novela señala. Como señalé en el primer capítulo, la ruptura de los pliegues acontece cada tanto y en algunos casos deviene en grietas, que se propagan a lo largo de su geografía y que pueden ser abismos o quiebres en donde se experimenta el sueño, el miedo o el delirio.

Una de las primeras rupturas de pliegue en la novela, en el relato de García Madero, revela la naturaleza del franqueamiento de esos límites:

“Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño, un daño menor, es cierto, ¡un cosquilleo en la boca del estómago!, pero que por momentos se parecía al miedo.”(124)

La ruptura de los límites, como en este ejemplo, puede devenir en abismos insondables de oscuridad, silencio y vacío. La grieta amenaza el territorio cada vez que se subvierten los límites establecidos, como en este caso, en donde García Madero recuerda a sus tíos, a su vida pasada, que cada día se hace más lejana.

En esta cartografía los límites tienen la apariencia de algo irremediable, irreparable. Son límites que dan cuenta de los matices siniestros de ese territorio, en donde habita el miedo y, por lo tanto, condiciona el itinerario, advierte o desafía. Esta amenaza puede acontecer en diversos espacios, pero comienza desde el espacio íntimo. Así vemos la tragedia que se gesta en la casa de las Font dibujada en la acuarela horrorosa que pinta María o vista por García Madero como un naufragio cotidiano: “María se preparaba para salir, Angélica se preparaba para salir, Jorgito Font ya se había marchado, Bárbara Patterson estaba en la ducha y sólo Barrios y la sirvienta vagaban como restos de un naufragio innominable por la amplia biblioteca de la casa grande” (68). También en otra casa, la de Catalina O’Hara, el terror amenaza: “De la parte de atrás de la casa llegaba una música siniestra, aparentemente tranquilizadora, es decir con sonidos de pájaros, patos, ranas, el viento, el mar, incluso pisadas de personas sobre tierra o hierba reseca, pero que en conjunto resultaba sobrecogedora, como la música de fondo de una película de terror” (78). La tragedia bordea los espacios íntimos de los personajes y se convierte en una marca territorial, en un punto donde interactúan los desplazamientos y los acontecimientos.

Pero estos bordes no permanecen fijos en el espacio íntimo. El límite puede desplazarse desde el espacio íntimo hacia el espacio exterior, como vemos en el caso de la huida de Lima, Belano, García Madero y Lupe desde la casa de la familia Font. El cerco impuesto por el padrote de Lupe, Alberto, es el ejemplo más relevante de los límites siniestros de esta cartografía. Luego de la fuga de Lupe del hotel La Media Luna hacia la casa de las Font, Alberto sitia la casa desde su Camaro amarillo o desde el Oldsmobile haciendo guardia permanente y mostrando su actitud temeraria:

“A partir de ese momento el cerco a la casa de los Font se estableció formalmente. Los patrulleros se marcharon. La señora Font volvió a llamar a la policía. Vinieron otros patrulleros y el resultado fue el mismo. Un amigo de Quim le recomendó a éste, por teléfono, que soportara como pudiera el cerco hasta que pasaran las fiestas” (126).

Y sigue amenazando, estriando el territorio de estos jóvenes incluso en su fuga hacia el estado de Sonora:

“Volvimos a dormir, como en los primeros días, dentro del coche. Ruidos nocturnos: el de la araña lobo, el de los alacranes, el de los ciempiés, el de las tarántulas, el de las viudas negras, el de los sapos bufos. Todos venenosos, todos mortales. La presencia (más bien debería decir la inminencia) de Alberto es por momentos tan real como los ruidos nocturnos” (593).

Este cerco se convierte en el límite que conduce a la muerte de Cesárea. Aunque cabe decir que este límite conduce a una segunda muerte del real visceralismo, pues la primera ya había acontecido en el momento en que Cesárea decide abandonar el DF y la revista *Caborca*. En esta primera muerte el límite es una grieta irremediable por la que cae al vacío la propuesta de consolidación del real visceralismo como vanguardia. Así lo narra Amadeo: “Por aquellos días, sin que nos diéramos cuenta, todo estaba deslizándose irremediabilmente por el precipicio. O tal vez la palabra precipicio sea demasiado enfática. Por aquellos días todos estábamos deslizándonos colina abajo. Y nadie iba a intentar la remontada una vez más, tal vez Manuel [Maples Arce], a su manera, pero excepto él nadie más” (459).

La inminencia de la caída o la víspera de lo irreparable definen, pues, los lindes del territorio de *Los detectives salvajes*. La pulsión errática, a su vez, está signada por la posibilidad de lo nefasto, por una noción de futuro desdibujada. Luego del terremoto que sacudió al DF en 1985, uno de los más mortíferos de la historia de la ciudad, Quim Font, desde el psiquiátrico La Fortaleza, revela los trazos de esa parte siniestra de la cartografía signada por el desastre: “Si pudiera te sacaría, dijo mi hija [María Font]. No hay prisa, dije yo y pensé en los terremotos de México que venían avanzando desde el pasado, con pie de mendigos, directos hacia la eternidad o hacia la nada mexicana” (367). Esa nada mexicana como alegoría del destino de las víctimas de estos sucesos, recuerda la tragedia de la caída al vacío de un niño en la grieta del monte en Castroverde, Galicia, narrada en el apartado 20 de la novela. Allí el abogado Xosé Lendoiro relata los varios intentos de rescate, que finalmente es exitoso y cuyo héroe es Arturo Belano. Más allá del final feliz de este suceso en Galicia, lo que es dicente de los límites que impone el territorio es la naturaleza de aquellas estrías profundas a las que se enfrentan los errantes a lo largo de sus itinerarios. Como esa grieta del monte de Castroverde, el cerco en abismo es profundo e insondable. Es una grieta que devuelve “un reverso sangriento” (429), un eco siniestro, donde siempre hay un “teatro de sombras y gestos inútiles” (431). Son grietas de un territorio donde las “simas no están segadas” (433) y que se parecen tanto a “una boca desdentada (...) una sonrisa pétrea (...) un sexo de joven abierto (...) [como a] un ojo que observaba desde el fondo de la tierra” (443).

#### 4.1

##### **Errar al margen: errar hacia el margen**

El Chileno, el vigilante del camping de Castroverde, descendió por la grieta atado a una cuerda. Desde el fondo de la Boca del Diablo pidió que le soltaran la cuerda. “A más de uno se le heló el corazón al ver desaparecer dentro de la sima el trozo de cuerda que aún sobresalía, como la cola de un ratón en las fauces de una

serpiente” (432). Era Arturo Belano. Como hombre valiente que desciende a las profundidades donde la gente decía que habitaba el diablo, Belano ha sobrepasado el miedo. Saber superar el miedo es una de las habilidades de estos personajes errantes. Saber hacerlo es subvertir las ideas preestablecidas que lo contienen. Bolaño, en el manifiesto *Déjenlo todo, nuevamente* advierte sobre estas ideas: “(Un proceso de museificación individual) (Certeza de que todo está nombrado, develado) (Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos)” (Bolaño, 1976). Sortear el desequilibrio o franquear los límites de las certezas no son sólo parte de la estética infrarrealista, sino estandartes de los protagonistas de la errancia en *Los detectives salvajes*.

El desafío de la escritura también implica el desafío de aquellas certezas. En el *Discurso de Caracas (Venezuela)*, leído en la ceremonia del premio Rómulo Gallegos que obtuvo en 1999 por *Los detectives salvajes*, Bolaño señala que la escritura de calidad es “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”(1999, 2). Asumir ese desafío de la escritura implica el riesgo del extravío, un riesgo del que advierte Quim Font: “Y yo se los dije. Se los advertí. Les señalé la página técnicamente perfecta. Les avisé de los peligros. ¡No agotar un filón! ¡Humildad! ¡Buscar, perderse en tierras desconocidas! ¡Pero con cordada, con migas de pan o guijarros blancos!” (202). Al superar el miedo al extravío, la errancia de Belano y Lima opera franqueando estos límites. La cordada, las migas de pan o los guijarros para señalar el camino de regreso a un punto de partida o para ser eventualmente rescatado del abismo son inútiles. De este modo, los peligros que ve Joaquín Font en optar por una “literatura cuando estás desesperado” (201), que fue la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano, no son tales cuando la pulsión errática singla el itinerario de la escritura.

Las certezas, como esos espacios legítimos donde los itinerarios están autorizados, si no están ausentes son subvertidas en la novela. Desde la certeza de la vida familiar y amorosa en el caso de García Madero y sus tíos, pasando por la familia Font, hasta las parejas Xóchitl y Requena, Laura Jáuregui y Belano, Claudia y Ulises Lima,

Rafael Barrios y Bárbara Patterson, entre otras, el espacio íntimo y familiar como asidero en una realidad caótica se ve resquebrajado. Esta ruptura de los espacios legítimos arroja a los personajes a la fuga. A propósito, Maffesoli, en su libro *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, señala que la vida errante opera como una suerte de éxtasis que permite la liberación del tiempo individual, “del principio de identidad y del confinamiento domiciliario” (2005, 19). Así la vida errante es una vida de “identidades múltiples y a veces contradictorias (...) algo que oscila entre la mismidad de sí y la alteridad de sí” (2005, 125). El encierro que postula ese ‘*principium individuationis*’ es, para Maffesoli, el “encierro propio de la modernidad” (2005, 184). Franquear el límite impuesto por ese principio del espacio legítimo se convierte así en un primer error.

La idea de una identidad desdibujada, contradictoria, que además se corresponde con la condición de iterabilidad que abordé en el capítulo anterior, señala la condición de marginalidad que la crítica ha visto en sus personajes. Bolognese dice que esa marginalidad, el juego de los dobles, lo fantasmal de algunos personajes y sus máscaras variadas son “distintas formas de representar a una generación que, después del fracaso de los proyectos políticos revolucionarios y del recrudecimiento de la represión a fines de los sesenta y en la década de los setenta, se encaminó al abismo en la intemperie latinoamericana” (2010, 183). La representación de esta generación muestra justamente un desenmascaramiento de la pretensión de verdad y da cuenta de uno de los rasgos que para Solotorevsky, analizando *Amberes*, constituyen la obra de Bolaño: la “función antimimética” (2011, 98), originada en el discurso conjetural en el que “el texto borra, anula, aquello que él ha creado, despojando al lector de toda certeza.” (98). Esta disolución de las certezas sitúan la novela en el margen de ese espacio legítimo instaurado por el statu quo en la sociedad como en la literatura.

El espacio legítimo no sólo refiere al espacio familiar sino también al espacio legitimador de la escritura o al *establishment* literario. La relación entre ese espacio legitimador de la escritura, representado por el campo literario mexicano de la década del setenta, con Octavio Paz a la cabeza, y el espacio exterior, en cuanto subvierte los

límites que el primero establece, revela otro rasgo de la errancia en la novela. De uno y otro lado de la frontera trazada entre estos dos espacios hay dos bandos que, en palabras de Piel Divina, están claramente diferenciados. En una escena íntima entre Luis Sebastián Rosado y Piel Divina, este último dice que existen “el bando de los poetas campesinos” (352) y “el bando de Octavio Paz” (352). A continuación, Luis Sebastián Rosado sitúa el espacio de los real visceralistas: “en cualquier caso los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos” (352). Como esta declaración existen otras que sitúan a los poetas real visceralistas (los actuales con Belano y Lima) en el margen de estos dos bandos del campo literario y de esta forma son ‘desautorizados’ como movimiento literario.

Si el bando de los poetas campesinos, en palabras de Bárbara Patterson, Amadeo Salvatierra, Luis Sebastián Rosado y Rafael Barrios, era el neopriísta y neoestalinista, el que vivía del erario público y se proclamaba latinoamericanista; y el bando de Octavio Paz era el que hablaba de otredad y se declaraba cosmopolita, y al que se acusaba de ser ‘exquisito’ y cuyos miembros vivían del dinero de las universidades; el bando de los real visceralistas, era un grupo “patético” que rayaba en la estafa, como decía Daniel Grossman; jóvenes “entusiastas e ignorantes” (177), como dijo Manuel Maples Arce; “surrealistas de pacotilla y (...) falsos marxistas” (15), como decía Álamo; ladrones de libros y “pandilla de analfabetos funcionales” (56), como decía Ernesto San Epifanio; o, para otros, como el pintor Alfonso Pérez Camarga, amigo de Joaquín Font, “no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga” (328).

Los real visceralistas, si no son tratados como delincuentes, son reducidos a sombras o fantasmas. Nadie sabe de ellos y los que los conocen no quieren saber de ellos. Desde el espacio legitimador, son un grupo de jóvenes nunca considerados poetas, perfectamente olvidables, de los que solo se recuerdan sus apariciones en eventos literarios en los que “acostumbraban a meterse con los poetas” (370), de los que incluso se hablaba que tenían en mente secuestrar a Octavio Paz, como creía Luis

Sebastián Rosado, y a quienes en algunos círculos de editores, como cuenta Xótiçhl, se asociaba con Efraín Huerta<sup>14</sup>, poeta mexicano que tuvo una confrontación política y estética con Octavio Paz desde un encuentro como participantes en un taller de poesía de la UNAM en 1936, cuando eran estudiantes de la misma universidad. Sin ninguna duda su espacio es el espacio del margen. Sin embargo, más que habitantes de la periferia literaria, son personajes descentrados, cuya posibilidad es “escapar, huir o viajar por un texto/territorio escamoteando la posibilidad del centro. El centro textual coincide así con el centro ideológico. Texto sin centro, sujeto descentrado, poeta al margen.” (Espinosa, 2011, 70).

En la novela el grupo de real visceralistas, por acción de Lima y Belano, logra franquear los límites de ese espacio legitimador, estriado y ordenador, al legitimar el espacio exterior, el del margen, a través de su errancia. Estar al margen del aparato oficial de la literatura latinoamericana implica entonces, en palabras de Bolaño, ser un testigo de ojos abiertos y vivir “la aparición de [la] poesía del lado salvaje de las calles” (Bolaño, 1976), como lo escribió en la *Revista Plural*, en un artículo titulado *La nueva poesía latinoamericana*. Tanto en el espacio de la novela como en el espacio real su poética se inscribe en el bando de los que viven la poesía. Estos son los ‘bandos’ de Bolaño:

“Por un lado escriben los jóvenes decentes, los de la cotidianidad de *toilette*, los caligrafistas, los que buscan un status de escritor. Por el otro están los anarquistas, los poetas narrativos y los nuevos líricos marxistas, los vagabundos, los que viven poesía, los que se pasean vestidos de erizos por la cotidianidad pequeñoburguesa, a los que les importa un comino el oficio de escritor. Dos líneas bastante numerosas, bastante heterogéneas. (Bolaño, 1976)

---

<sup>14</sup> A propósito del papel de Efraín Huerta en la historia del campo de la poesía mexicana del siglo XX, Aguilar-Melantón presenta su disputa con Paz: “No es raro que Paz no pueda ver a Huerta, pues éste representa todo lo que el primero detesta. Huerta se define como poeta comprometido con la realidad, se declara estalinista, acepta el segundo manifiesto de Bretón en que éste se retrae de la premisa del primer manifiesto de 1924: *El dictado del pensamiento fuera de toda preocupación estética o moral* y se entrega a la lucha por la revolución. No es extraño, pues, que para Paz el poema es uno de esos espacios de libertad y paraíso, cuya existencia nos impide resignarnos a la realidad y nos obliga a combatir la realidad infernal para convertirla en paraíso. Es necesario comentar que, a través de su carrera, Paz se identifica con los intereses conservadores de la alta política mexicana, mientras que Huerta se ve en constante choque con los mismos”. (Aguilar-Melantón, 1990, 421)

## 4.2

### ***Sparring match: historia de una lucha en la arena literaria***

En la arena literaria de Bolaño las luchas devienen sangrientas, incluso siniestras. El espacio legitimador del *establishment* literario sirve de escenario para luchas enconadas por el triunfo editorial, en donde la literatura se alía con el poder y los escritores pretenden conquistar un lugar bajo el cielo de la industria editorial y del campo literario<sup>15</sup>. En el apartado 23 de la segunda parte se encuentran los testimonios de ocho escritores y críticos españoles y de Felipe Müller, el amigo chileno de Belano. De estos nueve personajes dos hablan desde Barcelona: el crítico español Iñaki Echavarne, que ha leído la obra de Belano y que según las fechas dadas no ha asistido a la feria, y Felipe Müller, el real visceralista chileno amigo de Belano. Los otros seis hablan desde la Feria del Libro de Madrid celebrada en julio de 1994. Estos seis escritores, como uno de ellos reconoce, se han “hecho un lugar bajo el sol de esta feria” (485), así sea “atrincherados en sus respectivas casetas de amianto” (495). Atrincherados o ambulantes recorren a lo largo de ese lugar, iluminados por el espacio que legitima su lugar de enunciación y los reconoce como actores de ese campo literario específico. El conjunto de los testimonios de estos seis escritores y críticos revela los límites y las estructuras jerárquicas del campo literario español, y así lo revela como un espacio estriado.

A espacio estriado me refiero, en oposición al espacio liso, a aquel en donde “las líneas, los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos: se va de un punto a otro” (Deleuze y Guattari, 2002, 487). Por esto mismo los trayectos de los

---

<sup>15</sup> Aquí es pertinente recordar la categoría de Bourdieu para quien el campo literario, artístico, filosófico, etc., es un espacio relativamente autónomo, un “campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas” (Bourdieu, 1989, 20). Aunque mi lectura no aborda el campo literario desde la categoría de Bourdieu, su naturaleza de espacio estriado es evidente pues según el análisis de Bourdieu cuanto más autónomo es el campo más es capaz de imponer su propia lógica, lo que en términos deleuze-guattarianos daría cuenta del estriaje del espacio literario. Aquí el escenario de la lucha, la arena literaria, es el de la República de las Letras, en donde se determinan la tomas de posición artísticas o literarias.

escritores se rigen por un espacio que impone una lógica del orden, donde se habla de dimensiones, de delimitación de superficies y de intervalos cerrados, como la Feria del Libro, en vez de direcciones e intervalos abiertos, que corresponden al espacio liso. Esta lógica del orden sería en este campo la lógica de la legitimación del discurso. En este campo literario estriado que se narra en el apartado 23 la dinámica de los flujos de escritura, edición y lectura obedece así a la lógica de un espacio estriado en la que los trayectos de los escritores y sus obras se subordinan a puntos legitimadores, como resulta siendo, sin duda, la Feria del Libro, y transitan por ese espacio de lucha de punto a punto a través de un conducto regulado de legitimación. Así se transita a través de publicaciones, concursos, reediciones, traducciones, reseñas críticas, entre otros, siempre en busca de esa legitimación.

En este conjunto de testimonios el relato de Julio Martínez Morales narrado a modo de “ejercicio criptográfico” (487), tiene elementos que caracterizan esta muestra de espacio estriado. Este escritor, según él mismo asegura, ha “ganado una cierta nombradía como crítico” (485), por lo que se supone que tiene ya cierto lugar de enunciación legitimado dentro del campo. Decide entonces contar algo más acerca del “honor de los poetas”, del que también habla Pablo de Valle, otro escritor de la Feria, y que como afirmación resulta irónica teniendo en cuenta lo que sigue. Desde su narración es posible ver que este espacio opera de manera arborescente, es decir, obedece a una jerarquía, es genealógico, tiene uniones preestablecidas y obedece a un canon legitimado por un sistema centrado. “Nuestra arborescencia x palidez del balcón = el pasillo de nuestro triunfo” (486), dice Martínez, y luego de esta ecuación lanza una pregunta retórica: “¿Cómo no se dan cuenta los jóvenes, los lectores por antonomasia, de que somos unos mentirosos?” (486).

Así el campo es referido por este escritor como una suerte de “mafia” (486), término que no es gratuito en la novela, teniendo en cuenta que ya desde el inicio es adoptado por García Madero para juzgar al campo literario mexicano: “La mafia de los librereros mexicanos no desmerece en nada a la mafia de los literatos mexicanos” (103). Este espacio estriado, jerarquizado, es dibujado en la Feria del

Libro como un escenario en donde se exhiben productos culturales y está regido por la oferta y la demanda, como es claro, pero por donde también deambulan escritores de una palidez sospechosa y donde, al parecer, “gotea mucha sangre” (486). La lucha en la arena literaria resulta sangrienta, como si se tratase de altercados de pulquería o *sparring matches* llevados al límite.

En efecto, en este espacio acontecen sacrificios que legitiman la censura, pues en el “altar de los sacrificios” (486) cada tanto se “sacrifican jóvenes escritores sudamericanos” (486). En esta parte del relato es posible imaginar a estos escritores cantando a coro un epicedio, esa “composición que se recita delante de un cadáver” (564), de la que hablaba García Madero. De eso tal vez se trate el honor de los poetas en este espacio: de obedecer jerarquías, de tener “disciplina y un cierto encanto dúctil” (490), como lo anota Palacios, otro de aquellos escritores; y de vez en cuando hacer sacrificios de todo tipo para conseguir el triunfo. Este espacio, según este testimonio, parece una jungla (490) o una villa donde conviven, además de escritores, editores y lectores, jurados, verdugos, patrones, estudiantes (487), todos en convivencia condicionada por la idea de ser escritor que viene, de forma genealógica, por la tradición que dicta que “un escritor debe parecer un censor” (487). Escritores como Martínez siguen este legado del deber ser escritor: el que “debe parecer un articulista de periódico [o incluso] un enano [que] DEBE sobrevivir”. El espacio estriado establece así su jerarquía y su clasificación: “[así] nos dijeron nuestros mayores y hemos seguido esa flor de pensamiento hasta su penúltima consecuencia” (487).

Al contrario de lo que sería un espacio nomádico en donde se ejerce la errancia en un “espacio abierto, indefinido, no comunicante” (Deleuze y Guattari, 2002, 385), este espacio se constituye como un espacio cerrado, definido por límites explícitos y donde se hacen necesarias las mediaciones entre los actores para el proceso de legitimación. Así Martínez habla de “cárceles sutiles”, las de la academia; o de la “cárcel en el cielo de la literatura” (486), que es la Feria del Libro; o de las personas (los posibles lectores) que deambulan por este espacio no ya en busca de un

libro sino tan solo en busca de “una certeza que apuntale el vacío de nuestras certezas” (486). Esta lucha a muerte entre los habitantes del espacio estriado de la literatura que se narra se ironiza sistemáticamente en el *sparrring match* entre Arturo Belano y el crítico Ignacio Echavarne, que resulta ser el alter ego del crítico Ignacio Echavarría, editor y crítico que fue pieza clave en la difusión de la obra de Bolaño. El *sparrring match* que se narra en el apartado 22 de la segunda parte, pretende ser una lucha “a primera sangre” (475) disfrazado de una lucha por el honor de un duelo de espadas entre mosqueteros, un encuentro tan irónico como vago que pretende hacer burla de la lucha sangrienta de la arena literaria.

En el duelo, los contrincantes son Arturo Belano e Iñaki Echavarne. Para entonces Belano está en España y ya para la década de los noventa (si se calculan las fechas del testimonio de Guillem), ha logrado publicar algunos libros, aunque su salud era muy frágil. Está en la casa de su amigo, el pintor español Guillem Piña, tomándose una infusión de manzanilla y diciéndole que le van a “hacer una mala crítica” (473) de su último libro, que va a terminar siendo el *sparrring* de Echavarne, pues probablemente tiene “ganas de desquitarse con alguien” (475) luego de sus disputas con Aurelio Baca, “el Catón de las letras españolas” (474), un “modelo de escritor Unamuno (...) que a las primeras de cambio lanzaba su perorata llena de moralina” (476), en palabras de Planells. Evidentemente no hay un motivo, sólo es un juego, un *sparrring match*, inventado por el mismo Belano en el que “se trata de ejercitar los músculos” (475). Belano ahora aparece preocupado por lo que los críticos digan de su obra, así lo cuenta Guillem: “Ahora me importa, debo estar aburguesándome, dijo él. A continuación me explicó que su penúltimo libro y su último libro tenían unas semejanzas que entraban en el territorio de los juegos imposibles de descifrar” (474).

Los participantes del duelo: En esta esquina Arturo Belano con su padrino Guillem Piña; de esta otra, Iñaki Echavarne con su padrino, el crítico Jaume Planells. Los espectadores: Quima Monistrol, reportera y amiga de Planells, y Susana Puig, una joven enfermera y examante de Belano. Toda la escena y el argumento de ella tienen

matices de comedia, es absurdamente loca, una fantochada, como dice Planells, e incluso una escena romántica, como dice Quima. ¿Y para qué un duelo de esta naturaleza? Aquí, al igual que sucede con el poema *Sión de Cesárea*, el duelo de sables entre el escritor y el crítico no es un misterio, o un enigma, es una broma que encubre algo muy serio. Lo ‘serio’, en este encuentro, puede leerse en la grieta que se abre en la arena literaria para dejar ver el sentido de esta parodia. Jaume Planells es el único testigo de este fenómeno, que ya he citado antes para representar la naturaleza de los pliegues: “Durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (si me permiten la expresión) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia” (481). Desde el ruedo, contemplando la singladura de crítico y escritor en su papel de mosqueteros, lo que se presencia es una voluntad de subversión, de franqueamiento de los límites impuestos por ese campo de guerra en que a menudo se convierte el campo literario.

Desde esta grieta que se abre de repente, que opera también como un espejo que devuelve una imagen siniestra, los ocupantes del espacio y protagonistas del combate muestran lo absurdo y lo inocente de sus afrentas. Así Bolaño toma la literatura con sentido del humor, al modo parriano, y también lanza un guiño a través de Belano: se señala la necesidad de franquear ese espacio, de subvertirlo por irónico y vago, de reducir las luchas libradas en él a meros ‘entrenamientos’ para ejercitar los músculos en vez de llevarlas a duelos sangrientos. Desde el margen, Belano ejerce su errancia optando por la fuga de ese espacio legitimador. Luego del duelo con Echavarne, viaja a Tanzania, como le cuenta a Susana Puig. Su viaje al África, como la última traza de sus itinerarios, no tiene una razón, más bien tiene un motivo: ejercer su errancia. “¿Y África qué?, [pregunta Susana]. África viene después, dijo él (su voz era la de siempre, un pelín irónica, pero en modo alguno la voz de un loco), es el

futuro. ¿El futuro? Vaya futuro. ¿Y qué piensas hacer allí?, dije yo. Su respuesta, como siempre, fue vaga, creo que dijo: cosas, trabajos, lo de siempre, algo así.”(467). La última traza de Belano, en contraste con el duelo, da cuenta de que ser escritor es mucho más que hacerse un lugar bajo el sol del *establishment* literario pues la escritura, como la errancia, traza desplazamientos, cartografía itinerarios y por lo mismo es anómica y subversiva por sí misma.

Ese pliegue que se abre de pronto para mostrar lo serio que encubre la broma también muestra el carácter de su escritura que se corresponde con la vida errante en cuanto “expresa también la revuelta, violenta o discreta, contra el orden establecido” (Maffesoli, 2005, 15). Así el oficio de escritor que revela la novela es, en cuanto ejerce la escritura, el de un individuo que ejerce la escritura en su sentido nomádico, es decir, que traza las fugas de su dinamismo, irreductible a un espacio cercado. Sedentarizar la escritura, como se ironiza en *Los detectives salvajes* en este pasaje, es entonces querer dominar su lado salvaje a riesgo de perder su calidad. Desde el lado salvaje de las calles en donde acontece la poesía, tal vez sea posible leer erráticamente lo que es una escritura de calidad para Bolaño: “¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso.” (Bolaño 1999, 2)

### 4.3

#### **Huérfanos a la intemperie**

A la inminencia de la caída o la víspera de lo irreparable que definen los espacios en esta cartografía de la novela, se suma la errancia como acción liberadora que trastoca los lindes del territorio. A la posibilidad de lo nefasto en el trazo de los itinerarios, se suma también la posibilidad de la aventura creadora. La aventura en distintos trazos: “aventura de los nervios, aventura de los párpados, aventura del camino, aventura de la revolución, aventura del amor” (Bolaño, 1976). La aventura,

como el espacio para la errancia, hace del margen y de sus habitantes “más que una representación de lo psicosocial, un concepto” (Espinosa, 2003, 26), un concepto que también es materia literaria y que apunta a iluminar formas de ruptura de la tradición. Así dice Bolaño que en una realidad sangrienta es “imposible verdaderamente crear sin subvertir” (1976) y advierte que al subvertir el creador será apaleado y en consecuencia él adoptará el rechazo a “situaciones culturales burguesas”, así sea sólo visceralmente.

Así pues, para identificar a los “poetas de la intemperie”, como dicen Cobas y Garibotto, es necesario seguir las marcas de la “errancia, fracaso y marginalidad” (2008, 181), marcas que hacen eco de la figura de Rimbaud, a quien, como recuerda Cobas, Breton proclamaba en el Primer Manifiesto Surrealista (1924) como “surrealista en la práctica de la vida y en cualquier parte” (Cobas, 2005, 5). A estas marcas se añade otra: la orfandad. Los poetas huérfanos serán los que escriben “de pie en la barra” (92), los real visceralistas que buscan a su madre para traerle la muerte y que en algún punto también buscaron a un padre vanguardista, que les confirmó su condición de orfandad: Belano y algunos amigos del grupo real visceralista buscan a Manuel Maples Arce, el autor del Manifiesto estridentista, para rastrear los orígenes del real visceralismo. Luego de la entrevista de estos jóvenes, Manuel Maples Arce sólo quiere no volverlos a ver y señala una característica de las trazas de Belano y Lima: “todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación” (177).

El espacio legitimador de la literatura condena a los real visceralistas a la orfandad al no poseer mecenas ni modelos que les garanticen un lugar en el campo literario. En este sentido Cesárea se convierte en un intento vano por hallar esta legitimación. Así los poetas huérfanos en *Los detectives salvajes* serán ese “grupo de creadores huérfanos, a la deriva, víctimas de la derrota de la Revolución latinoamericana.” (Castillo-Berchenko, 2011, 82). En las alianzas políticas entre el arte vanguardista y el poder, tampoco el real visceralismo de los veinte tuvo lugar. Frente al estridentismo de Manuel Maples Arce, el real visceralismo de Cesárea no

tiene cabida, también se encuentra a la deriva. Cesárea no es reconocida por el poeta vanguardista como estridentista: “Maples Arce nos dijo que nunca perteneció a su movimiento” (162) y, aunque “todo el mundo hablaba muy bien o muy mal de ella, (...) sin embargo nadie la publicó” (162).

Cesárea es arrojada fuera de ese espacio legitimador y Manuel Maples Arce obtiene el apoyo del general Diego Carvajal<sup>16</sup>, quien incluso, decía Amadeo, quería apoyar el proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, que Maples quería hacer realidad. Mientras que Cesárea elige aliar el arte con la vida, emprendiendo la huida hacia el desierto antes de terminar aliada con el poder, Maples Arce elige aliar el arte con la política, sacrificando incluso al estridentismo, y termina siendo agregado cultural de una embajada mexicana. Así lo recuerda Amadeo: “a veces me da por pensar que los poetas y los políticos, sobre todo en México, son una y la misma cosa, al menos yo diría que abreven en la misma fuente” (355). Bolaño ficcionaliza así el fracaso de los movimientos vanguardistas, movimientos divididos, ahogados, vencidos, como él dice, por esa “maquinaria oficial [que] utiliza muchas formas para neutralizar algo que en determinado momento amenaza” (Bolaño y Boccanera, 1977), neutralización que en esta cartografía puede leerse como el cerco, el corte de los trayectos de la escritura.

A través de la historia de Cesárea, Bolaño narra la imposibilidad del proyecto modernizador de las vanguardias de los años veinte y treinta del siglo pasado. El fracaso de las vanguardias se muestra por la imposibilidad de “profundizar la autonomía del arte y a la vez reinscribirlo en la vida, generalizar las experiencias cultas y convertirlas en hechos colectivos.” (García Canclini, 1989, 43). Los trayectos, la figura de Cesárea y la disolución del movimiento estridentista narran este fracaso. Sin embargo, como lo apunta Bolaño, *Los detectives salvajes* no puede leerse como “la novela del fracaso de una generación. Al menos, su lectura no puede, en

---

<sup>16</sup> La figura del general Diego Carvajal que narra Amadeo Salvatierra recuerda al general Heriberto Jara Corona, mecenas de los estridentistas y gobernador del Estado de Veracruz hasta 1928, año después del cual el estridentismo se disolvió.

modo alguno, agotarse allí” (Campos, 2011, citado en 142). Ya sea la generación vanguardista de los veinte y treinta o los grupos neovanguardistas de los setentas, en donde se inscribe el infrarrealismo, *Los detectives salvajes* permanece fiel a la idea vanguardista de fundir ética y estética en el acto de escritura. Así se rescata, como lo quería el Infrarrealismo, “la experiencia estética [como] un asunto vital: unir arte y vida.” (Ayala, 2008, 93). Es en esta fusión en donde radica “su apuesta subversiva” (Cobas y Garibotto, 2008, 169), que en esta cartografía se corresponde con el carácter anómico que revela la errancia en la novela.

Hace falta en este punto, sin embargo, volver la mirada al período de entreguerras de donde surgieron los primeros movimientos vanguardistas latinoamericanos para revelar la traza real visceralista en la novela. En el período de entreguerras, época de vanguardias en la que se abrieron nuevas tendencias artísticas y se cuestionó la herencia de las tradiciones, el campo cultural revela una serie de tensiones ejercidas por nuevas vías de interpretación de la realidad. En la década del veinte en Latinoamérica el campo cultural y político se encuentra en un período de transición signado por nuevas preguntas acerca de la identidad latinoamericana en el contexto de la modernidad. En medio de la primera posguerra, la consolidación de regímenes totalitarios en Europa y la inminente expansión norteamericana, los intelectuales latinoamericanos, agrupados en generaciones, tuvieron dentro de sus objetos de debate la idea de lo nacional como una de sus principales preocupaciones. En el campo cultural y literario se halló la necesidad de la reivindicación nacional frente a la tradición española y, al mismo tiempo, la necesidad de ejercer un cosmopolitismo como parte de la consolidación de la identidad nacional. Estos debates dinamizaron procesos definitorios en la configuración de la arena cultural y política de la región.

En el contexto mexicano de este período, el estridentismo surge como respuesta a la sociedad conservadora mexicana de la época y es así como en su primer manifiesto, escrito en 1921 por su fundador Manuel Maples Arce, arremete sus dardos en contra del patriotismo, de la iglesia, de los académicos “retardatarios y (...)

obtusos” (Maples Arce, 2008, 92), de la burguesía mexicana, del medio nacionalista, escritores pertenecientes a “la vieja literatura agonizante y apestada” (2008, 92), todo ellos “prodigiosamente logrados en [un] clima intelectual, regorista y apestado” (2008, 92), propio de un “conservatismo solidario de una colectividad anquilosada” (2008, 93). La estética y el lenguaje poético de los estridentistas (1921-1927) fueron afines, como afirma Parodi, a “los de las vanguardias europeas y latinoamericanas como el futurismo italiano, el ultraísmo español o el creacionismo chileno” (2006, 312) y, más allá de su obra artística y literaria, también fueron conocidos porque, luego de su primer manifiesto, “maquinaban violentos ataques desde la provincia mexicana en contra de la intelectualidad asentada en la Ciudad de México” (Parodi, 2006, 320), lo que los situó en el ala izquierda de la política del momento. A pesar de esta identificación política, “no se identifican con el campesino, ni con el indígena, entre otras razones por un desencantamiento profundo con la Revolución Mexicana y con sus metas dictatoriales” (Parodi, 2006, 322). Se mantienen así dentro de un marco socialista urbano.

Del otro lado, los Contemporáneos, rechazados con ahínco por los estridentistas, tenían en su sustrato ideológico “un hispanismo –que podría calificarse de cultural y literario– que algunos escritores e intelectuales, entre ellos los Contemporáneos, adoptaron en México como contrarréplica al nacionalismo programático y al indigenismo artístico de la segunda mitad de los años veinte” (García Gutiérrez, 291). Aunque la adhesión al hispanismo significó políticamente en México una corriente conservadora desde la Independencia, los Contemporáneos adhirieron la propuesta basando su defensa dentro de los límites de la historia como estrategia de legitimación en el campo cultural hispanoamericano y como estrategia para ingresar al mercado editorial europeo. Los Contemporáneos defendían el origen hispánico de su literatura como medio para justificar el carácter nacional, por lo que su conservadurismo puede considerarse como un hispanismo programático para ingresar en el espacio legitimador de la República de las Letras europea a través de España.

Desde la toma de posición en la arena literaria de la época vanguardista tanto de los estridentistas como de los contemporáneos, la adhesión de Bolaño y Mario Santiago, fundadores del Infrarrealismo<sup>17</sup>, al legado de los estridentistas, sitúa el lugar desde el que se proponen franquear los límites de la tradición literaria mexicana y latinoamericana. Felipe Ruiz observa que “la pasión común de Bolaño y Santiago era el odio a Octavio Paz y su amor irrestricto a la prosa de Maples Arce”, [como] señala Solís Arenazas” (2005, 3). Por su parte, Chiara Bolognese apunta que, además de situarse en la línea abierta por los estridentistas, los infrarrealistas “recoge[n] el legado del surrealismo de Breton [y] representa también el primer homenaje a Arthur Rimbaud, al que invocan para que los ayude a revolucionar y renovar la poesía latinoamericana” (2010, 22). Es esta etapa la que forma la materia literaria de *Los detectives salvajes*. La correspondencia del espíritu subversivo de los estridentistas y los infrarrealistas se hace evidente y se señala en la novela a través de Luis Sebastián Rosado:

“Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado (...) todo el mundo sabía que los real visceralistas eran como los estridentistas y todo el mundo sabía lo que Monsi pensaba de los estridentistas” (153)

Sin embargo, la orfandad de los real visceralistas, tanto como de los infrarrealistas, se sentencia en la muerte simbólica de cada uno de ellos. En el caso de Maples Arce y sus compañeros, tanto en el testimonio de Amadeo como en la historia literaria, se sabe que, luego de la disolución del movimiento, “los ‘estridentistas’

---

<sup>17</sup> Sobre los manifiestos de los infrarrealistas Andrea Cobas dice que “existen tres manifiestos del Infrarrealismo: “Por un arte de vitalidad sin límites” (1975) de José Vicente Anaya, aunque no se edita en castellano en el 76 se publica una versión en inglés –preparada por Elizabeth Bell– en *Contracultural*, San Francisco, EE.UU. El segundo, “Manifiesto infrarrealista” (1975) de Mario Santiago Papasquiaro, permanece inédito hasta 2006. El tercero, “Déjenlo todo, nuevamente” de Bolaño, es editado en 1977 en el número 1 de *Correspondencia Infra, revista mensual [sic] del movimiento infrarrealista*, primera publicación periódica del grupo. Si bien el de Bolaño es el último, se lo considera como el primer manifiesto ya que es el único que se publica y al que el grupo adhiere colectivamente como expresión de su poética.” (Cobas Carral, 2008, 2, Nota al pie 2).

mexicanos (...) siguieron vivos y, como decían ellos mismos, finalmente ‘se burocrataron’” (Campos 2011, 136). En el caso de Cesárea, luego de verse al margen del movimiento estridentista y sin posibilidad de una eventual legitimación de su movimiento, renuncia al proyecto de modernidad vanguardista. Habla Amadeo a Cesárea: “Tú eres una estridentista de cuerpo y alma. Tú nos ayudarás a construir Estridentópolis, Cesárea, le dije. Y entonces ella se sonrió, como si le estuviera contando un chiste muy bueno pero que ya conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real visceralista” (460).

Ulises Lima y Belano configuran así su orfandad irremediable. Las figuras primarias de sus vidas como poetas real visceralistas se diluyen en las trazas que singlan hacia los espacios estriados del *establishment* o de la muerte de la aventura creadora. Así como el padre o la madre del movimiento literario desaparece, el “enemigo” contra el que se libraban afrentas no es tal y, en un giro irónico, el narrador elige desenmascarar y negar su legitimidad (la de Octavio Paz, tanto como la de Cesárea o la de Maples Arce e incluso la de Efraín Huerta). Es así como opera una *reductio ad absurdum* de lo que representan estas figuras, que recuerda la pérdida de la validez de las vanguardias que analiza Canilesco: “To expand the original military metaphor and, moreover, to point out that today’s avant-garde has actually no enemy to fight is not only to deny its validity but also make fun of it. (...) such a treatment of the avant-garde –(...) is basically a *reduction ad absurdum*– (...)” (1977, 122). Así el proyecto de modernidad de las vanguardias estéticas y políticas de los veintes y treintas se desvanece en la novela y se hace posible incluso emparentar la figura de Cesárea con la de Octavio Paz, como lo hace Rojo:

“Paz fue, si se me permite decirlo de esta manera, la Cesárea Tinajero masculina, longeva, respetable y sobre todo activa del arte y la literatura de la vanguardia mexicana, latinoamericana y hasta que pudiera ser que mundial. Contra la herencia de Paz entonces, o, mejor dicho, en el espacio histórico que se abre con posterioridad al vaciamiento de esa herencia, después de la muerte de las vanguardias y de la estética que ellas mismas o sus varias reediciones

(postvanguardistas, neovanguardistas, transvanguardistas, etc.) defendieron, se alza o quiere alzarse la obra entera de Roberto Bolaño (Rojo, 2003, 73).

Ante la orfandad, los poetas eligen la errancia y la consecución de la aventura creadora. La intemperie se convierte en sinónimo de margen, pero también de espacio liso hacia el que pueden singlar sus trayectorias. Más que un mecenas o un padre o madre literarios, lo que se sugiere es la figura de un artista a la intemperie, a la manera de Rimbaud (en el caso de Belano); o uno que desaparezca sin dejar rastros, como el Conde de Lautréamont (en el caso de Lima). Es lanzarse a los caminos, siempre con los ojos abiertos. Bolaño, en una entrevista de 1999, dijo justamente que “el camino de Rimbaud y de Lautréamont es el camino de la poesía. En ese sentido para mí la poesía es un gesto, más que un acto, de adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es, y generalmente pierde.”<sup>18</sup>

En este sentido la filiación a la poética surrealista se hace evidente, incluso desde el título del tercer manifiesto infrarrealista escrito por Bolaño: “Déjenlo todo nuevamente”, que, como identifica Bolognese, refiere a un ensayo de Breton “titulado ‘Abandonadlo todo’, recogido en *Los pasos perdidos*” (Bolognese, 2009, 34). Esta influencia determina la voluntad de los infrarrealistas y de los real visceralistas de intervenir poéticamente desde la puesta en duda del estatuto de la realidad y la búsqueda de nuevos caminos. Así, a pesar de que los movimientos artísticos que “trataron de romper el cerco” fueron derrotados, la poesía y los poetas, siempre podrán buscar la intemperie. Lo mismo acontece con la aventura real visceralista: se busca la intemperie más que al origen. El cerco se rompe por acción de la errancia misma de la poesía, esa que tiene como premisa “la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad” (19), y la orfandad se asume como aventura y como móvil de la permanente desterritorialización. Así la ausencia de un padre o madre literarios o

---

<sup>18</sup> Entrevista en *La belleza de pensar* en la Feria Internacional del Libro, Chile, 1999. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UJL3-E>

políticos deviene en una línea de fuga creadora y es, en esencia, otro de los estandartes de su errancia.

El real visceralismo, más allá de un movimiento vanguardista que intenta legitimarse, se convierte así en “un movimiento artístico, (...) [que] puede ser una máquina de guerra potencial, precisamente porque traza un plan de consistencia, una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento” (Deleuze y Guattari, 2002, 422). Puede ser máquina de guerra porque, en cuanto máquina que actúa como una “llave singular que abre o cierra (...) un territorio” (2002, 338), abre brechas hacia lo desconocido, “deshace el lazo en la misma medida en que traiciona el pacto” (2002, 360) con lo instituido; traza un plan de consistencia por apuntar al espacio exterior, al “afuera de todas las multiplicidades” (2002,14), traza también una línea de fuga creadora pues dinamiza los trayectos de los itinerarios y los lleva a un espacio liso sin frenos ni ataduras. Así la ruptura del cerco de Lupe y el asumir la orfandad literaria y vital luego de la muerte de Cesárea instauran líneas de fuga creadoras pues se convierten en analogías de la traición de un orden.

En la novela esta amenaza de subversión del límite, ese ánimo de instauración de puentes que liberen el territorio del encierro, señalan la manera cómo opera la errancia a lo largo la novela. Es posible afirmar, entonces, que el territorio de *Los detectives salvajes* se configura a partir de la traición de un orden. Esta forma de la traición, que implica la transgresión del límite y la desobediencia a la autoridad del espacio legitimador al asumir la orfandad literaria como vocación, también “representa la partida, el perjuicio de un estado, la ambición de un poder conquistador o la fuga de un exilio” (Certeau, 2000, 140). En el caso de *Los detectives salvajes* la traición del orden condiciona la cartografía pues las fronteras, en el caso de los itinerarios de Lima y Belano, son señaladas para, luego, ser franqueadas. Así los espacios, más que devenir imprecisos, muestran diferentes formas de ruptura de los lindes del territorio en su constante cruce de itinerarios.

## 5.

**Itinerarios de la memoria**

El tema de la errancia tanto en el conjunto de su obra como en *Los detectives salvajes* ha sido abordado por la crítica desde el prólogo de Celina Manzoni en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* de 2006. En este prólogo Manzoni señala como una de las hipótesis de lectura de la obra bolañiana el revelar “una cultura de la errancia productora de textos que inauguran cartografías culturales de espacios revisitados [y] de zonas de pasaje físicas y metafóricas” (Manzoni, 2006, 15). En el mismo libro, Joaquín Manzi, en su artículo *El secreto de la vida (no está en los libros)* afirma que el objeto de las narraciones de Bolaño son “las huellas frágiles de la errancia de los poetas” (2006, 157). Por su parte, Andrea Cobas en *Transmisiones desde el planeta de los monstruos. Labor literaria y mercado editorial en la escritura de Roberto Bolaño*, publicado en 2008, indaga en algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* la relación entre mercado, literatura y globalización editorial y encuentra que los poetas de Bolaño proponen una ética fuera del mercado cultural gracias a que están marcados por la errancia, el fracaso y la marginalidad (2008, 181).

Manzoni vuelve a visitar el concepto de errancia en la introducción del libro *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*, de 2009, esta vez para acercarse al concepto en la tradición literaria latinoamericana. Teniendo como premisa “la idea de desplazamiento [como] constitutiva del gesto de la escritura” (2009, 9), Manzoni propone leer el concepto de errancia desde su articulación con el concepto de escritura, pues ambas comparten el que “suponen la construcción de recorridos” (2009,16) por lo que su articulación “permite seguir (...) diversos recorridos y traslados que, aunque en algunos casos puedan verificarse en un mapa, parece más pertinente pensarlos como desplazamientos simbólicos que recuperan a su vez tradiciones tan prestigiosas como la del *flâneur*, tan antiguas como

la de la bohemia, la del exilio y la del nomadismo.” (2009, 11). Más adelante señala algunas formas de operación de la errancia en los textos: como dinamizadora de la memoria, pues la errancia logra “despertar zonas ocultas de la memoria” (2009, 11) que hace que los textos se realicen como textos transhumantes; y como un concepto que “pone en crisis [a su vez] los conceptos de nación y de frontera tal como los imaginaron el siglo XIX y el XX” (2009, 14), y que trae como consecuencia una alteración en la cartografía latinoamericana pues “amplía (...) el radio de las ciudades latinoamericanas” (2009, 14).

En 2011 se publica *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, una compilación crítica coordinada por Fernando Moreno, en donde se publican dos artículos que tratan el tema de la errancia. Estos son *Espadas rotas: la “épica sórdida” en Los detectives salvajes*, de Alexis Candia, y *Errancia y escritura en Los detectives salvajes: viaje a los confines de la poesía*, de Claude Fell, que se convierten en los antecedentes críticos más cercanos a esta disertación en cuanto indagan la errancia en la novela. En el primero, Candia señala, desde el inicio, que *Los detectives salvajes* es “el relato de una errancia y no el de una peregrinación” (2011, 169), con lo cual distancia el análisis de una posible búsqueda del origen en la novela, de una lectura de esa búsqueda como ausencia de lo sagrado o como una búsqueda en términos míticos, pues “no se trata de la pulverización del mito, sin embargo, es dable apreciar una fractura y un quiebre que conduce hacia la aventura” (2011, 175). Candia opta por leer la errancia como provocada por el fin de un mundo, la muerte de la madre, que da cuenta de que *Los detectives salvajes* “actualizan el sentido épico que sobrevive a la muerte de la epopeya”, y que desarrolla así una “épica sórdida”, “una épica que mantiene algunos elementos del *epos*, pero que vulnera y ensucia a sus hombres y mujeres generando héroes rotos” (2011, 181).

Por su parte Claude Fell lee *Los detectives salvajes* como una novela de la errancia que presenta una errancia fundadora que “funciona como reveladora de lo que Michel Maffesoli llama la “experiencia del ser”. Nos situamos aquí en el marco de una cultura de la heteronomía, de la desvinculación con respecto a las instituciones

y de la vinculación en materia de sociabilidad” (2011, 156). Para Fell el estatus fundador de la novela se encuentra “en la polifonía de su parte central, en su alcance generacional, en su oralidad, en su reflexión sobre la creación literaria, en la transgresión de los códigos, en su instauración de la errancia como forma de “ser-en-el-mundo”, en su humor desopilante y desesperado, en una escritura otra que es la escritura del otro” (2011, 165). Desde el adjetivo “salvaje” del título se señala el rechazo categórico al statu quo y se desarrolla en la novela gracias a la pulsión errática de los personajes que Fell lee como un acto de resistencia y disidencia con respecto a “la literatura y la historia ‘oficiales’” (2011, 154).

Desde estas premisas, Fell lee los desplazamientos narrados en la novela como partes de un viaje geográfico que “se acompaña de un viaje a través de la literatura” (2011, 155) y que implica a su vez el movimiento interno de los personajes. Como novela de la errancia, no sólo hace parte de la literatura de viajes, sino que se inscribe en la familia de libros como *Paradiso*, *Rayuela* y *Adán Buenosayres* (Edwards). Tiene a la novela de Cortázar como su lazo más próximo con esta tradición en cuanto a “la alegoría de la búsqueda [como] acto iniciático” (2011, 161), pero que se diferencia de esta en cuanto no instaura un “tablero de dirección”, como en *Rayuela*, sino un “juego de referencias literarias, de interferencias entre los personajes ficticios y personajes reales, de indicios que permiten descubrir “ausentes” (...) o identificar personajes reales” (2011, 162). Al final de su artículo Fell dice que *Los detectives salvajes* es “la epopeya desencantada de una parte de la *intelligentsia* latinoamericana que vivió las dictaduras militares de los años 70 y las catástrofes económicas que golpearon el subcontinente” (2011, 157), así como una novela en donde puede plantearse “el problema del estatus del texto literario y de sus relaciones con la ideología” (2011, 157).

Luego de leer estos trazos previos de una cartografía de la errancia en la novela, es preciso iluminar este cruce de líneas críticas que se ha dibujado hasta el momento para luego singular hacia otros aspectos de la errancia a los que me refiero en este capítulo final. Hasta este punto es posible afirmar que la tarea de trazar diversas

cartografías de la errancia en *Los detectives salvajes* es aún incipiente, de acuerdo a lo que han revelado los primeros trazos dibujados por la crítica. Muchos de estos trazos previos se han cruzado con esta cartografía que me he propuesto trazar. A modo de recapitulación, es pertinente volver al primer trazo del que ha derivado parte de este análisis: se trata de la hipótesis de Manzoni de articular el concepto de errancia y el de escritura, que se corresponde con la idea deleuziana de escritura en cuanto deslinda y cartografía espacios narrativos (Deleuze y Guattari, 2002, 11). Esta articulación, aquí analizada hasta el momento en términos de un sistema de trazas narrativas, en el primer capítulo, permite seguir los desplazamientos de los personajes y vislumbrar cómo la errancia es ejercida por el conjunto de poetas real visceralistas a través de sus itinerarios, que son a su vez el objeto mismo de la escritura en la novela. Identificar la ruptura que provoca la muerte de Cesárea como detonante de la errancia e inicio de la aventura ilumina la naturaleza del territorio de la novela, analizado aquí en términos del pliegue y su singladura y las grietas que se propagan por este acontecimiento telúrico.

La traza de Fell, que señala que la errancia se instaura como una forma de ser-en-el-mundo que, a su vez, deviene en voluntad transgresora, se ha cruzado, o ha hecho rizoma, con la traza del capítulo del espacio de las fugas siniestras y con parte del análisis del franqueamiento de los límites del territorio, expuesto en el tercer capítulo. En cuanto a la relación de la errancia con la memoria, se ha cruzado el análisis de Manzoni que señala que la errancia despierta zonas ocultas de la memoria con la traza que señala la iterabilidad de los personajes como una voluntad narrativa de reconstruir una poética de la memoria a través de la errancia. A continuación continúo aquel trazo en el análisis de los procesos de reminiscencia de algunos de los personajes para luego indagar la naturaleza de los itinerarios de la memoria en el caso de Amadeo Salvatierra y el enigma que sugiere el trazo de estos itinerarios.

## 5.1

### **Estatuas de sal**

Dice Maffesoli, a propósito de la condición de la errancia, que “el límite no puede entenderse más que en función de la vida errante, así como ésta necesita de aquél para ser significativa” (Maffesoli, 2005, 87). La errancia se funda así en su pulsión inherente del franqueamiento de los límites, acción que, por demás, dinamiza sus recorridos. Desde esta premisa, la errancia no es sólo la traición de un orden, sino una afrenta al ideal del poder absoluto pues elige la movilidad en vez de la inmovilidad absoluta, aquella que permite el control efectivo. Como referí antes, Manzoni identifica la función dinamizadora de la memoria en cuanto “desp[ierta] [sus] zonas ocultas” (2009, 11), las despierta en cuanto instaure recorridos como reminiscencias que recrean determinadas series de acontecimientos del pasado, que en *Los detectives salvajes* son evidentes en las series reconstruidas por los personajes alrededor, principalmente, de las figuras de Lima y Belano. Este recorrer la memoria inaugura itinerarios que en esta cartografía de la novela delinea las trazas. Pero, más allá de comprender los recorridos de la memoria como trazas, cabe preguntarse cuál es la función de la memoria en una cartografía de la errancia para dar sentido a las trazas que inaugura y a los cruces de itinerarios que acontecen en su dinámica. En este sentido dicen Deleuze y Guattari que “el recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización” (2002, 294); el recuerdo es un devenir, en el sentido en que traza una línea de devenir que no tiene ni principio ni fin, ni salida ni llegada, ni origen ni destino (2002, 293), pero que se ve singlada hacia un devenir inerte en el recuerdo. Indagar en esta función de reterritorialización puede, entonces, dar luces sobre los itinerarios de la memoria en la novela.

En los capítulos anteriores me he referido al territorio de *Los detectives salvajes* como un territorio discursivo que dibuja líneas narrativas, cuyos desplazamientos son susceptibles de leerse como un sistema de trazas. Como un escenario, revelador de espacios, por el que erran los personajes en sus líneas de fuga. Este territorio, como se

ha referido, se desplaza continuamente, tiene límites, sufre fenómenos localizados en los espacios que lo componen, está habitado de multiplicidades susceptibles de trazarse en una cartografía. Para Deleuze y Guattari, en su teoría del rizoma, el territorio es “en primer lugar la distancia crítica entre dos seres de la misma especie” (2002, 326), por esto el territorio mismo marca sus distancias. Pero, además de regular la coexistencia de estos seres por su separación, “también hace posible la coexistencia de un máximo de especies diferentes en un mismo medio, especializándolas” (2002, 326). Es, pues, en un primer acercamiento a la categoría, un lugar de paso, pero habitado de multiplicidades. Si en la territorialización se marca el territorio, a través del ritmo –que en términos deleuze-guattarianos es “lo Desigual o lo Inconmensurable [que actúa] con bloques [de espacio-tiempo] heterogéneos [y que] cambia de dirección–, en la desterritorialización el territorio se “constituye y amplía” (2002, 378). Así la desterritorialización “es el movimiento por el que ‘se’ abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga” (2002, 517).

Estas operaciones territorializantes pueden ser entendidas, en lo que concierne a esta tesis, en el análisis que Deleuze y Guattari hacen de los pueblos nómadas. En el *Tratado de Nomadología*, incluido en *Mil mesetas*, afirman que:

“el nómada no tiene puntos, trayectos ni tierra, aunque evidentemente los tenga. Si el nómada puede ser denominado el Desterritorializado por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace *después*, como en el migrante, ni en *otra cosa*, como en el sedentario (...) Para el nómada, por el contrario, la desterritorialización constituye su relación con la tierra, por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización” (2002, 386)

En la novela los poetas Lima y Belano son los ejemplos más dicientes de esta reterritorialización en la desterritorialización, es decir, en hacer de la intemperie y el desplazamiento continuo su propio territorio. Su territorialidad es itinerante por lo que en sus trazas convergen otras trazas de personajes con movimientos y velocidades distintos. Por esta característica de sus itinerarios la narratividad de la novela se

dinamiza, a veces de forma vertiginosa, en las múltiples voces, espacios y relatos intercalados.

Ahora bien, en lo que implican los itinerarios de la memoria desde esta operación de la desterritorialización en los trayectos del nómada, es posible acercarse a la operación de reterritorialización en esta afirmación deleuziana: “el recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización” (2002, 294). Se entiende que los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización están en “constante conexión, [están] incluidos unos en otros” (2002, 15), por lo que es posible acercarse a ellos en cuanto se da una relación que moviliza y libera, pero a la vez detiene y atrapa. En algunos casos las líneas de fuga devienen segmentadas pues “nos cortan y nos imponen las estrías de un espacio homogéneo” (2002, 516), en este caso estas segmentaciones “entrañan una reterritorialización (...) de tal forma que el movimiento de la fuga queda detenido” (2002, 518). Desde esta sucinta aproximación al proceso de reterritorialización es posible indagar el recuerdo, en su “función de reterritorialización”, como un cese del movimiento de los itinerarios, una línea de fuga que deviene segmentada y se reterritorializa en el cese de su devenir, en la detención de su dinámica creadora.

En *Los detectives salvajes* este cese del movimiento de las líneas de fuga hace analogía en la conversión de algunos de sus personajes en estatuas de sal. Esta analogía, que tiene su correlato literario más próximo en la figura de la mujer de Lot<sup>19</sup> en el libro del Génesis, también refiere el gesto de volver la mirada del mito griego de Orfeo<sup>20</sup>. Estos dos intertextos de la analogía sugieren en la cartografía la

---

<sup>19</sup> Lot, sobrino de Abraham, que decidió asentarse en la llanura de las ciudades de Sodoma y Gomorra, es advertido por los ángeles de la destrucción de estas dos ciudades por mandato divino. Lot y su familia, su esposa y dos hijas, deben huir al monte para salvar sus vidas a condición de no mirar tras de sí, como lo dice el versículo 17 del capítulo 19 del Génesis: “Y aconteció que cuando los hubieron llevado fuera, uno dijo: Escapa por tu vida; no mires tras ti ni pares en toda esta llanura; escapa al monte, no sea que perezcas”. En el versículo 26 se narra lo que sucede: “Entonces la esposa de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal”.

<sup>20</sup> El gesto prohibido de mirar hacia el desastre del pasado es repetido en el mito de Orfeo. Orfeo desciende a los Infiernos para volver a traer a su amada, la ninfa Eurídice, al mundo de los vivos. Conmovidos con sus cantos, Hades y Perséfone consienten el regreso de Eurídice a condición de que Orfeo no volviese la mirada hacia atrás hasta que se encontraran en el mundo de los vivos. Orfeo no pudo resistir ver a Eurídice antes de lo indicado y la perdió para siempre.

segmentación de los itinerarios de estos personajes que sufren esta transformación momentánea en estatuas de sal y lo que ellos entrañan en la novela. Cabe recordar aquí la historia de la mujer de Lot y su familia en el relato bíblico. Ellos habían sido advertidos por los ángeles de no voltear a mirar la destrucción de Sodoma y Gomorra en el momento de la fuga a riesgo de quedar convertidos en estatuas de sal. Orfeo, por su parte, también había sido advertido de lo mismo por Hades. Ni uno ni otro resisten contemplar el pasado y sufren el castigo de los dioses. En la novela, mirar atrás, no como lo hicieron los real visceralistas, quienes miraron atrás para caminar e inaugurar la línea recta a lo desconocido, sino como anclar la mirada en el recuerdo del pasado, implica también una muerte física o una metamorfosis del personaje, es decir, un corte en la traza de sus itinerarios.

El 18 de noviembre de 1975, luego de la primera noche en la casa de los Font y por primera vez fuera de su casa, García Madero dice en su diario: “Ya allí, inmóvil como una estatua de sal (es decir palidísimo y con las manos fijas en un gesto mitad energético, mitad dubitativo), se me plantearon dos alternativas. O buscaba la sala y el teléfono y llamaba de inmediato a mis tíos (...) o buscaba la cocina (...) Sopesé los pros y los contras de ambas líneas de acción y opté por la más silenciosa, que era la de abandonar cuanto antes la casa grande de la familia Font” (61). En este caso la inmovilidad de su traza revela una suerte de encrucijada entre dos líneas de acción. El recuerdo de su pasado, los tíos de García Madero, es una opción que devendría en el cese de la aventura, en la reterritorialización sedentaria de García Madero como sobrino y estudiante de Derecho. El recuerdo de su espacio íntimo, del hogar primigenio, conlleva en este caso la posibilidad de la anulación de su pulsión errante.

García Madero, claro está, obedece a esta pulsión y elige la “opción más silenciosa”, que es a la vez la línea de fuga creadora, e imprime dinámica a su itinerario. Así abandona la casa grande de la familia Font para dirigirse a la casita de las Font, no sin antes pasar por la cocina y saciar su hambre asaltando el refrigerador. En la cocina tiene una suerte de visión: “Comí sentado en la cocina, en silencio, pensando en el futuro. Vi tornados, huracanes, maremotos, incendios. Después lavé la

sartén, el plato, los cubiertos (...) Antes de salir, apagué la luz” (62). La visión, impregnada de ironía y de humor a la vez, marca el territorio de la familia Font y, por su parte, impulsa a García Madero hacia la consecución de su itinerario, que se funda en la ruptura que deviene de subvertir el orden establecido. En este espacio de la cartografía, García Madero deviene transformado, luego de elegir la errancia como línea de acción, y ya para el 19 de noviembre del mismo año narra los efectos de su línea de fuga y la multiplicidad de posibilidades de su trayecto en el movimiento de su desterritorialización:

“Tenía todo el resto de la mañana y el resto del día a mi disposición y en esa medida se me antojaban distintos de otras mañanas y de otros días (en donde yo era un alma en pena, errando por la universidad o por mi virginidad), pero a las primeras de cambio no supe qué podía hacer, tantas eran las posibilidades que se me ofrecían” (67)

El 31 de diciembre, el día de la huida hacia el desierto, García Madero vuelve a vislumbrar esa transformación en estatuas de sal:

“Entonces me fui corriendo hasta la casita de las Font, cogí mis libros y volví. El motor del coche ya estaba encendido y todos parecían estatuas de sal. Vi a Arturo y a Ulises en los asientos delanteros y a Lupe en el asiento posterior” (136)

En este momento de la narración, el recuerdo de García Madero señala el contraste entre la conciencia de la pulsión errática que él experimenta en ese instante, el inminente desborde de cada una de las líneas de fuga de los tripulantes del Impala y el corte definitorio de los trayectos de los personajes que se quedan en el DF, Quim, las hermanas Font, Jorgito y su madre. En la ruta del Impala la línea se desborda hacia el espacio liso del desierto en busca del franqueamiento del cerco y acontece la singladura hacia el desierto de Sonora. Lima, Belano, Lupe y García Madero mueren a su vez para los habitantes de la casa de la familia Font y también la familia Font muere para los personajes que emprenden la huida. Ya nada volverá a ser como era antes. La errancia aquí opera de forma violenta al imprimir velocidad a la huida y al

inmovilizar el conjunto de personajes de la escena para luego instaurar la grieta, la ruptura más evidente en la novela, como indagué en el primer capítulo.

La conciencia de la pulsión errática que se devela para los personajes en este instante implica aceptar su propia transformación y la inminencia de la singladura hacia otros sentidos. El otro caso de esta anulación de la pulsión errante lo muestra Edith Oster, una de las amantes de Belano. Luego de sus constantes viajes y cambios de domicilio, y su lucha contra la depresión y la anorexia, decide irse a vivir con su madre a Silverado, Estados Unidos. Después de unos meses, su madre contrae matrimonio y se muda a Guadalajara. Edith decide permanecer sola por un tiempo más en aquella casa. Una mañana, mientras arreglaba el jardín, contempla la casa del lado, que había pertenecido a una pareja de ancianos de los que se había hecho amiga meses atrás y que para ese entonces ya habían muerto. Su rutina, entre la soledad y la contemplación de la casa de los desaparecidos señor y señora Schwartz, se detiene en el momento en que se da cuenta de que la casa de los Schwartz ha sido vendida a una pareja de treintañeros con niños: “Supe en el acto que se quedarían con la casa y pensé, allí mismo, en el jardín, sin sacarme los guantes, de pie, como una estatua de sal, que a mí también me había llegado la hora de marcharme” (422).

El caso del itinerario de Edith Oster da cuenta de una línea de fuga constantemente segmentada por su enfermedad y por su deseo de desaparecer. Los recuerdos de Edith, entre los que se cuentan las agresiones sexuales que había sufrido, y constantes sentimientos de rabia y miedo que estos recuerdos generaron, devienen en la pérdida del sentido de sus itinerarios. Así lo afirma: “No estoy segura de nada. El rostro de Abraham [alguna vez su prometido] se me pierde en medio de un nube de vapor cada vez más grande” (402). La traza de este personaje es detenida en el momento de su transformación en estatua de sal, esta vez para siempre, y se cruza de vuelta en el DF, en donde singla su itinerario hacia un espacio estriado, hacia una reterritorialización hacia el sedentarismo. Luego de volver al DF, pide ayuda a su familia y consigue su primer trabajo en una galería de arte en la Zona Rosa, el mismo trabajo que hacía cuando conoció a Arturo Belano 14 años atrás. Su itinerario sufre

una reterritorialización en el momento en que empieza a “trabajar en un departamento del Fondo de Cultura Económica, en la sección de Filosofía en Lengua Inglesa, y [su] vida laboral se terminó de asentar” (423).

Detener la memoria e inmovilizar los trayectos en los recuerdos del pasado puede devenir en muerte. Este es el caso de la reminiscencia de Bolzman sobre Lima, que lo conduce a la muerte. Bolzman y Grossman hablan de Ulises Lima en Tel Aviv. Bolzman sabe algo que quiere que Grossman descifre insertándolo a él, también, en ese proceso de resignificación del recuerdo de Lima. Lima viajó a Tel Aviv para ver a Claudia y declararle su amor, pero ella ya tenía una relación amorosa con Norman Bolzman. Bolzman recordaba las noches en que Lima se quedó en el sofá de la casa que compartía con Claudia y Daniel en Tel Aviv: “Algunas noches, cuando me levantaba para ir al baño, lo escuchaba sollozar. (...) ¿Y por qué lloraba?, dije yo [Daniel Grossman]. No lo sé, dijo Norman, nunca se lo pregunté, yo sólo iba al baño y al pasar por la sala lo escuchaba, nada más” (455). A continuación Norman Bolzman empieza a lanzar algunas hipótesis sobre la causa del sollozo de Lima y dice: “Yo las primeras noches tenía miedo, dijo Norman, miedo a quedarme allí, de pie en la sala, en la penumbra, escuchándolo. Pero una vez me quedé y lo comprendí todo, de un solo golpe. ¿Qué era lo que tenías que entender?, dije. Todo, lo más importante de todo, dijo Norman, y luego se rió. ¿Lo que soñaba Ulises Lima? No, no, dijo Norman, y el Renault dio un salto hacia adelante.” (455)

Comprender todo, de un solo golpe, que en este caso también es comprender la imposibilidad de liberarse de ese recuerdo, adelanta su destino final: la muerte que, tal vez minutos después, sufrirá a causa del choque de su Renault contra el camión:

“Ulises lloraba porque sabía que nada se había acabado, porque sabía que tendría que volver a Israel otra vez. ¿El eterno retorno? ¡Una mierda para el eterno retorno! ¡Aquí y ahora! (...) En este asunto yo no tengo nada que ver. Claudia no tiene nada que ver. Incluso, en ocasiones, el cabrón de Ulises no tiene nada que ver. Sólo los sollozos tienen algo que ver. Pues no, dije, no te entiendo. Y fue en ese momento cuando se nos echó encima el camión y Norman maniobró para evitarlo y salimos volando. Norman salió

volando, yo salí volando, los cristales salieron volando. Y todos entramos en donde entramos” (455).

Los sollozos de Lima todas las noches refiguran su anclaje al recuerdo amoroso de su relación con Claudia. Es una línea segmentada que en este caso conduce a la muerte. Si sólo los sollozos tienen algo que ver es justamente porque en el dolor el recuerdo que reordena los sucesos incesantemente apuntala al personaje a un pasado y detiene su itinerario. Lima singla su itinerario hacia el DF, en cambio Norman se apropia de aquella tristeza de la que fue testigo.

La analogía de las estatuas de sal en las que el recuerdo cumple su función de reterritorialización, señala otro de los rasgos de la errancia en la novela. La errancia elige la vida antes que la muerte, por esto elige la memoria que resignifica y moviliza el recuerdo. Elige la existencia, que en su etimología “evoca movimiento, ruptura, la partida, lo lejano. Existir es salir de sí mismo, es abrirse al otro, aun transgrediendo” (Maffesoli, 2005, 31). ‘Recordar’<sup>21</sup>, en su etimología, es un volver a traer al corazón, pero también implica una resignificación del suceso recordado. Por el contrario, como sucede en Edith, Bolzman y Lima (en casa de Claudia), el recuerdo que apuntala la memoria en el pasado negando su resignificación conlleva una memoria que anula la errancia y segmenta las trazas. En la errancia las líneas de fuga superan una posible segmentación y en los desplazamientos “la tierra deja de ser tierra, y tiende a devenir un simple suelo o soporte” (Deleuze y Guattari, 2002, 386). El retornar a la tierra no implica para la errancia una reterritorialización, como en el caso de Edith Oster, sino una singladura hacia otra línea de fuga, como sucede en el caso de Lima y Belano. Así, la errancia hace del sujeto un “vector de desterritorialización” (2002, 386), quien mantiene los ojos abiertos en el camino sabiendo que existe tanto la posibilidad del hallazgo como el riesgo del extravío o la caída, tanto el recuerdo como la posibilidad, y la necesidad, incluso, del olvido. Así es como por la permanente dinámica de su naturaleza, franquea el límite de la tristeza y el miedo para continuar cartografiando el territorio.

---

<sup>21</sup> Del latín “recordari”, formado de re (de nuevo) y cordis (corazón)

## 5.2

### **Memorias de un barco ebrio**

En las líneas que trazan los procesos de reminiscencia en la novela también existen diferenciales de velocidad, retrasos, aceleraciones, cambios de dirección. La memoria así deviene territorio cuando los testimonios se narran como recuerdos resignificados y se siguen sus trayectorias. Amadeo Salvatierra es un personaje cuyas líneas de fuga pueden leerse trazadas en su memoria y dan cuenta de distintos cambios de dirección y de velocidad tanto en el espacio como en el tiempo. El crítico Grinor Rojo afirma que de la entrevista que sostienen Belano y Lima con Amadeo “surge la novela de Bolaño (...). Esa entrevista, en la que la búsqueda de los “detectives salvajes” se encuentra ya prefigurada y que el lector de la novela se le entrega subdividida en una serie de trece secciones, puntea transversalmente la segunda secuencia, la más larga y enjundiosa de las tres que constituyen el orden lineal de la narración” (Rojo, 2003, 70). La entrevista con Amadeo Salvatierra resulta ser así crucial en esta cartografía pues las trazas de Amadeo sugieren la presencia de una ruptura de la linealidad de la narración y una intersección de espacios y líneas de fuga entre el pasado y el presente, entre la realidad y la ficción, características que revelan trazas de la poética de la novela.

Amadeo Salvatierra es el último de los estridentistas que ha sido testigo tanto de la disolución del estridentismo como de la desaparición de Cesárea y del real visceralismo de los veinte. El último de los estridentistas al momento de la entrevista, en enero de 1976, se gana la vida como escribano de “solicitudes, rogativas y cartas” (200) en la plaza Santo Domingo, en el centro histórico de Ciudad de México, desde hace treinta años. Vive cerca de allí también, en una morada un poco lúgubre, y ameniza su tiempo libre y sus visitas con un mezcal de Chihuahua, de marca Los Suicidas. La manera como Belano y Lima conocen a Amadeo la relata Luis Sebastián Rosado, en 1983. Piel Divina le contó que Belano y Lima empezaron su búsqueda cuando trabajaban para una revista, una “revista podrida [según Rosado] en la órbita

de los poetas campesinos o que no tardaría en estar en la órbita de los poetas campesinos” (352). No tenían dinero y aceptaron realizar una serie de entrevistas a “unos viejos que ya nadie recordaba, a los estridentistas, a Manuel Maples Arce, nacido en 1900 y muerto en 1981, a Arqueles Vela, nacido en 1899 y muerto en 1977, y a Germán List Arzubide, nacido en 1898 y probablemente también muerto recientemente” (352). Es a través de esta empresa, y luego de la entrevista con Manuel Maples Arce, que conocen de la existencia de Cesárea Tinajero y, a través de Germán List Arzubide, llegan a casa de Amadeo.

En lo que respecta a Amadeo, en algún momento afirma no saber mucho de Cesárea. En una de las reuniones de los estridentistas, luego de que Encarnación, amiga de Cesárea, fuera silenciada por Manuel Maples Arce –gesto que indignó profundamente a Cesárea y marcó su separación del grupo–, Amadeo recuerda: “Las reuniones eran informales y nadie, al menos en apariencia, las echó a faltar. Sólo cuando se acabó y Pablito Lezcano y yo nos fuimos por las calles del centro recitando al reaccionario Tablada me di cuenta de que ella no había estado, y también me di cuenta de lo poco que sabía yo de Cesárea Tinajero” (273). Es sólo a través del interés que los entrevistadores tienen por los textos de Cesárea, que planean incluir en su trabajo (163), que la memoria de Amadeo empieza a trazar trayectorias hacia el pasado y oscilar con el presente en el delirio alcohólico del momento de la entrevista.

Por el itinerario de la memoria de Amadeo circulan los acontecimientos que el lector conoce sobre la juventud de Cesárea en su etapa vanguardista. Pero la manera en la que su memoria la recrea dibuja su itinerario de mujer errante, de carácter fuerte: “Cesárea era una taquígrafa (...) y era una buena secretaria”, una mujer que “nunca en su vida iba a poder tener un jefe ni un trabajo de esos llamados estables” (354) por su carácter. Además, “Cesárea no tenía nada en el mundo pero nomás de mirarla un segundo ya sabías que era una mujer que sabía lo que quería” (272), era aficionada a los bailes, trabajó para el general Diego Carvajal, el mecenas del estridentismo en la novela, y su tierra era Sonora, a donde decide irse para siempre (460). Pero, más allá

de estas reminiscencias, la presencia de Cesárea en el relato de Amadeo está en la revista *Caborca*.

Amadeo busca en la biblioteca el archivador que contiene la revista y algunos de sus trabajos. Acercarse a su biblioteca, “al polvo de [su] biblioteca” (200), es el detonante de la errancia de la memoria de Amadeo. “¡cuánto hacía que no limpiaba un poco esas estanterías!” (200), dice Amadeo, y se justifica diciendo que no se acercaba a su biblioteca no porque no le gustaran los libros, sino porque

“la vida lo vuelve a uno muy quebradizo, y además lo anestesia (casi sin que nos demos cuenta, señores), y a algunos, que no es mi caso, hasta los hipnotiza o les abre en canal el hemisferio izquierdo del cerebro, que es una forma figurativa de exponer el problema de la memoria, a ver si no me explico” (200)

Abrir el hemisferio izquierdo en canal y estar en estado de hipnosis puede leerse como una apertura del problema de la memoria en cuanto al habla, la escritura y la lógica, facultades que se procesan en este hemisferio, según los neurólogos. Desde el momento en que Amadeo figura el “problema de la memoria”, que, aunque dice que no, parece ser su caso, inscribe las trazas de su memoria ligadas a un trastorno en la traducción de las ideas a palabra, en últimas, en un trastorno de la escritura. Si, como referí más arriba, la errancia y la escritura comparten el deslindar y cartografiar espacios narrativos, la memoria y la escritura, en el caso de Amadeo, se corresponden en un rasgo evidente en su relato: están trastornadas, dan espacio al olvido, a la amnesia y a la experimentación al trastocar la línea continua del proceso narrativo espaciotemporal que se espera en la narración de series de acontecimientos.

Dicen Deleuze y Guattari que “los neurólogos, los psicofisiólogos, distinguen una memoria larga y una memoria corta (del orden de un minuto) [y que] la diferencia entre ellas no sólo es cualitativa: la memoria corta es del tipo rizoma, diagrama, mientras que la larga es arborescente y centralizada” (2002, 21), sino que no captan la misma idea o el mismo recuerdo. Así la memoria corta “no está en modo alguno sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez a su objeto (...) [se manifiesta] en

condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad” (2002, 21). Si esta memoria “incluye el olvido como proceso” (2002, 21), el relato de Amadeo, entre el sueño y el delirio alcohólico, puede evidenciar la manera como la errancia de la memoria opera como rizoma en la novela, patrón que se repite en el conjunto de la obra bolañiana.

El momento de enunciación de Amadeo, en enero de 1976, supone que la entrevista con Lima y Belano, aunque Amadeo los llama ‘el chileno’ y ‘el mexicano’, se da a finales de diciembre de 1975 y que está narrándola a otro interlocutor. En el momento en el que relata su entrevista y por acción de su memoria discontinua y rizomática, bajo los efectos del sueño o en su delirio alcohólico, pareciera que Amadeo los estuviera imaginando o que fuera testigo presencial de la fuga de los real visceralistas. Los puede imaginar puesto que permanece de espaldas a ellos: “Y los muchachos se levantaron también de sus asientos y yo sentí su respiración en la nuca, figurativamente, claro está (...) Y entonces yo les dije, siempre de espaldas a ellos, siempre manteniendo mi mirada en los lomos de mis libros: trabajo aquí al lado” (200). La invisibilidad de los entrevistadores se hace de nuevo evidente luego de que el mexicano fuera a comprar una botella de tequila mientras el chileno examina la biblioteca de Amadeo: “Luego seguí revolviendo papeles y el otro muchacho se levantó de su asiento y se puso a examinar mi biblioteca. Yo, la verdad, no lo veía, lo escuchaba, daba un paso, sacaba un libro, lo volvía a poner, ¡yo escuchaba el ruido que hacía su dedo recorriendo los lomos de mis libros! Pero no lo veía” (241).

En los momentos más delirantes de su relato Amadeo alucina con el espacio del desierto que Lima y Belano van a recorrer días después:

“y en el desierto vi una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea y la cinta era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre y entonces, cual zopilote melancólico, bajé y me posé o posé mi imaginación adolorida sobre una roca y vi a Cesárea caminando, pero ya no era la misma Cesárea que yo conocía sino una mujer diferente, una

india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora, y le dije o traté de decirle adiós, Cesárea Tinajero, madre de los real visceralistas, pero sólo me salió un graznido lastimoso” (461).

Ya en la intervención final de Amadeo, en el apartado 26, en su memoria perturbada logra verse una intersección de líneas de fuga en donde las trazas del delirio de Amadeo y las del miedo y de la fuga de Lima y Belano, que experimentan en la ruta hacia Sonora en enero de 1976, se interconectan. Esto sucede después del pacto de Lima y Belano de encontrar a Cesárea: “Amadeo, nosotros le vamos a encontrar a Cesárea aunque tengamos que levantar todas las piedras del norte. (...) vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero” (553). El momento en que los itinerarios se cruzan tiene un rasgo siniestro, pues se da una ruptura entre la memoria y la realidad:

“Y el que leía levantó la vista y me miró como si yo estuviera detrás de una ventana o como si él estuviera al otro lado de una ventana, y dijo: tranquilo, no pasa nada. ¡Pinches chavos psicóticos! ¡Como si hablar dormido no fuera nada! ¡Como si hacer promesas en sueños no fuera nada! Y entonces yo miré las paredes de mi sala, mis libros, mis fotos, las manchas del techo y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé, sólo sé que sus caras habían empalidecido como si estuvieran en el Polo Norte” (553).

Las trazas que dibuja Amadeo en esta cartografía son rizomáticas pues su memoria ejerce la errancia desde un estado en el que se ve a sí mismo “hundido de quijada en [sus] fantasmas” (400) y donde los recuerdos llegan a convertirse en una amenaza, como una “sopa hirviente (...) incomedible e incomprensible que cuelga (...) sobre nuestros destinos como la espada de Damocles” (374). Su memoria se ha transformado en un “infierno de recuerdos” (376), por el que deambulan Lima y Belano, quienes para ese tiempo deambulan por otro territorio liso: el desierto de Sonora. La memoria se da a la fuga y se muestra desorganizada, rizomática, operando entre el delirio y el sueño. Amadeo, a diferencia de la memoria horizontal que ejercen otros personajes, no recapitula los acontecimientos sino que los recrea de modo

rizomático. De esta forma revela la manera en que la errancia, en su memoria trastocada, opera en este territorio: la errancia no obedece a una línea horizontal del curso del tiempo, la que va “de un antiguo presente al actual” (Deleuze, 294), ni a una línea vertical del orden del tiempo “que va del presente al pasado o a la representación del antiguo presente” (Deleuze y Guattari, 2002, 294). La errancia muestra aquí su devenir en trazas rizomáticas y así dibuja los itinerarios de una memoria individual y dispersa, opuesta a la memoria épica de la experiencia colectiva<sup>22</sup>. Teniendo en cuenta la manera como se evidencia la errancia en la novela, puede afirmarse que esta cartografía se inscribe en el fin de la épica y en la tradición de la ruptura, que halla su sentido y sus coordenadas en la geometría de sus intersticios.

### 5.3

#### **El enigma del trazo**

Luego del final del diario de García Madero y del recorrido por los itinerarios de la segunda parte, el lector halla una suma de imposibilidades. No se logra conocer la obra poética de Cesárea Tinajero, más allá de su único poema. No es posible conocer con exactitud cuál fue la razón de su partida hacia Sonora, más allá de su rompimiento con los estridentistas, y por qué decidió permanecer en el desierto. No es posible conocer tampoco qué era para ella la ciudad sagrada de Aztlán. Nunca leemos tampoco un solo poema de Lima o de Belano. No sabemos si es cierto lo que decía Piel Divina sobre la razón de la desaparición de Lima en Managua: según él, Lima “huía de una organización (...) que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar” (349). Tampoco es posible encontrar un programa

---

<sup>22</sup> A propósito, Cristián Montes, en su artículo *Experiencia, silencio y crisis en Putas Asesinas*, recuerda el análisis de Benjamin en su ensayo “El narrador” y el de Adorno en “La posición del narrador en la novela contemporánea” respecto a la época de modernización, en donde afirman que se inició un proceso de degradación de la experiencia. Así el saber “portador de una verdad épica, en la cual la memoria individual se fundía con la tradición colectiva, fue degradándose progresivamente y dio paso a una experiencia caracterizada por la inmediatez, el aislamiento y la dispersión” (2011, 307). Desde esta perspectiva, el relato de Amadeo también puede leerse como el relato de una experiencia degradada en su búsqueda por la modernidad.

estético o manifiesto del real visceralismo, aunque el profesor Ernesto García Grajales, en 1996, diga que tiene “sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy” (551). No sabemos adónde fueron a parar García Madero y Lupe o si García Madero, como lo afirma el mismo profesor de la Universidad de Pachuca, en realidad no era tal y se llamaba Bustamante (551).

El enigma que presupone esta serie de imposibilidades, sugiere a su vez la imposibilidad de identificar en la cartografía el inicio y el final de las trazas que dibuja. Esta estética de la imposibilidad se configura por la oralidad de la novela que, como apunta Hartwig, nos hace jugar al detective para encontrarnos con que

“muchas presuposiciones no se expliquen y que varias historias queden sin terminar. Además, en la mayoría de los casos, las declaraciones empiezan *in medias res*. De hecho, dan la impresión de ser extraídas de un contexto mucho más grande del que el lector solo conoce una parte pequeña; el resto tiene que imaginárselo solo completando lo dicho en el texto” (2007, 56).

Así, al final de la página, la ventana nos invita a caminar hacia atrás y con los ojos abiertos para recorrer, esta vez, el lado indómito de la novela que quiebra, desde el inicio, la linealidad de una lectura convencional. Esta ventana de marco desdibujado es una ventana siniestra por donde se filtran evocaciones y sugerencias, a través de la cual se vislumbra la noche de México y su cielo amenazante, en la que se dibuja “una sombra en medio de la calle [que] concentra toda la tristeza del mundo” (136), en donde, como en la fuga hacia el desierto, las tinieblas se despliegan y miran con ojos de insecto (563). Es también un agujero por el que se debe saltar al vacío, como lo hizo Belano en Galicia, para recorrer las estrías profundas e insondables de lo desconocido para hallar el trazo de los errantes.

El enigma del trazo del poema Sión da cuenta de un ritmo de las trazas del real visceralismo: de la calma al movimiento veloz y la ruptura. Un itinerario por donde, como lo relata Amadeo, se viaja a velocidad de crucero y también se deambula. Por donde el proyecto de vanguardia viajó, como un barco de guerra zarandeado por la galerna, “perdido en las nieblas de un río (...) en la boca del río de la historia” (299).

En donde para cartografiar la errancia de los personajes hace falta encontrar el rumbo en medio de la diseminación del sentido de la experiencia de la modernidad de esta generación, que, a manera de un mar embravecido, devuelve las trazas de “la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, (...) el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo-conciencia (...) una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía” (401).

El mismo trazo discontinuo que dibuja el contorno de la ventana de la última página nos reafirma esa imposibilidad: la imposibilidad de la experiencia vanguardista del real visceralismo, la imposibilidad de reconstruir la memoria a través de los trazos segmentados y la certeza de lo inefable que resulta a veces la experiencia como fenómeno. Los itinerarios de la memoria están así condicionados por una errancia que traiciona el orden y subvierte su lógica para revelar la ruptura del pliegue de este territorio Bolaño que muestra, además, lo anodino que resulta desbrozar la realidad caótica latinoamericana y recorrer sólo el lado inteligible de la experiencia. Solo se vislumbra un asidero legítimo que permite el trazo de una cartografía de la errancia: la facultad de la escritura de dibujar los mapas que, con los ojos abiertos en el itinerario de los caminos trazados en este territorio salvaje de la realidad, puedan singlarnos hacia la aventura creadora.

## 6.

### **Consideraciones finales**

Luego de esta aventura itinerante que la lectura de *Los detectives salvajes* ha supuesto para mí en este ejercicio hermenéutico, no podría hablar de conclusiones en este apartado sino más bien de consideraciones finales. La cartografía que he trazado en estos cuatro capítulos no permite resoluciones justamente porque se aleja de una posible teleología, pues el sistema de trazas narrativas que señala y la errancia que condiciona los itinerarios de los personajes anulan la idea de un punto de llegada.

En primera instancia, debo decir que el diseño cartográfico que he propuesto ha sido posible gracias a que la escritura en *Los detectives salvajes* señala trayectorias que deslindan un territorio, tan vasto como indómito, que se presenta en constante desplazamiento. Así, cada traza esbozada por los itinerarios que he analizado cambia de dirección, se interrumpe, se desborda o se conecta con otra traza por acción de la pulsión errática de los personajes. Los espacios que se instauran en la novela por medio de estas trazas revelan un juego entre espacios reales y ficticios que franquea los límites entre ellos y sitúa su narrativa en el intersticio que se funda, y que constituye el espacio de la fuga.

Creo que mi hipótesis de que en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es posible trazar un sistema de trazas narrativas que revele tanto una poética de la errancia como una cartografía del territorio que funda la novela, ha sido demostrada en cuanto he logrado indagar en sus espacios, en la naturaleza de los personajes y en la manera en que operan la errancia y la memoria en la novela. En cuanto a los primeros, tanto los espacios que funda la novela como el tiempo narrativo están supeditados a las dinámicas de la errancia que avivan el deseo salvaje por el viaje y por el descentramiento del sujeto y del espacio. Así, la búsqueda errática que suponen la imaginación, el recuerdo, el sueño o el delirio no sólo dibujan los itinerarios, sino que descentran los lugares y los sujetos implicados en el contrapunto de voces que

componen *Los detectives salvajes*. Se elabora así una cartografía de la errancia con múltiples entradas y salidas que permite trasegar por el territorio y seguir las trayectorias de los seres errantes que lo habitan.

La ciudad y el desierto, como los espacios de la fuga, se constituyen también como los espacios de la memoria y de la imaginación. En ellos los personajes deambulan por espacios urbanos de ciudades crepusculares, rizomáticas y múltiples —espacios estriados que interrumpe las trazas de la aventura creadora— y por el desierto, que se presenta como un espacio anómico, liso, hacia el que los seres errantes pueden singlar sus trayectorias y que, a pesar de ser el espacio para la muerte en diversos cruces de líneas, es el espacio de la esperanza.

En esos espacios que los personajes deslindan acontece un juego narrativo en el que se implican procesos de duplicación y reenvíos narrativos en la cartografía. Así los personajes, como seres errantes, devienen múltiples y, muchas veces, evanescentes y los espacios se revelan refractados por el cambio y la duplicación de sus trayectorias. Estos desplazamientos revelan una iterabilidad en los personajes bolañianos que propone al sujeto como ficcional, como un constante simulacro de sí mismo en distintas versiones y contextos, lo que permite una mirada crítica desde el espacio de la alteridad y la realidad ficcionalizada que habitan. Esta iterabilidad también crea un efecto siniestro que suscita la proliferación de las proyecciones de los personajes a lo largo de las líneas de fuga. Estos mecanismos narrativos, a saber la iterabilidad y la proliferación, son parte de la voluntad narrativa de reconstruir una poética de la memoria a través de la errancia, poética que también parece evocar un conjuro contra la aniquilación del sujeto, a pesar de la inminencia de la muerte.

A lo largo de las trazas, se evidencia que el itinerario fundamental de los personajes es aquel que les permita recuperar la memoria. Desde la primera traza, señalada en la sentencia de Lima, se vislumbra una voluntad de reconstrucción de un proyecto generacional como el real visceralismo, léase infrarrealismo, y su espíritu vanguardista. Pero esta reconstrucción se da en términos de la ruptura de los cercos de

los espacios legítimos de la escritura, de señalar territorios que permanecen en el margen y de generar nuevas series de identidades en una historia que se narra de nuevo. Es así como las distintas proyecciones de García Madero, Belano y Lima generan y dinamizan los testimonios de esas voces que narran, lo que resulta en una suerte de despliegue geométrico de sus trazas a lo largo de la cartografía.

Al habitar los espacios del margen, siempre al borde de los espacios legitimadores de la escritura, García Madero, Belano y Lima asumen su orfandad y eligen la errancia para la consecución de su aventura creadora. La intemperie se convierte así en sinónimo del margen, pero también de espacio liso en el que pueden trazar sus itinerarios. El recuerdo, como ejercicio de la memoria en García Madero, Lima y Belano, funciona en cuanto permite hacer de la intemperie y el desplazamiento continuo su propio territorio, por esto puede afirmarse que estos personajes ejercen una errancia fundadora.

Los itinerarios de la memoria están así condicionados por una errancia que traiciona el orden de los espacios para mostrarnos la ruptura del pliegue de este territorio. El territorio que delinea *Los detectives salvajes* se hace visible en cuanto la memoria opera como rizoma en la novela y presenta discontinuidades erráticas permanentes. Esto hace que en la cartografía de la novela el territorio se expanda y se proyecte en sus múltiples líneas de fuga. *Los detectives salvajes*, como novela de la errancia, se inserta así dentro del territorio Bolaño para vislumbrar la complejidad de su geografía literaria.

7.

## Referencias bibliográficas

### De Bolaño

BOLAÑO, Roberto y BOCCANERA, Alejandro. “La nueva poesía latinoamericana”, en *Plural*, 68. pp. 41-49. 1977.

BOLAÑO, Roberto. “Acerca de ‘Los detectives salvajes’”, en Manzoni, Celina (comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 203-204.

BOLAÑO, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

BOLAÑO, Roberto. “Corriendo por la línea”, en *El Metropolitano*, 5 de septiembre, 1999, p. 1-3 [en línea] <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0025811.pdf> [Consulta: 28 de diciembre de 2010].

BOLAÑO, Roberto. “El exilio y la literatura. Discurso en Viena de Roberto Bolaño”, en *Revista Ateneo* (Venezuela), (15): 42-44, 2001, [en línea] <http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0015794.pdf> [Consulta: 28 de diciembre de 2010]

BOLAÑO, Roberto. *Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista*, 1976. Disponible en: <http://www.elinterpretador.com.ar/Sumario-numero31-julio2007.htm> Acceso en 28 de diciembre de 2010.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1996

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

### Sobre Bolaño

ANDREWS, Chris. “El secreto del mal es un secreto”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 37-44.

ARECO, Macarena. “Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 53-60.

AYALA, Matías. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 91-101.

BOLOGNESE, Chiara. “Individuos posmodernos perdidos en el vacío”, en *Itinerarios*, Vol. 5 de 2007. [en línea] [http://iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-5/04\\_Bolognese.pdf](http://iberystyka.uw.edu.pl/pdf/Itinerarios/vol-5/04_Bolognese.pdf) [Consulta: 28 de diciembre de 2010].

BOLOGNESE, Chiara. “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción”. *Acta Literaria* N° 39, II Sem. (131-140), 2009

BOLOGNESE, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Córdoba, Alción Editora, 2010.

CAMPOS, Javier. “El ‘Primer Manifiesto de los Infrarrealistas’ de 1976: su contexto y su poética en ‘Los detectives salvajes’”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 135-143.

CANDIA, Alexis, “Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 31, Universidad Complutense de Madrid, 2005, [en línea] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html> [Consulta: 28 de diciembre de 2010].

CANDIA, Alexis. “Espadas rotas: la ‘épica sórdida’ en ‘Los detectives salvajes’”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 167-182.

CASTILLO-BERCHENKO, Adriana. “Roberto Bolaño y la poesía del héroe desolado”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 79-88.

CATALÁN, Pablo. “Los territorios de Roberto Bolaño”, en Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Frasis editores. Santiago, 2003, pp. 95-102

COBAS CARRAL, Andrea y GARIBOTTO, Verónica. “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en ‘Los detectives salvajes’”, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 163-189.

COBAS CARRAL, Andrea. “Déjenlo todo nuevamente”: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano, 2005, [en línea] <http://www.letras.s5.com/rb051105.htm> [Consulta: 28 de diciembre de 2010].

COBAS CARRAL, Andrea. “Marginalidad y derrota: la poesía infrarrealista de Roberto Bolaño”, 2008 [en línea] [http://www.academia.edu/245090/\\_Marginalidad\\_y\\_derrota\\_la\\_poesia\\_infrarrealista\\_de\\_Roberto\\_Bolano\\_](http://www.academia.edu/245090/_Marginalidad_y_derrota_la_poesia_infrarrealista_de_Roberto_Bolano_) [Consulta 7 de noviembre de 2012]

COBAS CARRAL, Andrea. “Transmisiones desde el planeta de los monstruos. Labor literaria y mercado editorial en la escritura de Roberto Bolaño”, 2006 [en línea] [http://www.academia.edu/245082/\\_Transmisiones\\_desde\\_el\\_planeta\\_de\\_los\\_monstruos.\\_Labor\\_literaria\\_y\\_mercado\\_editorial\\_en\\_la\\_escritura\\_de\\_Roberto\\_Bolano\\_](http://www.academia.edu/245082/_Transmisiones_desde_el_planeta_de_los_monstruos._Labor_literaria_y_mercado_editorial_en_la_escritura_de_Roberto_Bolano_) [Consulta 7 de noviembre de 2012]

CONCHA, Jaime. “Amuleto”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 197-206.

DE LOS RÍOS, Valeria, “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 237-258.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “Roberto Bolaño y la literatura mexicana”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 45-52

EDWARDS, Jorge. “Los detectives salvajes”. *La Segunda*. 8 de Enero de 1999. p. 13.

ESPINOSA, Patricia. “Estudio preliminar”, en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Frasis editores. Santiago, 2003, pp. 13-45

ESPINOSA, Patricia. “Tres libros de poesía del primer Bolaño: ‘Reinventar el amor’, ‘Fragmentos de la Universidad Desconocida’ y ‘El último salvaje’”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 63-78.

FELL, Claude. “Errancia y escritura en ‘Los detectives salvajes’: viaje a los confines de la poesía”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 153-165.

FERNÁNDEZ SANTOS, Elsa. “El chileno de la calle del loro”. Entrevista. *Revista Paula*, (782): 86-89, agosto, 1998 [en línea] <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=bolanovocacion> [Consulta 1 de octubre de 2012]

GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías. “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en ‘Estrella distante’ de Roberto Bolaño”, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, 2008, pp. 211-236.

GONZÁLEZ, Daniuska. “Roberto Bolaño: la escritura bárbara”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 15-23.

GRAS MIRAVET, Dunia. “Roberto Bolaño y la obra total”. En: VV.AA. Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, cit., pp. 51-73.

HARTWIG, Susanne. “Jugar al detective”. *Iberoamericana*, VII, 28 (2007), 53-71 [en línea] [http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr\\_28/28\\_Hartwig.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_28/28_Hartwig.pdf) [Consulta 25 de Octubre de 2012]

LOGIE, Ilse. “Un bestiario transatlántico: reminiscencias de Kafka en la obra de Roberto Bolaño”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 281-294.

MANZI, Joaquín. “El secreto de la vida (no está en los libros)”, en Manzoni, Celina (comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 153-165.

MANZONI, Celina, “Introducción”, en *Errancia y escritura en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Jaén, Alcalá, 2009.

MANZONI, Celina, “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en Estrella distante” en *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, ediciones Corregidor, 2006, pp. 39-50.

MANZONI, Celina. “Prólogo”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. 2006, pp. 13-15.

MANZONI, Celina. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 17-32.

MANZONI, Celina. “Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea”, 2007, [en línea] <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/manzoni.pdf> [Consulta: 28 de diciembre de 2010].

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. “Espectros mexicanos”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. 2006, pp. 65-69.

MONTES, Cristián. “Experiencia, silencio y crisis en ‘Putas asesinas’”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 307-318.

MORALES, Leonidas. *Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza*, en *Atenea*, N° 497, I Semestre de 2008 [en línea] <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n497/art05.pdf> [Consulta: 28 de diciembre de 2010].

MORENO, Fernando. “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 333-342.

MORENO, Fernando. *Roberto Bolaño una literatura infinita*. Université de Poitiers CNRS, Poitiers, 2005.

PARODI, Claudia. “Fracturas lingüísticas: Los estridentistas” en *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, Vol. 22, No. 2 (Summer, 2006), pp. 311-329.

ROJO, Grínor, “Sobre los detectives salvajes”, en Espinosa, Patricia (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2003, pp. 65-75.

RUIZ, Felipe. “Infrarrealistas en Ciudad de México. Un recorrido. Bolaño y el país de los soles negros”. Artes y Letras de *El Mercurio*, Domingo 6 de noviembre de 2005.

SOLOTOREVSKY, Myrna. “Amberes y La pista de hielo, dos novelas de Bolaño, dos estéticas contrarias”, en Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria. 2011, pp. 97-106.

VILLORO, Juan, “La batalla futura”, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 73-89.

VILLORO, Juan. “El detective salvaje”, *El País*, 16 de julio, 2003, [en línea] <http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0025821.pdf> [Consulta: 28 de diciembre de 2010]

## Generales

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Buenos Aires: Pre-Textos, 2006.

AGUILAR-MELANTZÓN, Ricardo. “Efraín Huerta en la poesía mexicana”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Volumen LVI, No. 151, Abril-Junio de 1990, pp. 419-430.

ALLIER MONTAÑO, Eugenia. “Presentes-pasados del 68 mexicano: Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007”, en *Revista mexicana de sociología*, 2009, Vol. 71, No. 2, pp. 287-317. [en línea] [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032009000200003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032009000200003&lng=es&tlng=es) [Consulta: 17 de mayo de 2013]

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus editores, Madrid, 1989.

BORGES, Jorge Luis. “Del rigor en la ciencia” en *El hacedor*. Emecé editores. Buenos aires. 1996.

BOURDIEU, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42

CALINESCU, Matei. *Faces of Modernity*. Indiana University press. 1977.

CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. México, 2000.

CORRAL, Wilfrido H. “Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica”, en *Bulletin Hispanique*, Tome 103, No. 1, 2001, pp. 241-280.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Kafka, por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 2001.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. 2002.

FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”. ‘El hombre de arena’ de E. T. Hoffmann. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1987.

FREUD, Sigmund. “Pulsiones y destinos de pulsión (1915)”, en *Obras completas. Volumen 14 (1914-16). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires. Amorrortu editores. 1992.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. México. 1989.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “El meridiano intelectual de Hispanoamérica: una polémica vista desde México” [Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Congreso (2º. 1996. La Rábida)]. 1998. p. 291-305.

GONZÁLEZ, Aníbal, *Abusos y admoniciones. Ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. México, Siglo Veintiuno, 2001.

MAFFESOLI, Michael, *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, Breviarios F.C.E., 2005.

MAPLES ARCE, Manuel. “Actual N °1. Hoja de Vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”, en Manzoni, Celina. (comp.). *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.

MORETTI, Franco. *Atlas of the European novel 1800-1900*. London & New York, 1998.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes. 1997.

VAN DEN ABBEELE, Georges. *Travel as metaphor: From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1992.