

Una narración a la deriva: la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño*

A Drifting Narrative: Digression in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes*

María Paz Oliver

Universidad Católica de Lovaina (K.U. Leuven), Bélgica
mariapazoliver@gmail.com

Este artículo analiza el uso de la digresión como una estrategia narrativa que define estéticamente la novela *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Considerando la variedad de quiebres que introduce esta técnica, su uso no solo rompe con la subordinación entre una historia principal y otra secundaria, sino que también problematiza la delimitación de una única línea narrativa. La confección de un aparente mapa inacabado supone que la digresión cumple una función expansiva, es decir, que posibilita los desvíos transitorios que surgen a lo largo de la narración además de la creación de nuevas historias. Esto nos lleva a proponer que en la novela la digresión es una marca propia del procedimiento de escritura mediante la cual Bolaño ensaya una estética centrada en la fragmentación de historias que solo se enlazan periféricamente.

Palabras clave: digresión, fragmentación, Roberto Bolaño.

This article analyzes the use of digression as a narrative strategy in Roberto Bolaño's novel *Los detectives salvajes*. Considering how digression introduces multiple breaks, the use of this technique not only disrupts the subordination between one story and another, but also problematizes the identification of a main story, which tends to become an inaccessible centre. The expansive role of digression draws an unfinished map of fiction by enabling temporary detours throughout the narrative, besides the creation of new stories. This leads us to propose that digression is a feature of the novel's creative process by which Bolaño introduces an aesthetic focused on fragmented and peripheral stories.

Keywords: digression, fragmentation, Roberto Bolaño.

Recibido: 2 de marzo de 2011

Aprobado: 14 de julio de 2011

* El presente trabajo se inscribe en el marco de una investigación doctoral financiada por CONICYT titulada "El uso de la digresión en la narrativa latinoamericana contemporánea", que se realiza en la Facultad de Artes de la Universidad Católica de Lovaina (K.U.Leuven).

La utilización de la digresión como un recurso que guía la narración a través del desvío, en la obra de Roberto Bolaño se lee también como una forma de acercarse a una estética, y que particularmente en el caso de *Los detectives salvajes* (1998) logra trazar una ficción desde la periferia de las historias, en un juego que termina por crear el juego con la estructura narrativa y el lector. Así, la generación de poetas infrarrealistas¹ como materia para la ficción sobre el real visceralismo, es el punto de partida para la construcción de historias tan dispersas como entrelazadas. En un primer plano, unidas solapadamente por el motivo de la búsqueda de la poeta estridentista Cesárea Tinajero y, en un sentido más general, de la generación de poetas real visceralistas de México DF –sobre todo de Ulises Lima y Arturo Belano–; la red de historias constantemente tiende a proponer un modelo de lectura enfocado en la fragmentación de las historias como un efecto directo del uso de la digresión.

Considerando las variadas perspectivas o formas de lectura que sugiere la novela –la desestructuración del género policial (De Rosso 133-43) o la fragmentación de un discurso totalizador (Espinosa 21-23)–, para el análisis de la digresión resulta necesario explorar primeramente la visión tradicional de este concepto como mecanismo de interrupción y cómo afecta en distintos niveles a la novela². En este primer nivel, abordaremos el modo en que el cuaderno de apuntes, los testimonios y los monólogos –en cuanto escrituras personales de variados narradores– están cruzados por un quiebre discursivo que a la vez concentra y expande el hilo argumental en torno a la búsqueda³.

Pero esta dispersión en la lógica narrativa, desde el momento en que se convierte en un eje constructor de microhistorias o de relatos marginales que se superponen –como igualmente sucede con las voces narrativas–, repercute también sobre la estructura de la novela. Por tanto, por medio del movimiento de ampliación del campo narrativo generado por la digresión, como veremos, progresivamente se provoca una fragmentación de la estructura que, al igual que las narraciones, tiende hacia un punto que escapa de los límites del texto. Por otro lado, la conformación de una narración y una estructura digresiva en *Los detectives salvajes* actúa como un soporte encubridor de lo que el texto –al menos explícitamente– se niega a comunicar en razón del mismo motivo de la búsqueda. Desde esos márgenes o líneas digresivas, la novela reflexiona sobre sí y deja al descubierto su propio montaje, que

¹ El movimiento poético infrarrealista –encabezado por Roberto Bolaño, Mario Santiago, Ramón Méndez y Héctor Apolinar–, surgió a fines de 1975 y comienzos de 1976 en el taller de poesía de Difusión de la UNAM, dirigido por Juan Bañuelos, en México DF. Las fechas, el lugar de inicio del movimiento, la actitud frente a la poesía y los nombres de algunos integrantes, se corresponden completamente con el real visceralismo de *Los detectives salvajes*. Al respecto véanse los artículos de Ossandón (2004), Espinosa (2005), Javier Campos (2006), Ayala (2008) y Bolognese (2009a).

² Al respecto resulta particularmente interesante el estudio realizado por Pierre Bayard (1996) sobre la digresión en la obra de Proust; como también el recorrido por la novela digresiva en Italia realizado por Olivia Santovetti (2007) y, desde el punto de vista de la retórica, el trabajo de Randa Sabry (1996).

³ Con relación a los desplazamientos y el sentido de la búsqueda, ver el artículo de Grínor Rojo (2003: 65-75) y el capítulo “El viaje” del ensayo de Bolognese (2009b: 185-225) dedicado a la obra del autor.

solamente el lector debe completar. En este juego, en donde la digresión define los caminos de la ficción, Roberto Bolaño define también una estética.

Comúnmente entendida como la supresión del hilo narrativo –al menos en el devenir lógico que reclama la ficción–, la digresión por lo general se presenta como un recurso literario que suspende momentáneamente la continuidad de una narración a través del desvío⁴. Así, en tanto punto de tránsito de la narración, tiene el potencial para convertirse en un detonante de nuevas tramas y argumentos, pero siempre subordinándolas a una historia principal. Sin embargo, cuando tales desplazamientos marcan el devenir de la misma ficción –pensamos en *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Gentleman* o *À la recherche du temps perdu*, como ejemplos paradigmáticos–, se rompe esa relativa subordinación de una –o varias– historias a otra principal y, entonces, cabría preguntarse si efectivamente la digresión opera como una técnica narrativa más en la elaboración de un relato o –y en esta línea avanzará nuestro trabajo– si puede entenderse como una estrategia desde la que se construye y define la escritura.

Además, su cercanía con la descripción, en el aspecto funcional para expandir lo supuestamente secundario, de alguna manera la relega a un rol complementario o, en el mejor de los casos, anecdótico respecto de la narración principal. Pero evidentemente una digresión no es sinónimo de descripción. La dificultad para fijar el límite de la digresión en parte se explica porque su impacto está en un continuo diálogo con lo que se narra y desde dónde se narra. Esto es, con la particularidad que la misma la ficción ofrece. Por esto, siguiendo a Randa Sabry, el problema para esbozar una teoría de la digresión se explica porque esta siempre se planteará desde el interior de la ficción, o desde su diálogo con la estructura y, por extensión, con el género en que se circunscribe una obra (7-10). Su estrecha relación con el procedimiento de la escritura –tanto en su aspecto narrativo como estructural– obliga entonces a ampliar y repensar el impacto estético de este recurso.

La digresión narrativa

Desde el punto de vista de la narración, la utilización de una escritura personal como forma discursiva cruza las tres partes de *Los detectives salvajes*: el cuaderno de apuntes de García Madero sobre los inicios del real visceralismo, en “Mexicanos perdidos en México (1975)”; la recopilación de testimonios y monólogos de personajes ligados –al menos tangencialmente– al movimiento, en “Los detectives salvajes (1976-1996)”; y la continuación del cuaderno sobre la búsqueda de Cesárea Tinajero, en “Los desiertos de Sonora (1976)”.

⁴ En esta línea, los textos reunidos por Nathalie Piégay-Gros (1994) analizan las dinámicas de interrupción de la digresión no solo en la novela francesa, sino también en la pintura, la música y el cine. Pierre Bayard (1996), por su parte, aborda los mecanismos asociativos de la digresión centrándose en la contigüidad o representación de ideas. Por otro lado, en los artículos reunidos por Chantal Connochie-Bourgne (2005), el estudio de la digresión es limitado al análisis de textos medievales que, por estar circunscritos a esta época en particular, solamente sirven como puntos distantes de referencia respecto de este tema, pues la digresión en la novela de Bolaño claramente se debe mirar en el marco de una literatura posmoderna.

Fecha diariamente entre noviembre y diciembre de 1975, el cuaderno de García Madero desde un comienzo nos introduce en la formación de aquel grupo de jóvenes poetas marginados del círculo oficial de escritores del DF –o de Octavio Paz y sus discípulos–. Mediante ese registro, que también puede ser leído como una fuente apócrifa para conocer el infrarrealismo, García Madero define su propia iniciación en la poesía, en aquella que se hace desde la renuncia y el riesgo, y cuyos enigmáticos héroes –al más puro estilo rimbaldiano (Bolognese 2009b: 227-39)– son Ulises Lima y Arturo Belano. Además, García Madero se perfila como un poeta que desconoce tanto el movimiento como al resto de sus miembros, es decir, no solo introduce al lector en un juego de perspectivas, sino que también revela la falta de certeza que cubre toda la novela. Y es que a fin de cuentas la verdadera historia del real visceralismo está precisamente en Belano y Lima, que nunca toman directamente la palabra. Los proyectos de revistas, las casi nulas publicaciones o antologías, las conversaciones en el café Quito, todo lo que se podría considerar una supuesta fuente para retratar el movimiento, es tan secundario como el trayecto de la misma narración. Las expectativas focalizadoras de la lectura, entonces, desde un principio se desvanecen en razón de esa escritura personal, tan improvisada como autorreferente. La interrupción en esta primera parte no es más que la experiencia transcrita de García Madero, ese aparente acento en el detalle como la única manera posible de contar la historia del real visceralismo.

En ese juego, en que la lectura se define por la espera, los detalles –y a fin de cuentas la narración completa– rápidamente se transforman en un indicio de algo por descifrar. Aunque no se sepa con exactitud qué, la búsqueda de García Madero –personal, poéticamente salvaje– es también el recorrido zigzagueante de la lectura que busca un orden provisorio para la historia, o que al menos intuye que tras Belano y Lima algo se esconde. Pero, en ese intento, los apuntes del cuaderno necesariamente tienden a contener la figura de Belano y Lima, como los centros inaccesibles rodeados por la narración, pues todo vuelve a la mirada periférica de García Madero. Así sucede, por ejemplo, luego de una conversación en que Xóchitl señala misteriosamente: “Arturo y Ulises no están ahorrando dinero, dijo [...], sino dándole los últimos toques a un asunto que va a dejar a todos con la boca abierta” (116).

Bolaño, a través de aquel diario, maneja el suspenso mediante el ejercicio digresivo de la escritura, prescindiendo del usual nexo entre las pausas o agujeros narrativos y la historia principal. Todo apunta a un continuo quiebre que, en tanto se fragmenta, incita a una lectura que escapa a lo que ofrece el texto. O que siempre regresa al punto de partida, pero planteado desde otro ángulo. Algo similar sucede con el final de la primera parte: justo cuando se va delimitando el territorio de la ficción, en el episodio de la huida de Belano, Lima, García Madero y Lupe en el Impala, cuando los cruces marcan una dirección posible, surge un repentino corte. Y que solo se retomará en la tercera parte, “Los desiertos de Sonora (1976)”, en el encuentro final con Cesárea Tinajero.

El quiebre que introduce la segunda parte, “Los detectives salvajes (1976-1996)”, no solo se da respecto del cuaderno de García Madero, sino también

entre cada uno de los testimonios y monólogos. Realizados en ocho países, esta serie de testimonios de más de cuatrocientas páginas solapadamente sigue las huellas de los miembros del real visceralismo a través de personajes ligados al menos lejanamente al movimiento. Pero esta interrupción en el hilo narrativo, usualmente ligada a la idea de digresión, supone siempre que los pasajes digresivos se subordinen a la línea narrativa principal. Así, en la medida en que esta última define un espacio narrativo, la digresión actúa como un complemento, cargado de cierta referencialidad –temática o argumentativa–, identificable a través de marcas textuales, signos o, simplemente, gracias a la tendencia unificadora de la lectura. Y siguiendo esta idea, Pierre Bayard distingue entre digresión explícita y digresión implícita (19). Sin embargo, el problema para aplicar estos tipos de digresión en la novela principalmente radica en que la delimitación de una supuesta línea narrativa principal es casi imposible. La misma narración desvanece ese intento y toma constantemente nuevas direcciones, dejando todo posible núcleo discursivo –el nacimiento del real visceralismo, el destino de Belano y Lima, las anécdotas de cada personaje, la figura literaria de Cesárea Tinajero, entre muchos otros– como un enigma por descifrar. De este modo, cada línea narrativa es un paso transitorio para otra, transformada y nunca completamente definida. Entonces, si solo existe una cadena de hilos provisorios situados en un mismo nivel: ¿respecto a qué hilo narrativo la digresión introduce un quiebre? El punto central para acercarse a una respuesta, presupone claramente la evidencia de un efecto de quiebre o suspensión en la lectura respecto de algo desconocido. O al menos vagamente definido. La digresión, por tanto, remite al proceso mismo de la escritura con el que Bolaño traza fragmentariamente cada uno de los relatos. Y en ese proceso, la digresión opera en dos sentidos: por un lado, respecto de la narración inmediatamente contigua y, por otro, respecto de la configuración difusa de un hilo principal, que la digresión paradójicamente crea y esconde. Así, cada relato marca un quiebre con relación a otro y, en la medida en que lo realiza, fragmenta progresivamente la búsqueda. En este ejercicio de escritura, a fin de cuentas, la digresión es un continuo que tan solo esboza, mediante notas y testimonios, los hilos inacabados de la red de narraciones.

Dado lo anterior, el concepto de digresión implícita se debe aplicar en tanto aquello que la digresión suspende es el continuo de la escritura. En esta carencia de una referencialidad absoluta o definida, el lector pasa a cumplir una función similar a la del compilador desconocido, es decir, establece conexiones transitorias entre las líneas narrativas que la digresión tiende a separar. Aun así, únicamente en tres ocasiones se pueden identificar signos que remiten a digresiones explícitas. Esto sucede en el testimonio de Manuel Maples Arce quien, recordando la entrevista realizada por Belano junto a otros dos hombres y una mujer –implícitamente Ulises Lima, García Madero y Lupe–, a raíz de la incómoda presencia de un magnetófono, divaga sobre Borges, la ceguera y una traducción de John Dos Passos. Entonces, señala: “En fin, me pierdo. ¿En dónde estaba?” (176), para luego continuar con la entrevista. Igualmente, Amadeo Salvatierra en el quinto fragmento, mientras reflexiona sobre el ejemplar de la revista *Caborca* –donde escribía Cesárea Tinajero–, al encontrar una hoja del *Actual N° 1*, se explaya sobre la prosa de Maples Arce y la vanguardia mexicana. Es entonces cuando remarca la digresión, diciendo: “Pero me estoy yendo por las ramas” (217). Digresión que, por lo

demás, continúa sin término con la enumeración, en más de dos páginas, de los nombres del Directorio de Vanguardia del *Actua! N° 1*. Y, por último, en el noveno fragmento, Salvatierra parte su testimonio recordando cómo Cesárea Tinajero había comenzado a trabajar como secretaria del general Carvajal gracias a la ayuda de Maples Arce. Entre las desviaciones asociativas sobre el proyecto de la ciudad vanguardista Estridentópolis, Salvatierra continúa la delirante narración añadiendo: “Y llegados a este punto permítanme una digresión” (356); para luego, continuar con el viaje de Maples Arce a París y con el episodio del asesinato de Carvajal.

En la medida en que cada historia se desvía, entonces, desplaza los márgenes de la ficción, dejando a Belano, Lima y Cesárea Tinajero como un triángulo inaccesible. Incluso los testimonios de personajes directamente relacionados con el real visceralismo –Xóchitl García, Piel Divina, Jacinto Requena y las hermanas Font, por ejemplo–, avanzan azarosamente hacia una variedad de recuerdos tan anecdóticos como personales. La digresión, en estos casos, guía esa libre asociación de ideas propias del discurso oral pero, en tanto lo realiza, fuerza el progreso de la narración hacia nuevas fronteras, más allá de las que la misma ficción propone. Bolaño, por tanto, a través de estos relatos deconstruye el hilo narrativo –linealmente planteado desde una visión tradicional– que la digresión debiera suspender, dejándolo al mismo nivel que cada una de las microhistorias. Así sucede, por ejemplo, con la historia del abogado Xosé Lendoiro sobre sus viajes y experiencias poéticas (427-48). O con el delirante relato de Andrés Ramírez sobre el azar y los números de la lotería (383-96).

No obstante, en esta función expansiva de la digresión conviene distinguir dos aspectos: por un lado, la acción meramente suspensiva o dilatoria en la narración del discurso y, por otro, la que se encamina, en ese mismo intento dilatorio, a configurar un nuevo estadio narrativo, distinto del anterior.

En el primer caso, al modo de un paréntesis, los pequeños espacios creados por la digresión desvían transitoriamente la secuencia lógica del discurso, sin por ello impedir su posterior continuación. La digresión, entonces, surge como un complemento de lo que se narra, ya sea por una asociación de ideas cercanas o simplemente por una improvisación propia del testimonio oral. Norman Bolzman en su intervención desde Tel-Aviv, por ejemplo, a propósito de la carta de despedida de Ulises Lima, se exhibe en una historia contada por Lima a Claudia –pareja de Bolzman–, para luego retomar el hilo sobre las cartas de Lima (291-92). Por otro lado, en la tercera parte de la novela, donde las notas de García Madero se encaminan a retratar el viaje por los desiertos de Sonora, rumbo al encuentro con Cesárea Tinajero, hay una extensa conversación, al modo de un acertijo, sobre la métrica de los versos en poesía (557-65).

En un segundo nivel, la función expansiva de la digresión directamente tiende a crear otra historia. Entonces, si en el nivel anterior la digresión era un mero desvío prontamente retomado, ahora esta es un punto de partida mediante el cual la narración se abre a un nuevo núcleo narrativo. En esta especie de cadena asociativa, la digresión adquiere una autonomía narrativa que marca, al mismo tiempo, una distancia con el resto de la narración. La

consiguiente ampliación iniciada por los desvíos se traduce en una serie de microhistorias contenidas en algunos de los relatos –que también funcionan como microhistorias respecto del difuso hilo principal–; todas bordeando una unidad narrativa, siempre dispersas e indirectamente conectadas entre sí. Uno de los ejemplos más claros se presenta en el testimonio del abogado Xosé Lendoiro (427-48). Pudiéndose leer como la historia de su frustrada incursión en la poesía y de cómo conoció a Arturo Belano, el testimonio de Lendoiro se detiene detalladamente en uno de sus viajes a Galicia. En resumidas cuentas, en una historia autónoma con principio y fin: su llegada al camping de Castroverde, la tragedia que vivió el pueblo cuando una noche un niño cayó al pozo ‘Boca del Diablo’ y cómo finalmente este fue rescatado por Belano, el vigilante del camping. Toda la secuencia del testimonio de Lendoiro remite, de este modo, a digresiones que se distancian de la pregunta que implícitamente recorre la narración, esto es, cómo conoció a Belano o qué sabe de él. Desviada de este punto, la narración abre diversas instancias digresivas prolongadas por el tono egocéntrico de Lendoiro, en una ampliación que paradójicamente fuerza el discurso hacia otras fronteras –siempre suspendidas y transformadas–, sin por ello impedir el retorno a su propia figura, como el centro desde el cual se expande la narración.

En esta especie de red –una figura que sintetiza la conformación de la ficción–, las digresiones de este tipo son los nudos extendidos que la lectura intenta unir. O, como señala Elvio Gandolfo: “En el fondo no hay red sino una soterrada desesperación, una máquina trituradora no solo de la Historia sino también de las historias personales, que terminan por ser virtuales, por casi desaparecer en su esencia de hilos cuyo principal destino parece ser cruzarse sin cesar con otros hilos” (119).

La digresión como frontera textual

Desde el momento en que la digresión no solo es un rasgo del estilo de la narración –o una técnica, identificable por ciertas marcas textuales de asociación–, sino que es el principio para crear núcleos narrativos e historias, pasa a adquirir un rol constructivo dentro de la ficción. Tal como señala Ross Chambers, la digresión se podría entender como consecuencia de lo que él denomina “el principio del etcétera”: si toda historia siempre admite otra, la digresión se comporta como una herramienta que resalta sus infinitas posibilidades, capaz incluso de construir la ficción desde el desvío constante (85-113). Si en la dimensión narrativa, entonces, mediante la digresión cada personaje de la novela se situaba discursivamente en los relatos –gracias al flujo libre de la conciencia–; desde el punto de vista del contenido, el uso de la digresión es también una forma de producir fragmentariamente la ficción. Y es que cuando este recurso es llevado al extremo de guiar el curso completo de la narración, el cruce argumental –disperso, pero posible– es una consecuencia ineludible del cómo Bolaño dibuja la novela o, más precisamente, cómo pone en escena la historia perdida del real visceralismo.

Como resultado, cada línea digresiva, aunque tienda a perderse fuera de los márgenes del texto, traza de todas formas el mapa difuso de la ficción, creando fronteras –argumentales y, por extensión, temáticas– entre los textos que, por su mismo parentesco asociativo, terminan enlazándose

periféricamente. Todo este mecanismo experimental y lúdico –que también se puede leer como un homenaje encubierto de Bolaño a Georges Pèrec–, se relaciona de manera directa con los efectos desintegradores de la digresión narrativa. Lo que queda de ella, su contenido argumental, es una serie de relatos –algunos inacabados– que por su misma polifonía multiplican incansablemente aquello que se narra.

El testimonio de Amadeo Salvatierra resulta un ejemplo paradigmático de cómo los efectos digresivos en la narración son capaces de ir dibujando un posible hilo argumental en la novela y, al mismo tiempo, producir fronteras respecto del resto de los testimonios. Separado en trece partes, aquel testimonio es el lazo que une vagamente la historia de la búsqueda de Cesárea Tinajero entre la primera y la tercera parte, al menos de acuerdo al orden secuencial de las fechas: la primera parte termina con la nota del 30 de diciembre de 1975, con el episodio de la huida de Belano, Lima, García Madero y Lupe en el Impala; para luego continuar en la segunda parte con el testimonio de Salvatierra, de enero de 1976. La referencia implícita a Belano y Lima, que habrían ido a entrevistar a Salvatierra para saber sobre el destino de Cesárea Tinajero, refuerza entonces el hilo argumental de la búsqueda, de la investigación casi policíaca que culmina en la tercera parte. A partir de la dispersión de aquel testimonio, fluye todo el resto de las narraciones. Si bien la figura de Salvatierra es una especie de punto de retorno para la lectura, con relación a los otros testimonios sigue siendo una pieza más de un puzle por armar. En este sentido, la digresión narrativa en la medida en que crea historias autónomas –una de las funciones expansivas anteriormente abordadas–, genera también una distancia entre ellas. Una frontera que, por lo demás, no anula el posible diálogo o parentesco entre cada relato, pues el foco sigue siendo el real visceralismo. Pero solamente posible, en cuanto la digresión en las historias lo desvía y, así, bien podría ser la literatura o el oficio del escritor, como nuevos focos que se superponen.

Tal frontera igualmente aparece desde el momento en que las historias referidas por los narradores se apartan del motivo inicial de la búsqueda, esto es, del orden que el compilador desconocido y el lector reclaman. Narrar una historia en vez de otra, en resumidas cuentas, es lo que Bolaño realiza en la ficción. Como si existiese un espacio secreto, al que ningún narrador pudiera acceder, la digresión pone de relieve la existencia de un hilo argumental que solamente bordea, pero que estrictamente no está en la novela. O, siguiendo a Ricardo Piglia, la presencia de una historia visible y una secreta (104-11).

Así, tanto en las notas de García Madero como en cada testimonio se pueden identificar dos historias: la que está en el texto escrita digresivamente y la que esas digresiones esconden o esquivan. Siempre hay algo que la digresión tiende a omitir y, en estos términos, el curso de la novela se bifurca en una serie de fragmentos lejanamente conectados entre sí, como si la novela no tuviera término. Tal prolongación indudablemente implica que cada fragmento se distancie de otro y que, a la vez, multiplique sus propias posibilidades argumentales. La diferenciación o frontera textual, entonces, apunta a la creación de variadas “islas narrativas” o focos narrativos que solamente se sustentan entre sí por una cierta cercanía temática que, en la novela, remite en general a la literatura y, particularmente, a la poesía. El

monólogo de Auxilio Lacouture (190-99), por ejemplo, sintetiza esta idea de "isla narrativa" como un texto inacabado y construido desde la digresión. Fechado en diciembre de 1976, en aquel texto su relación con Arturo Belano y Ulises Lima es un núcleo que rápidamente se desplaza hacia la historia personal de la poetisa uruguaya. En un nivel casi anecdótico, el encuentro con los poetas real visceralistas da paso a una serie de asociaciones que finalmente confluyen en el episodio de la ocupación militar de la UNAM en 1968, con la reconstrucción del día en que Auxilio se quedó encerrada en el baño de la universidad.

El potencial narrativo que posee la digresión para ampliar infinitamente las historias y explorar el ejercicio de una escritura inacabada, para Bolaño también es el comienzo de otros relatos. La conexión entre sus obras manifiesta esta constante ampliación de los horizontes argumentales de las historias y así, por ejemplo, el monólogo de Auxilio Lacouture es completado y reescrito en la novela *Amuleto* (1999). Algo similar sucede con la historia referida en el testimonio de Alberto Moore (158-60) sobre un grupo de soldados, veteranos de una invasión francesa a México –según le había contado Ulises Lima–, que fueron torturados y degollados en Santa Teresa. Aquella ciudad, más tarde será el escenario de la serie de crímenes de la novela póstuma *2666* (2004). Igualmente con relación a esta novela, en el testimonio de Luis Sebastián Rosado (170) y en el de Norman Bolzman (293) hay dos pequeñas digresiones sobre un escritor francés, casi no traducido al español y solamente del gusto de los real visceralistas: J.M.G. Arcimboldi. Hans Reiter, un escritor admirado por un grupo de profesores de literatura es uno de los protagonistas de *2666* y firma bajo el seudónimo de Benno von Archimboldi. O, las divagaciones sobre el mal y los crímenes en el testimonio del detective Abel Romero (396-97), están tomadas de las mismas ideas que este personaje desarrolla en la novela *Estrella distante* (1996).

Por lo demás, este aspecto inacabado de los textos en cuanto reproducen únicamente un instante suspendido en el tiempo, supone una proyección latente o una posible continuación de las historias que la novela, sin embargo, no retoma. Así sucede particularmente en el caso del monólogo de Auxilio. O, incluso, en el testimonio de Amadeo Salvatierra que, aunque interviene varias veces, nunca agota su hilo argumental. El rol fundamental de la conciencia en la construcción del texto –tanto en el de Auxilio como en el del resto de los narradores– deja, entonces, al descubierto el proceso mismo por el cual cada narrador vuelve sobre sí –tal como sucede en *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, donde el narrador problematiza y cuestiona su propio discurso– y, de paso, vuelve la atención del lector hacia el procedimiento de la escritura, como una práctica que también reflexiona en su acontecer.

Esta dimensión por la cual la ficción se cuestiona su mismo quehacer, está en estrecha relación con la idea de historia oculta que la digresión tiende a generar. Toda la fragmentación de los relatos, los trazos inacabados de las historias y lo que, en definitiva, no está en el texto, es un síntoma de la presencia de formas digresivas que, en cuanto remiten al continuo de la escritura, imponen la reflexión en torno a la misma ficción por sobre el posible hilo argumental de la historia. De este modo, Bolaño no solo invierte

un orden en la disposición de las historias, sino también deja las huellas de esa misma inversión: en vez de componer una novela a partir de narraciones directamente enfocadas en el real visceralismo o en la búsqueda de sus poetas más representativos, lo realiza en los bordes que esa posible ficción, a través de las visiones sobre literatura y poesía que fluyen en las historias de cada personaje. Las huellas de este mecanismo representadas en la continua fragmentación de la novela no son otra cosa que la dificultad para encarar la ficción o para centrarla, y es allí donde la literatura y la poesía aparecen como un posible hilo conductor y reflejo de una ficción que se construye sobre sí misma.

El diálogo entre la serie de textos inconclusos, fragmentados y narrados desde la digresión indudablemente repercute en la disposición estructural de la novela. Este aparente desorden en el devenir de cada relato o en cómo estos se relacionan entre sí, no es otra cosa que el revés de una concepción estética que, para Bolaño, está del lado de la imprecisión como una forma de resaltar el carácter inacabado de la escritura. El montaje, de este modo, sintetiza los efectos de la digresión ya en un nivel estructural o relativo a la disposición de la novela completa. La manera en que Bolaño define una estética digresiva particularmente se detiene en el proceso por el cual lo ausente es, en definitiva, el núcleo inaccesible de *Los detectives salvajes*. Y, ese núcleo, esquivado por la digresión, termina siendo una lejana figura de una obra completa, una pieza de un puzzle o una serie de capas que representa el carácter inacabado de la ficción.

Obras citadas

- Ayala, Matías. "Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño", en *Bolaño Salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 91-101.
- Bayard, Pierre. *Le hors-sujet. Proust et la digression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bolognese, Chiara. "Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción". *Acta Literaria*. 39 (2009a): 131-140.
- Bolognese, Chiara. "París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño". *Anales de Literatura Chilena*. 11 (2009b): 227-239.
- _____. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago: Margen, 2009c.
- Campos, Javier. "El Primer manifiesto de los infrarrealistas de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*". *Trilce*. 14 (2006): 56-58.
- Connochie-Bourgne, Chantal. *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*. Provence: Université de Provence, 2005.
- Chambers, Ross. *Loiterature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- De Rosso, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial", en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor (2002): 133-143.

- Espinosa, Patricia. "Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica". *Quimera*. 241 (2004): 21-23.
- . "Bolaño y el manifiesto infrarrealista". *Rocinante*. 84 (2005). <<http://www.letras.s5.com/rb2710051.htm>> [4-8-2010].
- Gandolfo, Elvio. "La apretada red oculta", en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor. (2002): 115-119.
- Ossandón, Felipe. "Las primeras escaramuzas literarias de Bolaño". *El Mercurio* (16 jul. 2004): 6-7.
- Piégay-Gros, Nathalie (ed.). *La digression, Textuel* 28. Paris: Université Paris VII, 1994.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Rajo, Grínor. "Sobre *Los detectives salvajes*", en *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis (2003): 65-75.
- Sabry, Randa. *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*. Paris: Éditions de l'EHESS, 1992.
- Santovetti, Olivia. *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*. Bern: Peter Lang, 2007.