

LAS CIUDADES, LOS TIEMPOS, LAS TRAYECTORIAS Y LOS GÉNEROS DE *LOS DETECTIVES SALVAJES*

Macarena Areco
Pontificia Universidad Católica de Chile
mareco@uc.cl

Tres son los estadios espacio temporales por los cuales deambulan los detectives salvajes de Roberto Bolaño, Arturo Belano y Ulises Lima: el de las ciudades del pasado, el de las ciudades del presente y el de las ciudades del futuro. Tres cronotopos que expresan diferentes porciones de mundo, tiempos históricos, temples de ánimo, fases existenciales, ideologías poéticas y políticas. Tres trayectorias que representan las búsquedas de los escritores latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta, que partieron creyendo en “la revolución y en la libertad” y se encaminaron “hacia la hecatombe o el abismo” (497), para quienes este relato es un homenaje o más bien una elegía¹.

I. UTOPIA

El primero es el lugar utópico imaginado por la ideología, cuyas ciudades, capitales latinoamericanas, aparecen como sueños que están a punto de volverse realidad: La Habana tomada por los jóvenes guerrilleros del 59, el Distrito Federal del movimiento estudiantil y, sobre todo, el Santiago de Chile de la Unidad Popular. Su tiempo histórico es el que va desde la revolución cubana al golpe militar de Pinochet (cuya pre-secuela en la novela es la violación de la autonomía universitaria

¹ En su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos, Bolaño dijo: “En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta” (212).

en 1968 en México) y su *pathos*, el heroico del “machito latinoamericano” (195). Se resume en una trayectoria: la realizada por Arturo Belano desde Ciudad de México a la capital chilena, narrada por la poetisa uruguaya Auxilio Lacouture: [é] se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos” (195). Si bien la expectativa de este viaje es la revolución: “Arturo Belano que tenía dieciséis o diecisiete años[...] y que en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución” (195); su desenlace es la experiencia personal de la violencia política de la dictadura: [s]e había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido” (195-6). Es ésta una vivencia traumática, por eso este espacio-tiempo es aquel desde el que se regresa como del inframundo y Belano, nuevamente en el Distrito Federal, es otro: “...comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del Infierno” (196).

Este primer cronotopo está signado por lo que un leninista calificaría como izquierdismo, la enfermedad infantil del comunismo, en que las esperanzas desmesuradas y la precariedad de los medios hacen el final feliz imposible. Siguiendo la tipología propuesta por Hayden White, su ideología es el radicalismo, en la cual la utopía se concibe como inminente, por lo que es necesario actuar de inmediato para hacerla realidad ahora.²

La forma narrativa de este momento es la del testimonio³, género en que un participante marginal de hechos políticos relevantes, narra lo ocurrido desde su vivencia personal, que, en este caso, corresponde a Auxilio Lacouture, quien da cuenta de su encierro en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM cuando el ejército ingresa en la universidad en 1968, dentro del cual aparece enmarcada la experiencia de Belano en el inicio del golpe militar en Chile.

Es un espacio fugaz, al que se le dedican sólo unas pocas páginas, porque el tema de la novela no es el trauma ni tampoco su memoria, sino más bien las

² Las otras formas consideradas por White, quien las toma, con algunas modificaciones, de Karl Mannheim (*Ideology and Utopia*), son el anarquismo, el conservadurismo y el liberalismo. En *Metahistoria* 32-6.

³ Según Donald Shaw (253-9) la narrativa testimonial tiene su auge a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta en Latinoamérica. Se caracteriza por dejar de lado las experimentaciones técnicas y lingüísticas del *boom* y volver a un realismo ingenuo; por utilizar la narración de testigos que han tomado parte en situaciones históricas significativas y por su finalidad, que es el cambio en las condiciones políticas y sociales a través de la literatura

formas proliferantes de suplementarlo. En *Los detectives salvajes* no parece posible superar el quiebre de la utopía, pues no hay un nuevo centro que la reemplace, pero sí circunvalar ese vacío, abrirlo, proyectarlo, diseminarlo. La descripción de las vivencias posteriores de Lima y Belano, narradas a través del diario del joven poeta Juan García Madero, y los noventa y seis testimonios de la parte central de la novela construyen este trabajo suplementario que, como el del sueño freudiano, teje su trama de ocultamiento.

Un trayecto complementario al de Belano hacia Chile es el recorrido que Ulises Lima realiza en la década de los noventa, poco después de su regreso de Europa e Israel, en el que avanza por un río imaginario. Es éste un viaje de vuelta, narrado por Jacinto Requena:

Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa, ese río no existe[...] Un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, aunque no todas las islas estaban pobladas, y en donde a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría (366).

Ahora el género es el relato alegórico, pues Lima visita dos islas que figuran las distopías de la modernidad tal como se presentan en el fin de siglo, cuando la utopía revolucionaria parece haber quedado cancelada con el fin de los socialismos reales. El nuevo orden mundial en sus dos posibilidades, la conservadora, que se desintegra por el peso de la tradición, y la neoliberal, en que la tensión hacia el progreso conduce a la destrucción, es el que se describe ahora:

La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros (366-7).

Así definidas, estas islas son la constatación de los caminos cerrados de la modernidad en los que desemboca la búsqueda emprendida por los detectives salvajes y por la generación que representan.

II. ADOLESCENCIA

El segundo espacio es el del presente de las aventuras de los jóvenes poetas en la capital mexicana y el del viaje que emprenden Lima y Belano en busca de la fundadora del primer real visceralismo, Cesárea Tinajero, fechados entre noviembre de 1975 y febrero de 1976, y narrados a través del diario de García Madero -que se reparte en la primera y la tercera parte- y del testimonio de Amadeo Salvatierra -fragmentado en trece segmentos en la parte central-. Su ciudad es la capital de México, el DF, además de los pueblos del norte del país; su tiempo son los setenta y su espacio existencial, la adolescencia alargada. Así, Arturo Belano, según narra Auxilio Lacouture, "...cuando volvió ya no era el mismo. Comenzó a salir con otros, gente más joven que él, mocosos de dieciséis años, de diecisiete, de dieciocho, conoció a Ulises Lima[...] comenzó a fumar marihuana, vulgo mota y a trasegar con sustancias que prefiero ni imaginármelas" (196).

La ideología continúa siendo radical, pero ahora la inminencia de la utopía se ha desplazado desde la política a la vanguardia artística. Así, después de la revolución frustrada, éste es un espacio de vivir al día en la casa de las Font, en las calles del DF, en los cafés de la calle Bucareli, en los cuartos de azotea, en los talleres literarios, en los cócteles de intelectuales, donde los jóvenes poetas, descomedidos y chascones, juegan a mostrar su irreverencia frente al padre (Octavio Paz) y el *establishment* literario (Julio César Álamo y los poetas campesinos). Es un tiempo de aperturas en los márgenes, expresadas en el tráfico -la Golden Acapulco que Belano y Lima reparten a domicilio por la ciudad, los libros de autores franceses y estadounidenses que roban, fotocopian, hacen circular-; en la iniciación, experimentación y diversidad sexual que se muestra a través de las relaciones heterosexuales de García Madero con María Font, Brígida, Rosario y Lupe y de las homosexuales de Ernesto San Epifanio, Piel Divina y Juan Sebastián Rosado; y en la práctica militante de la poesía, en la cual los jóvenes real visceralistas actúan como una máquina de guerra⁴ y ejecutan los

⁴ El concepto es de Deleuze y Guattari, quienes lo usan para referirse a un tipo de agenciamiento anárquico cuyo fin es, en términos históricos, impedir la formación del Estado y, de manera más general, inhibir la instauración de cualquier poder estable: "Más bien sería como la multiplicidad pura y sin medida, la manada, irrupción de lo efímero y potencia de la metamorfosis. Deshace el lazo en la misma medida en que traiciona el pacto. Frente a la medida esgrime un furor, frente a la gravedad una celeridad, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina" (360). El realismo visceral es una máquina de guerra por su actitud combativa, que se percibe, por ejemplo, en el relato de García Madero de su incursión en el taller de Álamo: "[l]a visita parecía de naturaleza claramente beligerante, aunque no exenta de un matiz propagandístico y proselitista" (15), y porque se oponen

gestos propios de la vanguardia, se agrupan, se denominan, se diferencian, publican revistas, escandalizan, marginan.

Siguiendo estas aperturas, en este cronotopo las formas narrativas se diversifican y, además del testimonio fragmentado de Amadeo Salvatierra, dan cabida a una suerte de anti –novela de iniciación –el término es de Juan Villoro (77) –, configurada por las nuevas experiencias de García Madero. Según esto, lo que se relata en la primera parte es una transformación en la vida del joven poeta, que se inicia con su ingreso al real visceralismo, descrito como un momento iniciático que marca el fin definitivo de la infancia: “...me dio por pensar en[...] lo que hasta ahora era mi vida. La vi placentera y vacía y supe que nunca más volvería a ser así” (52). En este proceso los mentores son Lima y Belano, admirados e imitados por García Madero, debido a que dominan el oficio que él desea realizar, la poesía. Así, cuando Lima lee en voz alta una de sus obras, el narrador escribe que es “...el mejor poema que yo jamás había escuchado” (16). En contraposición al género, los guías representan lo contrario de la inserción social: son irreverentes, marginales, traspasan la legalidad (roban libros y venden marihuana), sus conocimientos son inferiores a los del joven poeta (por lo menos en lo referente a formas métricas y figuras retóricas) y lo conducen a un viaje sin destino. Como lo indica el título de esta parte –“Mexicanos perdidos en México”–, los mentores están tan desorientados como aquel al que inician y el magisterio que ejercen no responde a un patrón de acomodación social o de maduración, sino de descentramiento y dispersión. En el marco de la contravención de la novela de formación también es importante destacar la presencia relevante de episodios propios

a las diversas manifestaciones del poder literario, como lo señala uno de sus “enemigos”, Luis Sebastián Rosado: “...los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriistas ni con la otredad, ni con lo neostalistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia, ni con los blancos ni con los negros, ni con los latinoamericanistas ni con los cosmopolitas” (352). También, debido a que no cuentan con una poética definida, sino que, si seguimos a uno de sus integrantes, Rafael Barrios, practican todas las posibilidades de la poesía e incluso de la narrativa y el teatro moderno: “...escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona, y sin espectadores, *contraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria[...] madrigales, poemas-novela[...] poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña[...] poemas en prosa policíacos[...] parábolas, fábulas, teatro del absurdo, pop-art, haikús[...] poesía eléctrica[...] poesía pornográfica” (214). Como se puede inferir de otros textos que hacen referencia a la poética del grupo, lo único claro en ella es el entrecruzamiento entre literatura y vida.

del relato pornográfico como uno de los desvíos narrativos que sustentan lo que puede señalarse como un proceso de anti-iniciación⁵.

El centro de esta etapa vitalista es la búsqueda de la fundadora del realismo visceral, que representa el intento de recuperar el pasado anterior a la caída, ahora ya no político, sino mítico y literario, de la primera vanguardia, figurado por Cesárea, quien además representa a la Gran Madre de las religiones arcaicas, cuya pesquisa emprenden los poetas gemelos a modo de detectives, a los que se une la pareja formada por la prostituta Lupe y García Madero. Para ello viajan al norte, a los desiertos de Sonora, en busca de un nuevo espejismo. En esta pesquisa aparecen los códigos del relato policial, pues la poetisa funciona como un enigma que Lima y Belano, detectives salvajes, intentan develar. Para ello –como se informa en el segmento central- entrevistan a los poetas estridentistas que la conocieron -entre ellos a Amadeo Salvatierra-, recorren bibliotecas, revisan documentos y emprenden el viaje al norte de México. Junto con cumplir con las premisas básicas de la existencia de un enigma como motor de la acción y del detective que realiza una investigación, son diversos los elementos que distancian a esta pesquisa del género policial, tanto en su vertiente clásica como de la serie negra⁶. El enigma no corresponde al característico en este tipo de relatos, ya que aquí la búsqueda se orienta a descubrir una poetisa perdida, el

⁵ De acuerdo a Miguel Salmerón, la novela de formación se centra “...en el desarrollo de un individuo” (9) y “...representa la formación del héroe desde sus comienzos hasta un determinado grado de perfección” (46). Siguiendo a Hegel, este autor señala que este género narrativo da cuenta de la lucha que se establece entre el yo y el mundo, la cual culmina en la asimilación del protagonista. Centrándose en este desajuste, Georg Lukács afirma que en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe “...el tema es la reconciliación del hombre problemático –dirigido por un ideal que es para él vivencia- con la realidad concreta y social” (122). En esta misma dirección, según Hans Heinrich Borchardt en esta última obra hay una evolución desde la fantasía y el egocentrismo a la realización de ideales comunitarios. Otro autor citado por Salmerón, Hannelore Schlaffer, explica que “[e]l principio de formación es adaptarse paulatinamente a las normas establecidas y someter las infinitas posibilidades de la individualidad a órdenes finitos” (111). Las figuras principales de este género son el protagonista, el mentor, el antagonista, la mujer, el viaje y una institución que todo lo dirige. Por su parte, Mijaíl Bajtín destaca que lo distintivo de este tipo de novela respecto a las formas narrativas anteriores es la evolución del protagonista: “La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino” (212).

⁶ Para la definición de este género y de sus variantes ver los textos citados en la bibliografía de John Cawelty, Ricardo Piglia y Jorge Luis Borges.

movimiento literario que creó y su obra, y no un crimen, un robo, una desaparición o un asesinato. Con ello la pesquisa policial se transforma en una investigación erudita. En el mismo sentido, los investigadores no son detectives sino dos jóvenes poetas que buscan a una suerte de madre mítica y predecesora que los repare de su orfandad y que opere como punto de partida para su propia obra⁷. Finalmente, lo que resulta de esta pesquisa inusual no es la verdad ni la consecuente restauración del orden que caracterizan al desenlace del policial, sino todo lo contrario: con el descubrimiento del enigma el caos se desata, Cesárea muere, los jóvenes poetas se convierten en asesinos y deben dispersarse y el realismo visceral se disuelve.

Tal como ocurre en la ficción de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que en este sentido puede considerarse un precedente, todos los elementos propios de la narración de detectives clásica han sido traspuestos al ámbito intelectual, con lo cual se han modificado los códigos del género. Desde este punto de vista, se trata de un relato policial metaliterario. Cabe destacar que la forma básica del enigma⁸ aparece desde el comienzo de la novela a través del modelo que representan los acertijos métricos y retóricos propuestos por García Madero –falecio, rispetto, strambotto, etc.–, que aumentan su frecuencia en la tercera parte y que son seguidos de una serie de adivinanzas-chistes gráficos que se inicia con un grupo relativo a la identidad mexicana y termina con tres rectángulos, el último de los cuales tiene su línea de contorno entrecortada. A ellos hay que agregarle el único poema transcrito de Cesárea Tinajero, “Sión”⁹.

Este segundo viaje continúa internándose en el territorio latinoamericano, aunque el dibujo que constituye ya no es una línea que se pueda seguir sino un desordenado ir y venir, de llegadas y retrocesos. En esta trayectoria laberíntica también se fracasa, pues no conduce a Aztlán, la ciudad mítica de los orígenes aztecas, sino al pueblo fantasma de los asesinos de México llamado Villaviciosa,

⁷ Grínor Rojo plantea que lo que aquí se está relatando es la búsqueda y el asesinato del precursor literario, tal como lo entiende Harold Bloom, simbolizado en Cesárea Tinajero, quien representa “...el punto cero de la modernidad literaria mexicana, latinoamericana y mundial” (69). Belano/Bolaño debe exorcizar a esta madre –que es también una parodia de la Gran Madre de las religiones arcaicas– para poner en marcha su proyecto literario.

⁸ André Jolles ha descrito las “formas simples” de las que surgen las distintas clases de relatos: hagiobiografía, leyenda, mito, sentencia y enigma. Esta última origina la novela policial y es el centro del que irradian los restantes componentes de este tipo de ficción: el delincuente, el delito, el descubrimiento y el investigador.

⁹ En su artículo “Más allá de la última ventana. Los ‘marcos’ de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva”, Ricardo Martínez señala que éstos se decodifican a través de marcos estereotipados previamente aprendidos y al mismo tiempo flexibles.

donde, si bien Cesárea Tinajero es habida en la forma de una elefantiásica lavandera, muere en un incidente confuso en que Lima y Belano se enfrentan a dos matones que persiguen a Lupe. Después de esta búsqueda fallida, a los fundadores del segundo realismo visceral sólo les queda dispersarse por el mapa planetario, en el cual ya se han gastado las posibilidades utópicas de las ideologías modernas, del mito del origen y de la vanguardia, y en el que ni el mundo ni el amor ni la escritura son ya lo que algunas vez prometieron haber sido.

En oposición a la imagen de Cesárea Tinajero, vale la pena destacar, la figura del padre, transversal a los tres estadios, que está marcada por la multiplicidad y la precariedad. Está el entrañable y alucinado Joaquín Font, que mantiene, aunque excéntricamente, la función del proveedor, del guía y del mecenas: es quien diagrama la revista *L.J. Oswald*, quien le presta una camisa a García Madero y le da dinero, quien le entrega a Lima y Belano el Impala para viajar al norte y les pone en guardia, sin éxito, contra los peligros de la literatura para desesperados. Está Amadeo Salvatierra, el estridentista veterano que se gana la vida escribiendo cartas en los portales, quien les abre los archivos polvorientos de la vanguardia mexicana y los inicia en el camino que los llevará a la segunda decepción que relata la novela, la del encuentro con Cesárea. Está el padre al que hay que asesinar –Octavio Paz, a quien se rumorea, incluso, los real visceralistas han planeado secuestrar-, el que, sin embargo, una vez encontrado, se limita a dar vueltas en círculo, en el Parque Hundido, con Ulises Lima, en lo que parece una *performance* de la pérdida del poder de negación propio del arte moderno que, según Paz, se manifiesta en las repeticiones rituales de la posvanguardia que marcan el fin de esta idea del arte (463). Y, finalmente, están los padres muertos, como el testimonio de que la utopía como sueño de la precariedad política y económica, no es posible:

El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la Batalla del Ebro.

El padre de Rafael Barrios militó en el sindicato ferrocarrilero clandestino. Murió de cirrosis.

El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre (77-8).

Los padres de *Los detectives salvajes* o están locos o son ancianos frágiles o han muerto. Este vacío que es una orfandad es el telón de fondo del fracaso de las búsquedas de los jóvenes poetas, a partir del cual se proyecta el último momento de la novela.

III. DISEMINACIÓN

El tercer estadio es la diseminación. Desde Barcelona a Liberia, desde París a Tel-Aviv, pasando por diversos puntos intermedios, Lima y Belano parecen recorrer todas las ciudades del mundo sin encontrar un espacio de arraigo, en una trayectoria globalizada, tan expandida como sin rumbo, desterritorializada. Su tiempo son los años ochenta y noventa que sacaron, como del sombrero del mago, sus ciudades de espejos, sus enfermedades posindustriales, sus derrumbes políticos, ninguno de los cuales aparece como tema en la novela, sólo como trasfondo latente de los testimonios personales, microhistóricos que se toman el segmento central. El estadio experiencial de este tercer momento, aunque esté demás decirlo, es el de la adultez desencantada; la ideología, la crítica posmoderna a los grandes relatos, las identidades, el logocentrismo, las utopías de la modernidad, lo que, siguiendo a White, es posible vincular al escepticismo del modo irónico¹⁰; el *pathos*, el de la dispersión, el aislamiento y el perderse en la multitud, como les ocurre a los quinientos mil gallegos que, en el chiste, responden así a la pregunta de por qué lloran: "...porque estamos solos y nos hemos perdido" (448).

Estamos aquí en el panel central del tríptico, un voluminoso segmento que lleva el mismo título de la novela –“Los detectives salvajes”–, que funciona respecto del diario de García Madero como una grieta, por la que el relato ordenado y unívoco se desborda. Es éste un abismo espacio-temporal y narrativo, que abarca cuatro continentes y veinte años y se extiende por más de cuatrocientas páginas, en las cuales cincuenta y tres voces, dispuestas en noventa y seis segmentos, entregan su testimonio, también en primera persona, mayoritariamente de sus encuentros con Lima y Belano y ocasionalmente de sus visiones respecto de la literatura.

De manera coherente con la diseminación, la narrativa se fragmenta en lo que podría llamarse el testimonio posmoderno¹¹, en el cual la novela, además de abrirse

¹⁰ Su forma narrativa es la sátira (miscelánea): "...que es el modo de ficción de la ironía y que alcanza algunos de sus principales efectos negándose a proporcionar el tipo de coherencia formal que uno está condicionado a esperar por la lectura de novelas, comedias, tragedias" (38).

¹¹ La fórmula "testimonio posmoderno" me sirve para dar cuenta de un subgénero narrativo donde prolifera una multiplicidad de voces, en las que no sólo se privilegia la pequeña historia sobre la Historia con mayúscula, en el sentido propio del testimonio según el cual son personajes marginales los que narran, sino que además se eligen asuntos menores, la mayor parte de las veces intrascendentes desde una perspectiva macro, cuya relación no tiene por finalidad influir en el curso de la historia. Por otra parte, los testimonios suelen presentarse como fragmentos, sin que alcancen a formar un relato completo, que siga la curva de presentación del

a una pluralidad de voces, tramas, tiempos y espacios, multiplica sus subgéneros de relato, entre ellos segmentos de biografía, ciencia ficción, chistes, parábolas, etc. Continúa, asimismo, el relato de enigma metaliterario, como una línea narrativa que se puede desbrozar de entre los otros subgéneros. Ahora se trata de un investigador fantasma, que es quien compila y edita los fragmentos de esta parte, a través de los cuales se intenta reconstituir la trayectoria de Lima y Belano luego de su regreso de Sonora. Estos han pasado de investigadores a enigmas, son protagonistas en ausencia que en lugar de buscar son buscados a través de los noventa y seis testimonios que intentan dar cuenta de sus trayectorias. Los ya no tan jóvenes poetas, que han hecho el viaje por las ciudades de la utopía política y literaria y han fracasado en sus búsquedas, ahora no están para ser protagonistas y sólo se prestan a ser escenificados como las sombras de los poetas-investigadores que alguna vez fueron.

Aparece aquí un género discursivo complejo, aunque no literario, y virtual, en tanto se manifiesta a través de los otros géneros, el proceso judicial, en que los acusados son Lima y Belano, quienes representan al realismo visceral, que a su vez representa a la vanguardia e incluso a la poesía y la literatura en general, si se consideran los testimonios del capítulo veintitrés, casi todos ellos situados en la Feria del Libro de Madrid, referidos al “honor de los poetas”. En la forma del juicio, algunos de quienes entregan su testimonio aparecen como testigos de la defensa y otros de la fiscalía.¹²

conflicto, desarrollo, clímax y desenlace ni la de proyecto, realización y éxito o fracaso. A lo anterior habría que agregar la frecuente presencia en ellos de historias metadiegeticas, las que en ocasiones toman la forma de una cadena de voces enmarcadas, como ocurre en uno de los testimonios de Luis Sebastián Rosado, quien relata lo que le contó Piel Divina, quien relata lo que le contó María Font, quien relata lo que le contó su padre. Un último rasgo es la frecuente inclusión de fragmentos de otros subgéneros narrativos, como la ciencia ficción, el relato alegórico y la parábola. La falta de conexión con lo históricamente trascendente, el carácter incompleto y la multiplicación de voces, tramas, niveles narrativos y géneros vinculan a esta forma con el quiebre de los grandes relatos y con la consecuente proliferación de discursos atribuida al posmodernismo por Jean François Lyotard: “Simplificando al máximo, se tiene por ‘posmoderna’ la incredulidad con respecto a estos metarrelatos [...] La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc.” (10). De aquí que considero apropiada la denominación testimonio posmoderno.

¹² El tema del juicio en *Los detectives salvajes* lo he desarrollado con mayor profundidad en el artículo “*Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y el juicio a la vanguardia”, publicado en el número 8 de *Anales de Literatura Chilena*.

En cuanto a los personajes, en este tercer momento, los padres salen de la escena: Cesárea está muerta; Quim Font, internado en el manicomio; y de Amadeo Salvatierra no se sabe más. Ya no hay utopía política, ni precursor artístico, ni tampoco hogar, cualquier posibilidad de centro o de origen está perdida. En este cronotopo 0, como diría Ignacio Padilla¹³, Lima y Belano, por su desplazamiento descentrado y desterritorializado, aparecen como nómadas, mientras que muchos de los personajes con los que se cruzan en su trayecto, corresponden a distintos tipos de migrantes¹⁴. Así, los inmigrantes diaspóricos, peruanos y argentinos, que han creado la Comuna de Passy en París, mantienen una cultura de *ghetto*, no se han asimilado; entre ellos, Polito muestra las posibilidades de abyección de la migración. Por otra parte, Andrés Ramírez, el chileno de La Cisterna que viaja como polizón a Barcelona, es un inmigrante asimilado, al que le ha ido bien en los negocios y que no piensa volver a Chile, aunque la alucinada historia de las quinelas representa una línea de fuga en que su relato de asimilación se pierde en el pensamiento mágico y en el género fantástico.

¹³ En el segmento que le corresponde del manifiesto del grupo de escritores mexicanos del crack, Padilla plantea: “lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero. El no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (6).

¹⁴ En esta parte me baso en la distinción que realiza Abril Trigo entre inmigrante, migrante diaspórico y migrante posmoderno. El primero se caracteriza por su intento de asimilación, mientras que el segundo por la disociación entre un *aquí-ahora* distópico y un *allá-entonces* utópico y su experiencia de *ghetto*. El tercer tipo, propio de la fase transnacional del capitalismo, corresponde a quien pasa un periodo en cada espacio, el trabajador temporero, que se siente siempre en tránsito entre dos mundos, y para el cual se hace imposible volver al lugar de origen. A esta tipología agrego el nomadismo de Deleuze y Guattari, porque me parece que varios de los personaje más importantes de *Los detectives salvajes*- Lacouture, Lima y Belano, entre otros - no responden a ninguna de las tres posibilidades mencionadas, debido a que su trayecto no se define en relación a un origen, sino que a uno que definitivamente ha perdido el centro. Este es el caso del recorrido que hace Lima por Europa e Israel y del que realiza Belano por África; también de la vuelta de Lima a México donde es un nómada *in situ*, que ha convertido su ciudad de origen en un *espacio liso*, indiferenciado. La distinción que Deleuze y Guattari hacen entre migrante y nómada es la siguiente: “...el nómada no debe confundirse con el migrante, pues el migrante va fundamentalmente de un punto a otro, incluso si ese punto es dudoso, imprevisto o mal localizado. Pero el nómada sólo va de un punto a otro como consecuencia y necesidad de hecho: en principio, los puntos son para él etapas de un trayecto” (385). Como nómadas, Belano, y sobre todo Lima, son vectores de desterritorialización, y puede aplicárseles lo que Deleuze y Guattari dicen de Nietzsche, y Kierkegard: “Donde quiera que habiten, aparece la estepa o el desierto” (381).

En tanto, las trayectorias descentradas de Lima y Belano sufren adelgazamientos progresivos: se nos muestra al primero como el vigilante de un *camping* en Galicia que rescata a un niño que ha caído en un pozo o como involucrado en variedad de relaciones amorosas o amistosas que no llevan a ninguna parte; a Ulises Lima como una sombra que se ducha en París (mientras lee) en baños prestados, o llora (o se masturba) en un sillón de un departamento en Tel-Aviv, o, al finalizar la segunda parte, a Lima dando vueltas en círculo con Octavio Paz en el Parque Hundido y a Belano como el corresponsal *free-lancer* de un periódico madrileño que se pierde en la guerra civil africana. Después de estas aventuras sin destino, sólo se tienen confusas noticias del regreso de Lima a Latinoamérica, mientras que de Belano no se sabe más¹⁵, porque la novela vuelve, como encerrándose en las vueltas de un espiral hacia adentro, a la segunda de las búsquedas, la de los orígenes míticos y literarios, para mostrar —de manera espectacular, como en una película del *Far West*, carnavalizada al mismo tiempo que elegíaca— la muerte de Cesárea, y para enigmatizarse y adelgazarse, hasta llegar a lo indecible, una serie de acertijos gráficos, que empieza con un recorrido caricaturesco por la identidad mexicana para terminar en un cuadrado en blanco con sus líneas de contorno recortadas, algo así como el vacío en el que han culminado todas las búsquedas de los detectives salvajes y la generación a la que representan, el cual, sin embargo, se resiste a ser cerrado.

BIBLIOGRAFÍA

- Areco, Macarena. “Los detectives salvajes de Roberto Bolaño y el juicio a la vanguardia”, *Anales de Literatura Chilena* 8 (diciembre 2007): 185-97.
- Bajtín, M. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982, 200-47.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . “Fotos”. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . “Discurso de Caracas”. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ed. Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 107-14.
- Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Obras Completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996. 189-97.

¹⁵ Esto en el marco de *Los detectives salvajes*, porque en el relato “Fotos” Belano reaparece y sabemos que no murió en Liberia, pues está revisando un álbum sobre poetas que escriben en francés.

- Cawelti, John. *Adventure, mystery, and romance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "1227 – Tratado de nomadología: la máquina de guerra". *Mil mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Liotard, Jean François. *La condición posmoderna* (1979). Barcelona: Planeta, 1993.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966.
- Martínez, Ricardo. "Más allá de la última ventana. Los 'marcos' de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva". *Territorios en fuga*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2003, 186- 200.
- Paz, Octavio. *Los hijos del Limo. Obra Completa I. La casa de la presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Padilla, Ignacio y otros. *Manifiesto Crack*. Consultado el 20 de marzo de 2009 en: <http://www.lai.at/wissenschaft/lehrgang/semester/ss2005/rv/files/crack.pdf>
- Piglia, Ricardo. "Sobre el género policial". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina, 2000, 67-70.
- Rojo, Grínor. "Los detectives salvajes". *Territorios en fuga*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2003, 65-75.
- Salmerón, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Postmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Trigo, Abril. "Migrancia, memoria modernidá". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Ed. Mabel Moraña. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Villoro, Juan. "El copiloto del Impala". *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ed. Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002, 77-81.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.