

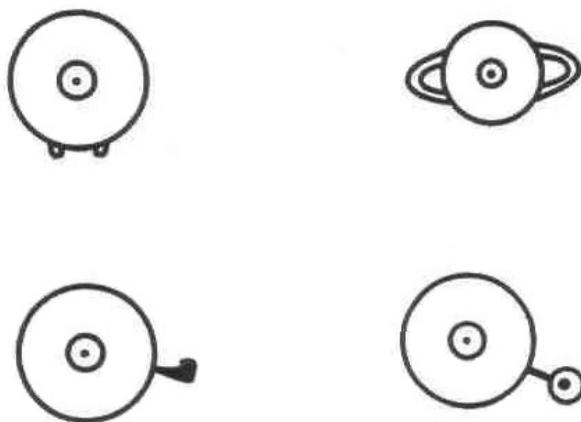
Susanne Hartwig*

⇒ Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño

Resumen: La novela *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, galardonada con el premio “Rómulo Gallegos”, juega con los elementos tradicionales de la novela detectivesca. El enigma y el juego son la base constitutiva de la obra, que invita al lector no tanto a buscar un sentido (una solución) sino a entrar en el juego. El artículo presenta los distintos niveles lúdicos a través de los dibujos brindados por Bolaño para apreciar la complejidad de esta novela de formación del siglo XXI.

Palabras clave: Roberto Bolaño; Novela detectivesca; Novela de formación; Literatura mexicana; Siglo XX.

Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego (Bolaño 2002c: 204).



* Susanne Hartwig es profesora de Literaturas y Culturas Románicas en la Universidad de Passau. Entre sus últimos libros figuran *Typologie des Zweiaktters. Mit einer Untersuchung der Funktion zweiaktiger Strukturen im Theater Arthur Adamovs* (2000); *Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater* (2005). Junto con Klaus Pörtl ha editado *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo* (2003).

Estos dibujos son una parte importante de una obra narrativa de gran éxito, que parece el prototipo ideal para ilustrar la relación entre la literatura detectivesca y el juego. El juego, precisamente, se ha vuelto durante los últimos años un modelo viable para explicar la organización de muchas novelas contemporáneas puesto que, con sus características –una base ficticia, unas reglas inventadas pero estables, y la construcción de un nivel de comunicación particular–, asegura un cierto tipo de coherencia que deja mucha libertad a la imaginación del lector.

La novela *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño (1953-2003),¹ ha sido comparada con un clásico de la literatura del llamado *boom*: *Rayuela*, de Julio Cortázar. También la crítica la ha llamado “la obra más significativa y poderosa de la narrativa chilena de las últimas décadas” (Pinto 2002: 75) y el prototipo de la gran novela mexicana contemporánea.² Para mí, esta novela es de un interés especial por el hecho de que parece *jugar* con el lector en distintos niveles.

1. El autor y su novela

Bolaño empieza a publicar sus propios textos en 1975. Se trata de unos poemas que forman parte de un movimiento literario mexicano de muy corta duración, el “infrarrealismo”.³ Con el dinero obtenido en un concurso literario, parte a Europa. La primera novela que consigue un éxito de estima en España aparece en 1996 y se llama *La literatura nazi en América*.⁴ Se trata de una especie de diccionario ficticio sobre novelistas norteamericanos. Pero hay que esperar hasta *Los detectives salvajes*, que aparece en 1998, para que Bolaño se abra paso en la narrativa contemporánea internacional. Para el autor, lo más importante de la novela contemporánea es la autorreflexión: “Lo primero que se debería exigir a un novelista es que escriba bien. Y luego ya a los que saben escribir es pedirles estructuras nuevas. Es decir, que reflexionen pero no sobre el pasado sino que reflexionen sobre la literatura” (en: Schwermann 2001: 54).

La novela *Los detectives salvajes* está dividida en tres partes; la primera y la última tienen la forma de un diario de un adolescente llamado Juan García Madero, que relata su educación sentimental caótica. La segunda parte –de lejos la más larga–, cuyo título repite el de la novela entera, está dividida en 26 capítulos numerados y ordenados cronológicamente (con una sola excepción, de la que hablaremos luego). Muestra una multiplicidad de voces que narran sus encuentros a veces sumamente laterales con Belano y Lima, y otras aventuras. Los capítulos incluyen 96 ‘declaraciones’ de personajes de diferentes nacionalidades, hechas en diferentes lugares del mundo a lo largo de 20 años. No todos los personajes hablan más de una vez.

¹ Para detalles de la vida y obra de Bolaño véase su página web. Véase también Bolaño 2002b.

² Véase Masoliver Ródenas 2002: 65; Pinto 2002: 75-76; Echevarría 2002: 73. Según Brodsky, la obra de Bolaño “enrumba a la literatura latinoamericana nuevamente por el camino de la universalidad” (2002: 81).

³ Según dice Bolaño, este movimiento literario consistió básicamente en Mario Santiago y él mismo (véase Boullosa 2002: 112).

⁴ Claramente se ve un paralelismo con la *Historia universal de la infamia* de Borges; véase Manzoni 2002b.

Los subcapítulos incluyen, por un lado, varias micro-historias coherentes, incluso acontecimientos políticos, y por otro, meros comentarios y descripciones. Todos se refieren a Arturo, a Ulises, a un miembro del “real visceralismo” o a la literatura en general. Sólo en las contribuciones de Amadeo Salvatierra se habla detenidamente de Cesárea Tinajero: Amadeo formó parte del movimiento vanguardista mexicano “estridentismo” y cuenta al lector una conversación que tuvo con Arturo y Ulises.⁵

Además, varios poetas y poetisas del ámbito “real visceralista” toman la palabra, así como bohemios, nómadas, alternativos, persona(je)s de la vida literaria y cultural (críticos, periodistas, editores) y autores de la realidad mexicana tales como Carlos Monsiváis, la nieta de Trotski o la secretaria de Octavio Paz. Al final, un filólogo de la Universidad de Pachuca cuenta lo que pasó con todos los “real visceralistas” durante los veinte años que siguieron a la fundación del movimiento (Bolaño 2002a: 550 s.). Habla de un encuentro reciente con Ulises y de la desaparición (¿?) de Arturo en Libia (551).

En la tercera parte de la novela, Arturo, Ulises, Juan y Lupe buscan indicios sobre la poetisa Cesárea Tinajero en varios pueblitos mexicanos. Por su obstinación, la encuentran en un pueblo perdido que se llama Villaviciosa.⁶ La primera impresión es más bien decepcionante; Juan apunta en su diario:

Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza (602).

Desgraciadamente, el diario no transmite ninguna conversación con la misteriosa fundadora del “real visceralismo”, porque Juan, justamente cuando sus amigos hablan con ella, tiene que dormir una siesta, vencido por el sueño, por lo cual no escucha. Cuando despierta, los tres parten con Lupe al norte de México (Juan no dice por qué). Pero el patrón de Lupe y un policía, amigo de éste, los alcanzan y paran el coche. Durante la pelea que sigue, una bala mata a Cesárea, y otras dos, a los perseguidores. Juan y Lupe se separan de Arturo y Ulises, que se comprometen a hacer desaparecer los cadáveres. Los adolescentes viven una temporada (quizás sólo unos pocos días) en la casa de Cesárea en Villaviciosa y se pierden al final por los pueblos mexicanos alrededor del desierto de Sonora.

En la tercera parte de la novela se encuentran los cuatro dibujos presentados al principio de este artículo (574-576). Juan los utiliza como adivinanzas para que pase el tiempo durante el largo viaje que emprenden en busca de Cesárea. El primer dibujo represen-

⁵ Véanse los diferentes fragmentos que se refieren a esta noche y que forman, entre otros, el marco de la segunda parte de la novela (Bolaño 2002a: 141 s.; 162 s.; 180; 200 s.; 216-220; 241 s.; 270-274; 295-300; 354-358; 374-377; 398-401; 458-462; 551-554).

⁶ Juan explica en su diario: “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrida” (Bolaño 2002a: 601); el nombre Aztlán, la Atlántida de Platón, contrasta fuertemente con lo que describe Juan (un pueblo más bien pobre e insignificante), por lo cual el lector no sabe cuál de las dos visiones está sesgada: la del adolescente sin experiencias Juan o la del poeta Ulises que a veces desconecta de la realidad.

ta a un mexicano visto desde arriba, el segundo a un mexicano fumando en pipa, el tercero a un mexicano que tira sus pistolas y el cuarto a un mexicano que hace freír un huevo. Se volverá a estos dibujos más tarde.

2. Los detectives

Con cada narrador de la segunda parte no sólo se introduce una nueva perspectiva, sino que también se cambia el lugar de la enunciación. Éste se indica al principio, así como el nombre del personaje que habla y la fecha exacta de la ‘declaración’. Así, los fragmentos recuerdan las tomas de una cámara cinematográfica, y las rupturas entre los fragmentos, los cortes cinematográficos. De esta manera, el conjunto de los 96 fragmentos adquiere el aspecto de un documental.

A veces se introduce un segundo nivel narrativo, cuando alguien repite una historia que le relató una tercera persona.⁷ Otras historias son meras descripciones argumentativas de un problema intelectual, literario o filosófico, que carecen de una dimensión temporal.⁸ El vocabulario, la sintaxis y, sobre todo, la cantidad de digresiones subrayan el carácter oral de los fragmentos. La oralidad del texto tiene como efecto que muchas suposiciones 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 sólo conoce una parte pequeña; el resto tiene que imaginárselo solo completando lo dicho en el texto. Por ejemplo, falta un planteamiento básico que sirva de introducción a las 96 declaraciones, puesto que éstas se parecen a respuestas a una pregunta desconocida. La dificultad aumenta en las contribuciones de personajes que no se presentan y que por lo tanto parecen hablar con alguien a quien conocen ya y con quien ya desde hace tiempo han empezado un diálogo. Como es difícil concretizar la situación comunicacional, muchos detalles parecen superfluos o más aún: en muchas ocasiones, los personajes parecen hablar por hablar. El lector tiene que conjeturar cuál sería el tema principal y distinguir, al mismo tiempo, las informaciones relevantes de las insignificantes. Dicho de otra manera: resolver una ecuación con dos variables desconocidas.⁹

Con respecto a la palabra *detective* en el título de la novela y en el de la segunda parte, los 96 fragmentos parecen declaraciones dentro del marco de una encuesta o de un interrogatorio, los personajes que hablan desempeñando el papel de testigos. A menudo, el lector tiene que esperar bastante antes de poder deducir por indicios a veces mínimos de quién se habla: de Arturo, de Ulises o de otro “real visceralista”. Todos se conocen a través de, por lo menos, un miembro del grupo “real visceralista”, de manera que las contribuciones forman una red entre ellas con varios puntos de conexión que brinda una

⁷ Por ejemplo, Felipe Müller cuenta una historia que le contó Arturo, que trata de una pareja insólita y unos niños clonados (Bolaño 2002a: 423-426); Xosé Lendoiro compara una experiencia con Arturo con un relato de Pío Baroja (427-448).

⁸ Por ejemplo, la cuestión sobre si el mal es *casual* o *causal* (Bolaño 2002a: 397); o los relatos de Tel Aviv y los comentarios de Norman Bolzman que tratan de la identidad de un judío mexicano (284-294).

⁹ El lector tiene que sacar conclusiones de los fragmentos para construir una posible situación comunicacional, orientándose en lo que le parece plausible e verosímil.

imagen difuminada de este grupo de poetas y artistas.¹⁰ Al final, el lector sabe al mismo tiempo más y menos que cada uno de los testigos: más, porque puede conectar las diferentes perspectivas; menos, porque cada testigo sólo le facilita un pequeño detalle de un gran contexto desconocido. Sólo se presentan contornos y fragmentos de las vidas individuales; le toca al lector combinarlos y relacionarlos.¹¹

Otra dificultad que se presenta es la falta de jerarquía con respecto a la credibilidad de los testigos. El lector no sabe cómo valorar la sinceridad de ellos. Como el tema que reúne los fragmentos no se nos revela explícitamente en ninguna parte, la encuesta se parece a un conglomerado de historias, caracterizaciones, comentarios, descripciones, narraciones y valoraciones cuyo punto de fuga se escapa continuamente.

Sólo en contadas ocasiones, un fragmento se refiere explícitamente a otro, constatando así un diálogo rudimentario.¹² En otras ocasiones, varios testigos hablan del mismo acontecimiento, pero sin referirse el uno al otro. Por ejemplo, antes de que Arturo se marche para África, se bate en duelo con un crítico literario, lo que describen tres personajes desde tres puntos de vista muy distintos (463-483).¹³ Vista la estructura ‘atomizada’ de la novela, el lector nunca se enfrenta a un punto de vista autoritario. Así pues, *Los detectives salvajes* es un prototipo de un texto con múltiples perspectivas que producen efectos de consonancia y de disonancia.¹⁴ La única coherencia visible entre todos los fragmentos es el orden cronológico, que respetan estrictamente, siguiendo el curso de la vida del grupo “real visceralista”, con una excepción. Sin embargo, la aparente linealidad temporal se socava por el hecho de que las indicaciones temporales se refieren al momento de la enunciación y no al momento del que se habla, del enunciado. Así, el asunto tratado a veces ya ocurrió años atrás, y otras veces ni siquiera se deja situar en el tiempo.

La única excepción la constituye la declaración de Amadeo Salvatierra, que se divide en trece fragmentos, aunque se trata del relato de una sola noche. Amadeo se reunió, en

¹⁰ Véase el comentario de Masoliver Ródenas: “La creación, la difícil identidad y la desintegración del grupo [de los real visceralistas] es uno de los temas centrales del presente narrativo. Un presente en el que se subraya el aspecto generacional” (2002: 66).

¹¹ Flores habla de una “estética de la imprecisión”: “Siempre se conocerá la historia por los testigos, protagonistas también y que sólo pueden dar su visión. El lector transita con ellos y así puede saber más que cada uno de los narradores testigos, pero siempre desde la carencia y la duda. La escritura va despertando un deseo que va más allá de alcanzar el desenlace y se inscribe en el otro inalcanzable” (2002: 92). Por ejemplo, en una declaración, la secretaria de Octavio Paz cuenta el encuentro de Ulises con Paz en un banco del Parque Hundido; desgraciadamente, está demasiado lejos de los interlocutores como para escuchar la conversación; sólo nos describe los gestos y las muecas (Bolaño 2002a: 510).

¹² Por ejemplo, Luis Sebastián Rosado habla de una borrachera en México, D. F., y la declaración siguiente, de Alberto Moore, empieza con las palabras: “Lo que dice Lusito es verdad hasta cierto punto” (Bolaño 2002a: 158). También Piel Divina se refiere a esta borrachera (167 s.). Véase también la relación entre la declaración de Luis Rosado y Jacinto Requena (275 s.).

¹³ De la misma manera, la historia de amor entre Jacinto y Xóchitl se relata desde el punto de vista del hombre, de la mujer y de una amiga con el nombre de María; cada persona aporta su propia perspectiva y completa la visión general del asunto.

¹⁴ Véase Nünning/Nünning (2000b: 19). Véase también la definición de la narración multiperspectivista en Nünning/Nünning (2000b: 13, 18) y Wolf (2000: 86). Un efecto de disonancia se produce cuando dos versiones de una misma acción o de un objeto son contradictorias. Por ejemplo, la francesa Simone Darrieux describe la habitación parisina de Ulises como el último rincón más sucio de la tierra, mientras que un poeta peruano habla de una “buena chambre” (Bolaño 2002a: 228).

1976, con Arturo y Ulises para hablar de la fundadora del “real visceralismo”, Cesárea Tinajero, y del ambiente social y espiritual en el que ésta creció. Los trece fragmentos están esparcidos por los 26 capítulos y, entre otros, enmarcan la segunda parte de la novela.¹⁵ De esta manera, Cesárea adquiere un aura enigmática y casi nunca más se menciona en la segunda parte.¹⁶ Por los fragmentos de Amadeo, el lector es continuamente consciente de que un punto de referencia constante de todas las declaraciones es el movimiento “real visceralista”.

3. El “real visceralismo”

El neologismo “realismo visceral” –invención de Bolaño, que combina el sustantivo “realismo” con el epíteto calificativo “visceral”– hace inmediatamente pensar en la famosa etiqueta, ya un poco anticuada, aplicada a la novela latinoamericana en los años sesenta de “realismo mágico”, de la que parece hacerse eco irónico.¹⁷ Como en el “realismo mágico” el mundo real no está separado de la magia, para los protagonistas de Bolaño, la realidad no se separa de las vísceras, es decir, la parte de la personalidad que no está sometida a la razón, sino a los instintos primarios. En su novela, Bolaño reanuda la tradición de un realismo grotesco que analizó Bajtín, entre otros, hablando de las vísceras humanas. Finalmente, las vísceras obtienen un cierto protagonismo también en las novelas policíacas del italiano Carlo Emilio Gadda como símbolo de un laberinto.¹⁸ La ironía bolañiana está en el hecho de que en su “realismo visceral”, aunque incluye un pensamiento mágico por parte de los miembros del movimiento, la percepción mágica podría tener en muchas ocasiones causas muy subjetivas y muy reales, sea un trastorno mental o sea un abuso de alcohol.¹⁹

Sobre la estética concreta del “real visceralismo”, Juan escribe: “Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral [...] era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad” (19 s.). Esta definición recuerda el futurismo italiano, el dadaísmo suizo, el ultraísmo español y el surrealismo francés, por lo cual el “realismo visceral” se presenta como un *sampler* (un crisol) de todos los movi-

¹⁵ Muchas señales indican que se trata de una y la misma noche: cada fragmento retoma el hilo de la conversación exactamente donde lo dejó el fragmento anterior, se repiten las indicaciones temporales y espaciales: “calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976”.

¹⁶ Por ejemplo, Luis Sebastián Rosado y Piel Divina (Bolaño 2002a: 351 s.) así como Octavio Paz la mencionan (Bolaño 2002a: 509).

¹⁷ Véase Flores: “*Los detectives salvajes* es una novela que dentro del contexto de la literatura latinoamericana funciona como vínculo entre pasado y presente. Estética y temáticamente tiende un puente entre modernidad y postmodernidad, entre lo real maravilloso –que transita muy levemente en sus páginas al igual que cierto aire rulfiano– y la narrativa del post-boom. No rompe sino que vincula” (2002: 94).

¹⁸ Véase Bremer 1999: 145-149.

¹⁹ Por ejemplo, Quim está internado mucho tiempo en un sanatorio psiquiátrico (hecho que no fortalece su credibilidad como testigo), al volver a su casa, ve su coche, que había desaparecido durante 12 años, moverse por la calle sin conductor (Bolaño 2002a: 383). Otras personas se califican a sí mismas como psíquicamente inestables. Algunos pasajes de la novela, sin embargo, parecen hablar realmente de hechos mágicos, como, por ejemplo, los números misteriosos de lotería que ve el chileno Andrés Ramírez (383-396).

mientos de vanguardia del siglo XX. Sobre todo reanuda con el “estridentismo” mexicano,²⁰ un movimiento estético social de la izquierda, lo que se ve, sobre todo, cuando Rafael Barrios especifica las actividades de los “real visceralistas”:

[...] escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores [...] poemas-novela, [...] *mail-poetry*, [...] poesía *beat*, apócrifos [...] de John Cage [...], poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños [...] Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien (214).²¹

El “realismo visceral” no tiene éxito frente al gran público. Además, su programa es más bien borroso. El objetivo, por ejemplo, sería el de “cambiar la poesía latinoamericana” (17), objetivo poco preciso.²² Además, la novela no da ningún ejemplo concreto de los textos “real visceralistas”. Cuando Juan apunta en su diario que él mismo escuchó unos poemas de Ulises, no los transcribe. Al final, el lector ni siquiera sabe si el movimiento es algo serio o una mera broma, puesto que las auto-descripciones de los miembros son ambiguas. El diario indica:

En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio. 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 (17).²³

²⁰ El estridentismo mexicano fue influenciado por el futurismo, el dadaísmo y el ultraísmo, y encuentra su expresión en el manifiesto *Actual-No.1. Hoja de Vanguardia*, de Manuel Maples Arce a finales de 1921. El objetivo del movimiento es la ruptura con el arte del pasado y la búsqueda de nuevas formas de expresión modernas y urbanas con reminiscencias a la poesía pura. Describe una ciudad utópica futura con nombre de *Estridentópolis*. Sobre los manifiestos del estridentismo, véase Wentzlaff-Eggebert: “Se renuncia en adelante a un contexto lógico, a relaciones gramaticales correctas, a situaciones y acontecimientos comprensibles, a perspectivas homogéneas, a descripciones y ornamentos de todo tipo. Todo eso a favor de la coexistencia desconectada de atrevidas metáforas. La única concesión a las costumbres de lectura convencionales es una cierta unidad temática” (2002: 252; mi traducción).

²¹ Luis Sebastián Rosado relata el juicio de Monsiváis sobre los “real visceralistas”: “[...] 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” (Bolaño 2002a: 152). María Font hubiese dado el nombre de “Sección Surrealista Mexicana” al movimiento “real visceralista”, pero Juan replica: “Creo que ya existe una Sección Surrealista Mexicana en Cuernavaca. Además lo que nosotros pretendemos es crear un movimiento a escala latinoamericana” (36).

²² Véase también lo que relata el poeta francés Michel Bulteau de un encuentro con Ulises durante el cual el mexicano le explicó “en un inglés por momentos incomprensible” una historia que le costó entender: “[...] una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados, una región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia. Una historia en los extramuros de la civilización, le dije” (Bolaño 2002a: 240).

²³ Tampoco las acciones de los “real visceralistas” confirman la seriedad del movimiento; un proyecto importante del grupo, por ejemplo, es el secuestro del enemigo íntimo Octavio Paz (Bolaño 2002a: 171, 507).

Una ex novia de Arturo sospecha incluso que Arturo sólo inventó el “real visceralismo” para impresionarla a ella.²⁴ Y en efecto, el origen del movimiento es oscuro. La fundadora sería la misteriosa Cesárea Tinajero, que un día de los años veinte desapareció. Por mucho que le presten al personaje una aureola mágica o mítica,²⁵ la persona real, como ya hemos visto antes, es bastante prosaica. Sólo su rápida muerte asegura la posibilidad de tejer leyendas sobre su persona aunque sólo fuese por el silencio.

La apreciación del “real visceralismo” por personajes fuera del grupo tampoco aclara la duda sobre la seriedad del movimiento.²⁶ De todos modos, el juicio de Carlos Monsiváis sobre Ulises y Arturo –un juicio fingido de una persona real– es demoledor: “[...] sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus planteamientos” (160).²⁷

Además, nadie, ni siquiera los especialistas de la literatura mexicana, conoce a los “real visceralistas”. El grupo no figura en la lista de poetas que la secretaria de Octavio Paz estudia intensamente (509). Un solo filólogo, Ernesto García Grajales, de la Universidad de Pachuca, lo conoce, pero constata que el grupo no aparece en el discurso universitario.²⁸ Él mismo quiere escribir una monografía para llenar este hueco de la investigación. Su conclusión es la siguiente:

Los real visceralistas del DF. Claro, porque ya había habido otro grupo de real visceralistas, allá por los años veinte, los real visceralistas del norte. ¿Eso no lo sabía? Pues sí. Aunque de esos sí que no hay mucha documentación. No, no fue una coincidencia. Más bien fue un homenaje. Una señal. Una respuesta. Quién sabe. De todas formas, yo prefiero no perderme en esos laberintos. Me ciño a la materia tratada y que el lector y el estudioso saquen sus conclusiones. Yo creo que mi librito va a quedar bien (551).

¿Se trata de un serio movimiento literario o de una hábil patraña? Las declaraciones de los testigos a los que cita Bolaño no valen para decidir esta pregunta.

Varios subcapítulos se refieren a los poetas contemporáneos (sobre todo latinoamericanos) o tratan del estado de la poesía latinoamericana (por ejemplo, pp. 149-152). Hacia

²⁴ Dice: “Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia” (Bolaño 2002a: 149). Véase también p. 169.

²⁵ Por ejemplo, una amiga describe la habitación de Cesárea en términos surreales (Bolaño 2002a: 595). Ulises compara el pueblo donde vive Cesárea con la mítica ciudad de Aztlán (601).

²⁶ El “real visceralista” Rafael Barrios declara: “[...] si he de ser sincero, tampoco sé qué es una poesía real visceralista” (Bolaño 2002a: 345); “[...] en cualquier caso los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos [...] ni con los blancos ni con los negros, ni con los latinoamericanistas ni con los cosmopolitas” (352).

²⁷ Véanse también los apuntes del diario de Juan: “[Álamo] trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas” (Bolaño 2002a: 15); “A los real visceralistas nadie les da NADA” (113). Alberto Moore dice: “En lo que respecta a Ulises Lima, da la impresión de ir siempre drogado [...]” (159). Véase también el juicio de la americana Bárbara Patterson (178 s.) y del pintor Pérez Camarga (328 s.).

²⁸ Explica: “[...] soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo. Si Dios quiere pienso publicar un libro sobre ellos. El profesor Reyes Arévalo me ha dicho que tal vez la editorial de nuestra universidad podría publicarlo. Por supuesto, el profesor Reyes Arévalo jamás ha oído hablar de los real visceralistas [...]” (Bolaño 2002a: 550).

el final de la segunda parte, un capítulo entero (23) se dedica a la evaluación de la literatura latinoamericana; contiene opiniones de nueve críticos y escritores que se complementan y se relativizan mutuamente;²⁹ terminan cada una con una frase de la misma construcción, de manera que parecen ser variantes las unas de las otras (484-500). Los puntos de vista son heterogéneos, explican el contexto socio-histórico o brindan reflexiones muy personales. De todas maneras, en este subcapítulo se habla más obviamente de uno de los temas recurrentes de *Los detectives salvajes*, la teoría de la literatura. Aquí, dos niveles lógicos se confunden, puesto que Bolaño escribe una novela en la que se habla del arte de novelar. Más aun: lo que se dice *sobre* los “real visceralistas” y sus lecturas, también se podría aplicar a la novela *Los detectives salvajes* de manera que los testimonios (la novela de Bolaño) son en sí mismos una obra “real visceralista”, siendo el libro *sobre* el movimiento literario una parte *del* mismo. Esta autorreferencialidad constante es una parte del enigma de la novela.³⁰

Después de todas las consideraciones expuestas hay que preguntarse a quién se aplica la palabra “detective” en el título. Una novela detectivesca destaca por el hecho de que en su centro está un crimen cuyas causas se descubren poco a poco por un detective, siendo éste, en la mayoría de los casos, un investigador privado. La novela detectivesca supone un enigma que, teóricamente, es posible adivinar mediante unos indicios.³¹ El detective reconstruye el contexto y las causas del crimen, con lo cual atribuye a todas las personas involucradas y las acciones previas sus respectivas funciones y ‘papeles’: autor del crimen, víctima, motivo e indicios (Vickermann 1998: 17 s.). Sin embargo, *Los detectives salvajes* es un caso aparte bastante curioso: casi hasta el final de la novela el lector no sabe nada de un crimen y hasta este momento, el único enigma manifiesto es la pregunta sobre el paradero de Cesárea Tinajero. Sin embargo, la mayoría de los testigos ni siquiera menciona este nombre. Es más: el título *Los detectives salvajes* se repite precisamente en la parte de la novela en la que la búsqueda de Cesárea ya no tiene ninguna importancia. Es la parte que menos corresponde a las estructuras características de una novela policíaca o de un *thriller*.³²

Tampoco se sabe con quién hablan los testigos, sólo se ve claramente que se dirigen a un interlocutor preciso. Al principio parece probable que todos los testigos hablen con

²⁹ De las nueve opiniones, ocho se dan en el año 1994, siete de éstas en la Feria del Libro de Madrid (la octava en Barcelona), la novena en 1995 en Barcelona.

³⁰ Véase también la frase introductoria del diario de Juan: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (Bolaño 2002a: 13); la misma frase vale para Juan y para el lector –Juan y los lectores empiezan en el mismo momento a formar parte del “real visceralismo”–.

³¹ *Detegere* significa “descubrir”, “sacar algo escondido a luz”. Un enigma implica tensión y coherencia de la búsqueda. Por eso, la polifonía de una novela detectivesca debe desembocar al final en una reconstrucción lógica de los hechos que han provocado el crimen, es decir, en un punto de vista que integre las distintas perspectivas.

³² Para la distinción entre novela policíaca y *thriller* véase Todorov (1971) y el comentario de Dannenberg (1995: 59). Sólo en el diario de Juan se superponen las estructuras de la novela policíaca y del *thriller*, es decir, dos tipos de suspense: el que resulta de la curiosidad por el pasado, y el provocado por la incertidumbre sobre el futuro. En el viaje al norte de México se cruzan dos acciones: una retrospectiva que consiste en un análisis de lo ya ocurrido (la vida de Cesárea) y una prospectiva que se refiere a la persecución del patrón de Lupe. Las dos acciones encuentran su solución el mismo día y se cierran superponiéndose: la enigmática mujer Cesárea y el patrón mueren en la misma pelea (véase *DS*: 601).

Juan, el autor del diario; sin embargo, el filólogo Ernesto García Grajales afirma: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será” (551).³³ Ni siquiera se deja descartar la hipótesis de que Juan sea una mera ficción del “real visceralismo” así como su diario, ambos productos de la invención de un autor exterior de la novela.

Como ya hemos dicho, tampoco se precisa el tema concreto del ‘interrogatorio’ –¿cuál podría ser el objetivo de alguien que busca y colecciona durante veinte años opiniones sobre los miembros del grupo “real visceralista”?–. Ni Cesárea Tinajero ni la pareja Arturo / Ulises ni la evolución del grupo “real visceralista” forman el centro constante de la investigación.³⁴ Por último, queda sin respuesta la cuestión de saber a quién se dirige el diario de Juan. ¿Por qué éste se presenta al principio como si hablase con un desconocido (13)?

El texto rebosa de personajes y de historias y de opiniones, pero las posibles conexiones entre ellas nunca se precisan, por lo cual el significado escurridizo se escapa siempre; el centro de todas las declaraciones está vacío. En este sentido, el nombre de la fundadora del “real visceralismo” es altamente revelador: la “tinaja” es un gran cántaro, el “tinajero” la persona que los fabrica o un armario en el que se conservan las tinajas.³⁵ Un cántaro es un recipiente hueco, cuya utilidad consiste en su capacidad de llenarse con líquidos de cualquier tipo. Funciona como metáfora de la novela: difiriendo interminablemente el verdadero contenido de la búsqueda, el texto de *Los detectives salvajes* se deja ‘llenar’ con diferentes interpretaciones posibles. O dicho de otra manera: la utilidad del texto, su capacidad de estimular la creatividad del lector, consiste en el hecho de que su centro está vacío.³⁶

³³ Véanse otras frases de la misma declaración: “Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante. [...] Y no era mexicano, sino chileno [...]” (Bolaño 2002a: 551). Una vez, una persona se dirige directamente a Arturo (394); sin embargo, en otros sitios, no es posible que Arturo sea el interlocutor, puesto que se habla de él en tercera persona.

³⁴ El enigma alrededor del paradero de Cesárea ya se soluciona en 1976 (sólo el lector se entera mucho tiempo después, al final del libro); Ulises y Arturo reconstruyen su currículum y conocen también las circunstancias de su muerte, de manera que por lo menos para ellos ya no queda ningún secreto. La herencia de Cesárea parece poco revolucionaria: uno de los últimos apuntes en el diario de Juan es: “He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré. No tiene ningún sentido hacerlo” (Bolaño 2002a: 607).

³⁵ Cuando se pronuncia el nombre por primera vez, no está claro si se trata de Tinajero o de Tinaja (Bolaño 2002a: 15; véase también p. 571).

³⁶ “De lo que se trata es de la posibilidad de construir un relato en el que el secreto sea móvil. Ya no se trata de un único secreto, ubicado, un núcleo incognoscible que guía las voluntades de los personajes, sino más bien de un entramado que puede pasar desapercibido a los personajes, pero que perturba el lugar del lector, que cree percibir algo que se escapa por detrás de los hechos” (De Rosso 2002: 139). Un indicio parece, por ejemplo, la navaja de muelle de Cesárea “con el mango de cuerno y la palabra Caborca grabada en la hoja” (Bolaño 2002a: 596), palabra que Cesárea utiliza como título de una revista (180). No se adivina el enigma; al final de la novela el lector ni siquiera sabe si este detalle es importante o no.

4. Jugar

Ningún testigo dispone de la autoridad suficiente como para confirmar una medida de credibilidad. Tampoco existe un narrador externo como garante de la objetividad.³⁷ El lector tiene que evaluar él mismo la credibilidad de un personaje, lo que no es fácil puesto que éstas oscilan a veces manifiestamente entre realidad, imaginación y alucinación. Unas declaraciones parecen abiertamente limitadas por su subjetividad, por ejemplo, las de Juan, cuya ingenuidad salta a la vista por el tono infantil que utiliza y su vocabulario exageradamente entusiasta; él mismo expresa sus dudas sobre su memoria y sobre su capacidad de entender lo que ocurre.³⁸ Pero los otros personajes tampoco son enteramente fiables porque algunos sufren de trastornos psíquicos y otros toman drogas.³⁹ Sobre todo Quim Font borra las fronteras entre percepción exterior (descripción) e interior (alucinación). El hecho de que hace la mayoría de sus declaraciones durante su estancia en un sanatorio suscita dudas sobre su credibilidad. De un modo parecido, tampoco se puede fiar uno mucho de lo que dice Amadeo Salvatierra por el alto consumo de tequila de éste (242).

Al mismo tiempo, Bolaño mezcla distintos niveles de realidad: en su novela hablan personas que también viven fuera de la ficción novelesca, como Carlos Monsiváis, Juan Marsé o Manuel Maples Arce, y personajes enteramente de ficción; además, el protagonista Arturo tiene muchos rasgos autobiográficos (sus trabajos, algunos de sus viajes, su nacionalidad, etc.) y a veces hay referencias a hechos históricos.⁴⁰ Se puede confirmar, las voces y los asuntos tratados mezclan realidad y ficción.

Además, la novela juega con diferentes niveles de enunciación, puesto que a menudo los testigos repiten las palabras de una tercera persona y este ‘encajonamiento’ de voces (interlocutores que citan a otros interlocutores) no deja ver claro si lo referido es una transcripción fidedigna de lo realmente ocurrido o ya un comentario altamente subjetivo. Curiosamente, los dos personajes centrales, Ulises y Arturo, nunca hablan directamente al lector. Sus palabras sólo aparecen a través de citas de otros personajes.⁴¹ Siendo todas meros recuerdos, el lector ya no sabe si las citas son enteramente fiables, puesto que los límites de la memoria que reconstruye diálogos del pasado de sobra son conocidos.

³⁷ Un texto polifónico contiene puntos de vista subjetivos con poca autoridad. Véanse las escalas en Nünning/Nünning (2000c: 54). Sobre las perspectivas en cada narración véase Nünning/Nünning 2000b.

³⁸ Véase, por ejemplo, esta frase: “si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego)” (Bolaño 2002a: 19 s.). Juan confiere a la novela un cierto tono jugetón, por ejemplo, en su revisión cuantitativa de su obra: 55 poemas escritos, 76 páginas, 2.453 versos: “Ya podría hacer un libro. Mi obra completa” (120).

³⁹ A veces balbucean unas opiniones incomprensibles, por ejemplo Jaume (Bolaño 2002a: 481 s.). Véanse también los cuentos de Ulises sobre su viaje a Nicaragua; Jacinto Requena cuenta: “Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa, ese río no existe”; Ulises dice haber visto la “isla del pasado” y la “isla del futuro” (366 s.).

⁴⁰ Véanse las ideas generales sobre la vida en América Latina, por ejemplo de Roberto Rosa (Bolaño 2002a: 233). La uruguayaya Auxilio Lacouture cuenta como sobrevivió a la masacre de Tlatelolco por milagro (190-199). Bolaño retoma este relato ensanchándolo a una novela entera, *Amuleto*. Véase Manzoni 2003b.

⁴¹ También sus rasgos característicos, su comportamiento y su físico son descritos únicamente por los otros. Así sólo aparecen bajo las perspectivas subjetivas de los otros.

La mezcla de ficción y realidad, de lo serio y lo cómico, de pasado y presente, de lo sincero y lo irónico, del sentido propio y del sentido figurado, así como el salto entre historias y comentarios sobre las historias, se parece a un gran juego con distintos niveles de ficción, temporales y narrativos. En efecto, *Los detectives salvajes* cumple con todas las categorías del juego mencionadas por Caillois (1958), *agon*, *mimikry*, *ilinx* y *alea*.⁴² Sigue de eso que la novela es la puesta en escena de distintos tipos de juegos y es, en sí misma, un gran juego detectivesco que, al principio, parece un *game* y luego se revela un *play*.⁴³

La coherencia de un juego es una consecuencia de sus reglas, que organizan el espacio y el tiempo, y de la definición de un nivel de ficción propio, siendo el mundo real y cotidiano un telón de fondo latente que nunca se olvida del todo (y se actualiza, por ejemplo, cuando los jugadores comentan el juego, es decir, hablan *sobre* el juego).⁴⁴ “Jugar” significa saber que existe un mundo alternativo fuera de las reglas y, en otro nivel ontológico, saber que las reglas y el nivel de ficción son parte de un contrato entre jugadores. Cada jugador tiene que ser capaz de distinguir reglas y niveles, si no, se convierte en la víctima del juego: *ludere* se transforma en *illudere*. A través de la poca credibilidad de sus narradores y del “real visceralismo”, la novela de Bolaño le enseña al lector los riesgos de un juego: si el lector no sabe cuándo hay que tomarlo en serio y cuándo no, *jugar* se transforma en *engañar*.⁴⁵

5. Jugar al detective

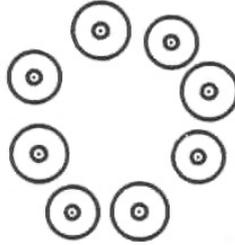
Entre las muchas adivinanzas que dibuja Juan durante el viaje por el norte de México, hay una que no se interpreta fácilmente. Se trata del siguiente dibujo:

⁴² Las adivinanzas son un *leitmotiv* de la novela; aparecen bajo la forma de dibujos y en forma de búsqueda de significados de palabras inusitadas: *agon* (Bolaño 2002a: 14, 557-565). El duelo de Arturo con el crítico literario se parece abiertamente a un juego de niños (483); tampoco se relata el final (que en un duelo serio sería lo más importante): *mimikry*. Las conversaciones extáticas de los borrachos y de los trastornados: *ilinx*. La estructura de la novela entera con su ‘centro vacío’; la ausencia de un objetivo que sin embargo se insinúa continuamente es una característica de un juego de azar: *alea*. Macho explica: “El *salón de juegos* es la personificación ejemplar de este principio: un templo gnóstico que fomenta las esperanzas de tener suerte destruyéndolas. Ningún jugador juega para ganar; tampoco juega para perder. Su beneficio radica en no obtener ‘grandes’ beneficios, beneficios ‘esenciales’, pero sin resignarse. Su ‘beneficio’ radica en poder seguir jugando, en tener que seguir jugando: en jugarse el último beneficio, el beneficio esencialmente *futuro*” (1993: 148; mi traducción).

⁴³ El inglés es más preciso que el español: *play* se refiere a una actitud subjetiva hacia el material del juego; *game* se refiere a actividades lúdicas institucionalizadas (Wenz 2001: 271).

⁴⁴ El juego mantiene al jugador consciente de que hay varios niveles de posibles significados de lo que está haciendo; el juego hace tomar “conciencia de la posibilidad de *otros* significados diferentes de los que se perciben en el momento” (Lotman 1993: 102; mi traducción). (Véase también Baatz 1993: 11 s.) Las reglas sólo indican lo que es posible hacer, no prescriben lo que hay que hacer, o dicho de otra manera: son restrictivas, pero no prescriptivas.

⁴⁵ Véase lo que dice Arturo sobre el comportamiento del escritor que se ha vuelto loco en la película *El resplandor*: “Llevaba más de quinientas páginas y sólo había repetido una única frase hasta el infinito, de todas las maneras posibles, en mayúsculas, en minúsculas, a dos columnas, subrayadas, siempre la misma frase, nada más. [...] Puede que fuera una buena novela [...]” (Bolaño 2002a: 523). Arturo toma en serio lo escrito mientras que su interlocutora lo considera una tontería.

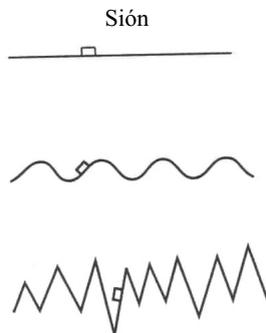


Las posibles interpretaciones son:

- Ocho mexicanos hablando –dijo Lima.
- Ocho mexicanos durmiendo –dijo Lupe.
- Incluso ocho mexicanos contemplando una pelea de gallos invisibles –dije yo [...] (576).

La divertida adivinanza, un poco simplona, se vuelve de repente un ejercicio de la imaginación. Las interpretaciones ya no son unívocas; ni las interpretaciones exóticas o hasta absurdas (como la pelea de gallos invisibles) se excluyen ya. En vez de buscar una sola explicación, el dibujo suscita asociaciones creativas. Así se vuelve un desencadenante, literalmente un generador de múltiples interpretaciones posibles que, sin embargo, siempre están relacionadas a un mismo dibujo, lo que significa que son creativas, pero no aleatorias. Precisamente aquí está el punto de intersección entre una actitud que *cumple* con reglas ya existentes y una actitud que *crea* nuevas reglas.⁴⁶ Es el momento en el que empieza un nuevo juego.

Pero otra vez hay que tener cuidado: la capacidad de generar interpretaciones también puede engañar al jugador. Este peligro se refleja en otro dibujo de la novela que forma el punto de partida de una hermenéutica confusa: el único poema legado a la posteridad de la fundadora del “real visceralismo”, Cesárea Tinajero (375):



⁴⁶ Véase De Rosso: “En Bolaño el secreto produce sentidos, se desplaza y, por eso mismo, tiene valor narrativo. Se trata de ver al secreto ‘entre’: siempre en circulación, siempre en tránsito; no ubicar su origen o su fin, sino más bien el recorrido que media entre ambos. [...] Nadie esconde nada, entonces, sencillamente el secreto funciona y nada se esconde detrás de él, porque nadie hay detrás de él. Ni personajes ni un sujeto-autor: se trata de pensar narraciones con ‘agujeros’ que en su desplazamiento definen las formas de la ficción. Nada más alejado entonces, de las narraciones con ‘clave’” (2002: 137).

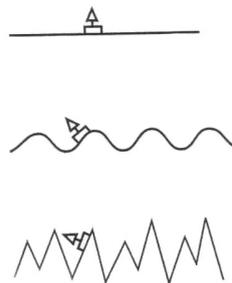
Amadeo Salvatierra (cuya historia del encuentro con los dos representantes del “real visceralismo” forma trece fragmentos de la segunda parte) muestra este dibujo a Arturo y Ulises durante una larga borrachera. Que se trate de un poema, lo explica únicamente el hecho de que la autora misma lo llamó así (398).

Amadeo lo considera decepcionante, pero Arturo se vuelve pensativo, y Ulises hasta sonríe. Los dos le explican a Amadeo que un poema no necesariamente significa algo. Sin embargo el anfitrión, ya visiblemente bebido, se obstina: dice que lleva cuarenta años buscando el sentido del poema. La réplica de los dos “real visceralistas” es tan sorprendente como desarmante: “[...] es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio” (376).

Amadeo todavía no está contento e insiste en su pregunta por el significado. Arturo y Ulises se levantan, caminan por la habitación, hablan en voz baja y ríen (después de todo, los tres ya llevan horas bebiendo tequila). Sólo después de un rato revelan su genial interpretación:

Empecemos por el título, dijo uno de ellos, ¿qué crees que significa? Sión, el monte Sión en Jerusalén, dije sin dudarle, y también la ciudad suiza de Sion, en alemán Sitten, en el cantón de Valais. Muy bien, Amadeo, dijeron, se nota que has pensado en ello, ¿y con cuál de las dos posibilidades te quedas?, ¿con el monte Sión, verdad? Me parece que sí, dije. Evidentemente, dijeron ellos. Ahora vamos con el primer corte del poema, ¿qué tenemos? Una línea recta y sobre ésta un rectángulo, dije. Bueno, dijo el chileno, olvídate del rectángulo, has de cuentas que no existe. Mira sólo la línea recta. ¿Qué ves? [...] Una línea recta, dije. ¿Qué otra cosa podría ver, muchachos? ¿Y qué te sugiere una línea recta, Amadeo? El horizonte, dije. El horizonte de una mesa, dije. ¿Tranquilidad?, dijo uno de ellos. Sí, tranquilidad, calma. Bien: horizonte y calma. Ahora veamos el segundo corte del poema: [...] ¿Qué ves, Amadeo? Pues una línea ondulada, ¿qué otra cosa podría ver? Bien, Amadeo, dijeron, ahora ves una línea ondulada, antes veías una línea recta que te sugería calma y ahora ves una línea ondulada. ¿Te sigue sugiriendo calma? Pues no, dije comprendiendo de golpe por dónde iban, hacia dónde querían llevarme (398 s.).

He aquí puro arte de Sócrates. Los tres interlocutores se ponen de acuerdo sobre la descripción de las líneas onduladas con las palabras clave “mar”, “olas”, “movimiento”, “ruptura” y (una propuesta de Amadeo) “un horizonte de colinas” (399). La línea quebrada se asocia a los dientes de un tiburón, un horizonte de colinas y la Sierra Madre. Sigue ahora la explicación de las analogías: Uno de los dos “real visceralistas” cuenta que ya de niño soñó con las tres líneas y siempre la línea quebrada le mordió desde dentro. “¿Entiendes ahora?”, le preguntan a Amadeo. “La verdad: no”, contesta éste. Y en ese momento Ulises y Arturo revelan el secreto: hay que añadir al rectángulo un velo, y el dibujo se transforma de la manera siguiente:



Surge la imagen de un barco:

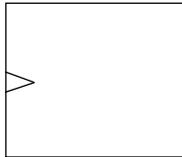
Y el título, *Sión*, en realidad esconde la palabra *Navegación*. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos y yo hubiera querido decirles que me sacaban un peso de encima, eso hubiera querido decirles, o que *Sión* podía esconder *Simón*, una afirmación en caló lanzada desde el pasado, pero lo único que hice fue decir ah, caray, y buscar la botella de tequila y servirme una copa, otra más (400 s.)

¿Bolaño juega aquí con la credulidad del lector o busca sinceramente una construcción profunda de analogías?⁴⁷ *Ludere e illudere* están muy cerca el uno del otro.

Al final, Bolaño se despide de los lectores haciéndoles guiños. Los últimos tres apuntes del diario de Juan, que también forman el final de la novela, son dibujos (608 s.):

13 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida

Mientras que el primer dibujo muestra una estrella detrás de una ventana, la segunda una sábana blanca detrás de una ventana, la adivinanza del tercer dibujo es el mismo marco de la ventana. El último dibujo ya no transforma el contenido de la imagen en enigma, sino el marco y el acto de enmarcar —referencia simbólica a la estructura hueca de la novela entera—. Flores comenta: “[...] el lector es obligado a convertirse también en ‘detective’ que no puede responder qué hay detrás de la ventana desdibujada” (2002: 93).

⁴⁷ Pensar mediante analogías, es decir, ver los fragmentos textuales como elementos de un código (que obedece a una lógica concreta) es un rasgo característico del pensamiento hermético que permite interpretaciones sin límite. Eco escribe sobre el pensamiento hermético: “Aspirar a un significado definitivo inalcanzable conduce a aceptar una desviación o un deslizar sin fin del significado” (1994b: 38; mi traducción). Se trata de un gnosticismo textual.

6. Conclusión

Los detectives salvajes de Bolaño juegan con los elementos tradicionales de la novela detectivesca. El enigma constitutivo no es la cuestión: ¿quiénes son los criminales? ni ¿quién es la víctima? sino ¿quién es el detective? y ¿cuál es el objeto de la búsqueda?

Conforme avanza el tiempo, las vidas de los protagonistas parecen cada vez menos teleológicas, es decir, cada vez carecen más de un objetivo. Si al principio por lo menos existen unos ideales poéticos, éstos pierden su atractividad en el curso del tiempo.⁴⁸ Juan Villoro resume: “En esta anti-novela de iniciación, las rutas son rigurosamente descendentes [...]” (2002: 77). El viaje concreto se transforma inexorablemente en un viaje sin rumbo.⁴⁹ Éste se refleja en la estructura anecdótica de la novela, con su multitud de hilos temáticos heterogéneos. El Ulises bolañiano es un hijo del siglo XX que sólo existe mientras viaja sin tener como centro y anclaje una patria. *Los detectives salvajes* es una novela de formación que no se cierra.

¿Qué significa en este contexto la palabra *salvaje*? ¿Quién (o qué) es salvaje? ¿Arturo y Ulises? ¿Los testigos? ¿El lector? ¿Es que la palabra *salvaje* no se refiere al sustantivo “detectives” sino que –como *hypallage adiectivi*⁵⁰– lo hace a otro sustantivo que hay que completar deduciéndolo del contexto? En esta interpretación no son los detectives los que son salvajes, sino las conclusiones y las búsquedas mismas. Eso haría pensar en el concepto de Claude Lévi-Strauss sobre el pensamiento salvaje (la *pensée sauvage*) en su función de *bricolage* intelectual.⁵¹ Queda otra posibilidad: el término “salvaje” se refiere al enigma mismo o a la persona que cree todavía que este enigma se deja adivinar.

La imagen de los “real visceralistas” que surge poco a poco a través de los testimonios no se consolida, como un rompecabezas, en una imagen final, sino que sigue generando interminablemente aspectos nuevos.⁵² En un puzzle por lo menos existe un marco y la posibilidad de un acercamiento a una imagen completa. La imagen creada de los artistas y escritores mexicanos y del movimiento “real visceralista” en *Los detectives salvajes*, sin embargo, nunca deja de ser borrosa y agujereada, un mero esbozo. Así, la

⁴⁸ Arturo habla de su falta de objetivos (Bolaño 2002a: 163). Sobre Ulises Simone Darrieux dice: “[...] nada de lo que hacía parecía obedecer a un proyecto prefijado (228; véase también pp. 243 s). Daniel habla de “ese grupo más bien patético, los real visceralistas” (454).

⁴⁹ Flores habla de una “épica degradada” (2002: 93 s.). El nombre Ulises hace pensar en la figura mítica. En sus viajes sin sosiego nunca encuentra ‘su lugar’ y siempre está de pasaje; véase Hartwig 2005.

⁵⁰ El *hypallage* es un desplazamiento gramatical y semántico del significado: un adjetivo no se refiere gramaticalmente al sustantivo que le conviene semánticamente.

⁵¹ Según Lévi-Strauss, el *bricolage* (término con que se designa en francés la afición a construir objetos aplicando la habilidad manual) es un tipo de *do-it-yourself* mental. En la obra del *bricoleur* siempre actúa un elemento de azar, por cuanto debe arreglárselas con lo que tiene a mano. El *bricolage* es una forma de lógica combinatoria.

⁵² Véase el juicio de Vila-Matas: “De hecho, esta novela tiene una estructura que tiende a lo infinito, a algo tan infinito como el intento de reproducción de Gadda de todos los ruidos de sus vecinos. Cualquiera, además, que sea la historia que los testigos de la misma cuentan, el discurso siempre se ensancha y se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero” (2002: 101). Véase también Gandolfo 2002. Véase la frase: “[...] el poeta no muere, se hunde, pero no muere” (Bolaño 2002a: 341). La muerte del protagonista sería un final posible –a no ser que se encadene la historia de los hijos de éste–.

novela se presenta como un juego infinito⁵³ cuya coherencia la aseguran las reglas detectivescas y el nivel de ficción.⁵⁴ Al lector le toca describir estas reglas combinando y jerarquizando los elementos textuales según una lógica. Al final, las reglas definen un campo de posibilidades en el que se pueden realizar infinitamente historias concretas.

Hablar del juego textual significa privilegiar la percepción de jugadas en vez de buscar interpretaciones concretas.⁵⁵ En este sentido, el lector no busca un significado, sino los sistemas que generan significados posibles. El encanto del juego bolañiano radica en la imprecisión de los datos que brinda al lector. Además, en muchas ocasiones no se sabe si el autor cuenta o ironiza una historia. El juego se hace en segunda potencia: se juega con la inseguridad provocada por el no saber si se juega o no, si el juego detectivesco existe o no, si lo narrado es serio o no. El juego no se presenta como el contrario de la realidad, sino como una posible realización de la realidad.

Bibliografía

- Assmann, Aleida (1997): “No Importance in Being Earnest? Literary Theory as Play Theory”. En: *REAL*, 13, pp. 175-184.
- Baatz, Ursula (1993): “Das Spiel ist Ernst, der Ernst ist Spiel. Ein Versuch über unendliche Spiele”. En: Baatz, Ursula/Müller-Funk, Wolfgang (eds.), pp. 5-20.
- Baatz, Ursula/Müller-Funk, Wolfgang (eds.) (1993): *Vom Ernst des Spiels. Über Spiel und Spieltheorie*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Bachtin, Michail (1982): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Barrera Linares, Luis (1995): *Discurso y literatura (Apuntes sobre narratología)*. Caracas: La Casa de Bello.
- Bolaño, Roberto (2002a): *Los detectives salvajes*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama. [1ª ed. 1998].
- (2002b): “Bolaño por Bolaño”. En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 201-202.
- (2002c): “Roberto Bolaño: acerca de *Los detectives salvajes*”. En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 203-204.
- Boullosa, Carmen (2002): “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”. En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 105-113.
- Bremer, Alida (1999): *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Briones García, Ana Isabel (1999): “Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta”. En: *ALEC*, 24, 1-2, pp. 64-83.
- Brodsky, Roberto (2002): “Perdidos en Bolaño”. En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 81-89.

⁵³ Un juego combina reglas y azar; véase Rötzer 1995b: 180; Huizinga 1956. La novela de Bolaño no es una anti-novela detectivesca; véanse las dudas de Vickermann sobre este término en general (1998: 16-19; 315).

⁵⁴ La novela cumple con los cinco criterios del juego que menciona Krämer: 1. tiene su finalidad en sí mismo; 2. demarca una realidad simbólica, un mundo fingido; 3. está subordinado a un contexto formado por reglas; 4. cada jugada es aleatoria; 5. cada partido individual es la realización particular de una sola posibilidad entre infinitas configuraciones posibles de un sistema abstracto (1995: 234).

⁵⁵ Véase también la descripción del *play* por Assmann como un “mental style” (1997: 178): “For writers and theoreticians like Derrida and Iser, the category of ‘play’ is less a topic of their thought than a medium of their thinking. They don’t write *about* play; they write in the spirit of play” (176).

- Caillois, Roger (1958): *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.
- Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona/Santafé de Bogotá: Anthropos/Siglo del Hombre.
- Dannenberg, Hilary P. (1995): "Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plot-Begriffs". En: Nünning, Ansgar (ed.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Unter Mitwirkung von Sabine Buchholz und Manfred Jahn. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 51-68.
- De Rosso, Ezequiel (2002): "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 133-143.
- Echevarría, Ignacio (2002): "Sobre la juventud y otras estafas". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 71-73.
- Eco, Umberto (1994a): *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini*. München/Wien: Hanser.
- (1994b): "Interpretation und Geschichte". En: Eco, Umberto, pp. 29-51.
- (1994c): "Überzogene Textinterpretation". En: Eco, Umberto, pp. 52-74.
- Flores, María Antonieta (2002): "Notas sobre *Los detectives salvajes*". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 91-96.
- Gandolfo, Elvio E. (2002): "La apretada red oculta". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 115-119.
- Hartwig, Susanne (2005): "El colorido global y la *glocalización*". En: Pörtl, Klaus/Zbudilová, Helena (eds.): *Herencia cultural hispánica, ayer y hoy, en Bohemia y Alemania. Coloquio internacional – České Budějovice 2005*. České Budějovice: Universidad de Bohemia del Sur, pp. 38-49.
- Huizinga, Johannes (1956): *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt.
- Krämer, Sybille (1995): "Spielerische Interaktion. Überlegungen zu unserem Umgang mit Instrumenten". En: Rötzer, Florian (ed.), pp. 225-236.
- Lévi-Strauss, Claude (1983): *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Lotman, Jurij M.. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. 4^a ed. München: Fink [1^a ed. 1972].
- Macho, Thomas H. (1993): "Überlegungen zur Glücksspielsucht". En: Baatz, Ursula/Müller-Funk, Wolfgang (eds.), pp. 146-160.
- Manzoni, Celina (ed.) (2002a): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2002b): "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". En: Manzoni (ed.), pp. 17-32.
- (ed.) (2003a): *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2003b): "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *El amuleto* de Roberto Bolaño", en: *Hispanica* 94, 25-32.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2002): "Espectros mexicanos". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 65-69.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (eds.) (2000a): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- (2000b): "Von 'der' Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität". En: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (eds.), pp. 3-38.
- (2000c): "Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte". En: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (eds.), pp. 39-77.
- Padura Fuentes, Leonardo (2000): *Modernidad, Posmodernidad y novela policial*. La Habana: UNIÓN.

- Pinto, Rodrigo (2002): "Los detectives salvajes". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 75-76.
- Pöppel, Hubert (2001): *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rincón, Carlos (2002): "Las imágenes en el texto: entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 56, pp. 19-37.
- Rötzer, Florian (ed.) (1995a): *Schöne neue Welten? Auf dem Weg zu einer neuen Spielkultur*. München: Boer.
- (1995b): "Konturen der ludischen Gesellschaft im Computerzeitalter". En: Rötzer, Florian (ed.), pp. 171-216.
- Schwermann, Michaela (2001): "'Soy una cucaracha al lado de Borges'. Entrevista con Roberto Bolaño". En: *Hispanorama*, 92, pp. 52-57.
- Simonis, Annette (1998): "Lévi-Strauss, Claude". En: Nünning, Ansgar (ed.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 310-311.
- Todorov, Tzvetan (1971): *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Vickermann, Gabriele (1998): *Der etwas andere Detektivroman. Italianistische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*. Heidelberg: Winter.
- Vila-Matas, Enrique (2002): "Bolaño en la distancia". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 97-104.
- Villoro, Juan (2002): "El copiloto del Impala". En: Manzoni, Celina (ed.), pp. 77-79.
- Watzlawick, Paul/Weakland, John H./Fisch, Richard (1975): *Lösungen. Zur Theorie und Praxis menschlichen Wandels*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber [1ª ed. en inglés 1974].
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (2002): "Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen: ein Überblick". En: Rössner, Michael (ed.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 236-254.
- Wenz, Karin (2001): "Spiele und Spielen". En: *Zeitschrift für Semiotik*, 23, 3-4, pp. 269-283.
- Wirth, Uwe (2001): "Vom freien Spiel der Einbildungskraft zum Spiel der Wissenschaft: Die Rolle der Abduktion". En: *Zeitschrift für Semiotik*, 23, 3-4, pp. 379-392.
- Wolf, Werner (2000): "Multiperspektivität: Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken". En: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (eds.), pp. 79-109.