

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

¿QUÈ HAY DETRÁS DE LA VENTANA?

La escritura del Yo y del Otro cuando la comunidad se ha disuelto. Los detectives salvajes de Roberto Bolaño

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica

Alumna:

Macarena Paz Lobos Asenjo

Profesor guía: Leonidas Morales

Santiago, Chile 2007

Dedicatoria . .	4
RESUMEN . .	5
INTRODUCCION . .	6
CAPITULO I. LA NARRACION DEL YO . .	10
1.1 En torno diario íntimo y la construcción del <i>self</i> . .	10
1.2 Juan García Madero: la escritura del Yo a partir de la observación del Otro . .	14
CAPITULO II. LA ESCRITURA DEL OTRO . .	20
2.1 En torno al fragmento y la recolección del Otro . .	20
2.2 El camino hacia el Otro desde mí . .	23
CONCLUSION . .	31
BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR . .	34
BIBLIOGRAFIA TEORICA . .	35
BIBLIOGRAFIA CRITICA . .	36
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA . .	37

Dedicatoria

Quiero agradecer y dedicar este informe a todos los que me acompañaron durante su (a veces tortuoso) proceso. A mi familia, y especialmente a mi papá por su entrega y preocupación constante. A Chaelca por su incondicional compañía y tolerancia (muchas veces más que necesaria). A la Dayana, Diana, y a mis tres grandes compañeras: Cata, Mari y Filio, y a F. y P. porque fue con ellas/os con quienes compartí mis mayores angustias y desganos, y una que otra buena idea. Tampoco puedo dejar fuera de esto a Eugenio, el gran posibilitador de esta empresa. Por último, quisiera agradecer al profesor Leonidas, por las pocas pero iluminadoras conversaciones que sostuvimos. A todos ellos, muchísimas gracias, principalmente por saber ser los mejores compañeros.

RESUMEN

“¿Qué hay detrás de la ventana? La escritura del Yo y del Otro cuando la comunidad se he disuelto”, es el título que enmarca nuestra reflexión en torno a Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. En ella, tal como lo señala el nombre, he intentado hacer evidente el problema de la escritura, tanto personal como del Otro, una vez que el sujeto se ha quedado solo. Para esto he seguido dos líneas: la escritura del Yo a partir de la observación del Otro, y por otra parte, el camino hacia el Otro (hacia su construcción o re-construcción), desde el Yo.

Para el primer punto he utilizado la noción de *self* y la red de narraciones que ésta implica. Todo esto insertado en el marco del diario íntimo¹ en cuanto género literario.

En cuanto a la segunda línea de lectura, observaremos, en el CAPITULO II, cómo se intenta re-construir al Otro gracias a las narraciones-testimonios que muchos personajes prestan, y de acuerdo a esta misma forma, la búsqueda sólo podrá llevarse a cabo por medio de fragmentos (una recopilación de ellos).

La escritura será el reflejo de las búsquedas propias, y en ambos casos los sujetos quedarán imposibilitados de encontrar un fin, una finalidad. Entonces asumen una nueva perspectiva, y son capaces de entregarse al sólo despliegue de la vida, de la escritura. Y aparecerán como detrás de una ventana, afirmando que la búsqueda siempre vale la pena, independientemente de su desenlace y que para vivir y salvar la soledad, a la que muchas veces el mundo nos arroja, se deben necesariamente tomar riesgos.

¹ El diario íntimo se presenta al autor (que emprende una escritura de este tipo) como una posibilidad de escribirse a sí mismo e intentar detener su desvanecimiento en el tiempo. Es una doble operación, pues se vive dos veces, y así se salva el olvido y el miedo a no tener que decir Nada de nada/nadie. Se crea, por medio de la escritura, la vida, y se la materializa.

INTRODUCCION

La realidad vivida se encuentra materialmente invadida por la contemplación del espectáculo²

Señala Debord que para el espectáculo, como imagen de la economía reinante, la finalidad no significa nada, el desarrollo lo es todo. Éste no pretende otra cosa que su propia realización.

Si consideramos que vivimos en la época del espectáculo, de las exhibiciones sin fin aparente, entonces, dada la afirmación de Debord cabría preguntarse ¿qué perspectivas asumen las búsquedas personales en este contexto? ¿Qué se persigue cuando se asume un proyecto? Tras la frase de Debord pareciera ser que ninguno. Sin embargo estas búsquedas continúan ahí. Entonces estas preguntas deben enfrentarse desde otro ángulo.

El siguiente informe pretende ser una reflexión en torno a la novela Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. He elegido esta obra porque creo que en ella se reflejan de manera muy hermosa todas estas búsquedas personales que comienzan a adaptarse a esta nueva condición de espectacularidad, debiendo ser asumido, por parte de los sujetos, el proceso, el medio, como el único fin posible.

De acuerdo a esto, la principal inquietud que el texto de Bolaño (me) plantea es el problema de la escritura. Ella es el espejo de las búsquedas personales, reflejando en cada personaje aquella necesidad, que no sin algo de angustia, intenta suplir cada uno. La escritura será el tema que enmarque nuestra reflexión y la observaremos desde dos niveles distintos. Por una parte la escritura que está en relación al YO, a la construcción del *sí mismo*, encontrando en Los detectives salvajes, además de una multiplicidad de voces que intentan hablar acerca de ellos mismos, al personaje de García Madero, quien se irá construyendo mientras escribe su diario íntimo. Por otro lado observaremos el proceso de escritura del OTRO (ubicándose éste, principalmente en las figuras de Ulises Lima y Arturo Belano), a partir de la recolección de pequeñas narraciones, es decir, una re-construcción del Otro.

En relación al primer punto, la construcción del Yo o *self* en términos de Goolishian y Anderson, definiremos este concepto como una red de narraciones que rodean al sujeto, componiéndose ésta de las narraciones que cada uno hace de sí mismo, las que los demás hacen de nosotros y las que nosotros hacemos de los demás. Por lo tanto un constante proceso dialógico entre el YO y el TÚ, al que vienen a sumarse los distintos tiempos. Yo escribo lo que soy, lo que fui y lo que imagino que seré, y así mismo narro a los otros y soy narrado por ellos. Pero cuando estas construcciones (en conjunto) se ven interrumpidas por una separación (espacial o temporal) con el Otro, al alejarse³, éste deja un espacio vacío que sólo el Yo puede y debe llenar, recurriendo a la expectativa (la imaginación de un futuro, la especulación) o a la memoria (que corresponde al trabajo con el pasado). En la novela observaremos cómo ésta última es el recurso más utilizado.

² Debord, Guy: La sociedad del espectáculo. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. Ediciones Naufragio. Pág. 9.

³ En el caso de la novela, este vacío queda una vez que se ha disuelto la comunidad.

Entonces, en Los detectives salvajes encontramos dos grandes proyectos narrativos. El primero corresponde a la narración que hace García Madero de sí mismo en su diario íntimo. Aquí observaremos cuán necesarios son los otros para que el “yo” encuentre su lugar (incluso tienden a aparecer más que el propio narrador, configurándose García Madero como una suerte de copia de los otros). Además de su propia búsqueda, no podemos olvidar que él también nos cuenta la que realizan Ulises y Arturo para encontrar a Cesárea Tinajero. Esta narración es muy importante ya que será un constante espejo de la propia búsqueda.

El otro proyecto narrativo es el que se presenta en la segunda parte de la novela, que corresponde a la “búsqueda” o “re-construcción” de la vida de algunos personajes, principalmente Arturo y Ulises. Se realiza un seguimiento bastante detallado de ellos a lo largo del tiempo, incluyendo no sólo lo que ocurrió después de “la partidas” de México, sino algunos momentos anteriores al comienzo de la novela. Esta “investigación” puede ser vista como un proceso de recopilación, porque se lleva a cabo en fragmentos⁴ (que corresponden a las narraciones de 54 personajes, que muchas veces, para hablar de Arturo o Ulises desvían el foco de atención, centrándolo en ellos mismos), y en su totalidad, la segunda parte podría ser leída como una colección.

Lo cierto es que en todas estas dimensiones se experimenta la *fractura* como norma que nos afecta a todos, y cada uno, para poder ubicarse, contarse, etc. se vuelve dependiente de los otros, unido a ellos por muchos lados. Si hoy el Tú (ese otro distinto de mi) no está, yo lo re-creo del pasado, de mis recuerdos, y trabajando la memoria acompaño mi presente y le encuentro un sustento.

Todas estas narraciones se presentan como proyectos, como búsquedas que finalmente parecen quedar sin solución, y lo único que parece quedar es el camino recorrido, el medio sin fin.

Esta es en definitiva la perspectiva que adopta el siguiente informe: la propia narración cuando se *está solo*, y cómo a partir de esta soledad se re-construye al Otro.

A partir de esto último nace una imagen con la cual me gustaría trabajar: el sujeto (Otro) siendo observado a través de una vitrina, frente a la cual pasean los innumerables personajes, y es ahí donde se ubican Belano y Lima (como los más representativos, los más “buscados”), como una suerte de objeto-mercancía, como una cosa puesta en exhibición, carente de contenido, y que más bien, en su vacío⁵, requieren del Otro para ser “llenados”, para poder tener un “significado”, un contenido (en cuanto a sujetos). Pero a su vez, estos “espectadores” que le dan un significado al objeto que miran (es decir, le otorgan una “personalidad” a Belano y Lima), se confieren, gracias al vacío del objeto, un significado a sí mismos (como si se estuvieran reflejando, Yo me veo en Ti) y de alguna manera, un sentido a sus vidas en ese preciso momento donde ellas se cruzaron con estos personajes, u obtienen una imagen para comparar(se), para bien o para mal lo que hoy son. Entonces

⁴ Fragmentos serán lo recogido por este “recopilador”, coleccionista. Sin embargo, como veremos más adelante, no podemos hablar de novela fragmentada, sino de novela rizomática (siguiendo la reflexión de Deleuze y Guattari), ya que ésta se presenta como un sinnúmero de líneas conectadas unas con otras y que a su vez se abren, se despliegan.

⁵ Personajes que no poseen en la novela ni un tiempo ni un espacio determinado, sino que se corresponden con una imagen fantasmagórica. Ellos decidieron alejarse (¿o siempre estuvieron lejanos?) y con esto se quebró la comunidad, “la pandilla” de la que habla García Madero. Hoy se intenta hablar de ellos, pero esto sólo se puede lograr en fragmentos, fragmentos narrados por los otros (desde sus perspectivas) que, intentando recordarlos, acaban muchas veces hablando sólo de ellos mismos (y ahí se forma la red, el rizoma, del que hablaremos en el segundo capítulo). Al tratar de “dibujar” a este otro (Ulises y Arturo), termino abismándome (yo reflexiono sobre *mi*), lo que nos enseña que de alguna manera el Otro es imposible.

incluiremos en la discusión, la reflexión que realiza Agamben en “Elogio de la profanación”, donde se trabaja con el concepto de valor de exposición, que se viene a sumar a los de valor de uso y valor de cambio.

Para acercarnos al concepto de vitrina, imaginemos cómo la gente transcurre por pasajes repletos de ellas, todas adornadas, dispuestas convenientemente para que sea posible captar sus objetos en una mirada rápida, para suscitar en quienes observan, un deseo fugaz. No se detendrán frente a todas, sino sólo delante de aquella que logre captar una atención especial. Y en ese momento tendrá lugar la “fantasía”⁶, la especulación acerca de la propia vida y de cómo ésta puede llegar a cambiar (en mejor o peor sentido) si este objeto, expuesto ahí, que se mira tan a gusto, pasara a formar parte de aquella vida (hablar de los otros es hablar de uno mismo, observar a Lo Otro es observarse a uno). Así surge este supuesto diálogo entre el consumidor y la mercancía. Así actúa ella, espectacularizándose, con el único fin de generar necesidad, un deseo de pertenencia, de acercamiento, un deseo nunca satisfecho, pero que en su eterna promesa da pié a la imaginación. Una vez obtenido, la fantasía cesa (pues ya no está expuesto) y será otra la que venga a ocupar el lugar del deseo, incesantemente (por eso se olvida muchas veces, por reemplazo).

Como fiel ejemplar del capitalismo, la mercancía reproduce su sistema; él mismo es su propio fin. El proyecto capital no tiene metas y si se autorreproduce no es más que para eso, para mantenerse vivo a sí mismo. En este contexto, la mercancía no es planteada nunca para servir, o resolver una necesidad efectiva, y si lo hace, es de manera indirecta, ya que ella es su propio fin, y apuesta sólo a ser vendida por medio del espectáculo de sí. Ella exige ser exhibida, y se constituye por la idea-deseo que genera en el espectador, así como la imagen del Otro ausente, vaciado, se sustenta en esta idea-deseo que el Yo se formula. Por lo tanto nunca se puede alcanzar, aprehender, pues la idea que se tenga de ella, o lo que se llegue a imaginar, nunca ocurrirá de la misma manera en que se lo pensó, así como los recuerdos siempre serán mediados por el paso del tiempo.

Señala Agamben que “el consumo, que destruye necesariamente a la cosa”⁷, no es sino la imposibilidad o la negación del uso, que presupone que la sustancia de la cosa quede intacta... El consumo, en efecto, aun en el acto de su ejercicio, es siempre ya pasado o futuro y, como tal, no se puede decir que exista en la naturaleza, sino sólo en la memoria o en la expectativa⁸. Por lo tanto no se lo puede tener si no en el instante de su desaparición”⁹.

En este contexto surge el concepto de “valor de exposición” adoptado por Benjamin. Este término se viene a agregar a los de valor de uso y valor de cambio. No se corresponde con el primero, “porque lo que está expuesto es, en cuanto tal, sustraído de la esfera del uso; no es valor de cambio, porque no mide en modo alguno una fuerza de trabajo”¹⁰. Con él se intenta caracterizar la nueva condición de los objetos y hasta del cuerpo humano en la edad del capitalismo realizado. Agamben explica el concepto a través de la pornografía

⁶ De manera muy informal he podido observar cómo la gente, delante de las vitrinas, proyecta una imagen de sí, una imagen ideal (que se corresponde con esa que se nos intenta vender).

⁷ Pues es “dividida de sí misma”, escindida en valor de uso y valor de cambio, volviéndose inaprensible.

⁸ Así también ocurre muchas veces en la escritura. En el presente se intenta hablar del Yo, pero esta narración sólo puede tener lugar si se escarba en el pasado (memoria) o se va hacia delante (expectativa). Esto debido a la ausencia del Tú, que puedo recordar o imaginar pero nunca observar directamente, pues se está solo.

⁹ Agamben, Giorgio: “Elogio de la profanación”. En: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005. Pág.108.

¹⁰ Agamben, Giorgio: op. cit. pág. 117.

y lo que ha ido ocurriendo con ella a lo largo de los años: una, cada vez mayor, conciencia de estar expuesto a la mirada del otro, lo que produciría en esa conciencia un vacío, una: “indiferencia descarada...: no dar a ver otra cosa que un dar a ver (es decir, la propia absoluta medianía). De este modo el rostro se carga hasta estallar de valor de exposición”¹¹.

Bajo estos presupuestos se sustenta la imagen que me sirve de apoyo para algunas de las cosas que plantearemos más adelante. Como señala David Frisby¹² (de acuerdo con la lectura que hace Benjamin de la “modernidad”): “La <<fantasmagoría>> del mundo de las mercancías es precisamente un mundo en movimiento, en flujo, en que todos los valores son transitorios y todas las relaciones son fugaces e indiferentes”¹³. Los otros se vuelven para el yo objetos-mercancía desde que el mundo mismo obliga a las relaciones “fantasmales”, rápidas, desde que la utopía ha caído, y nos separamos para terminar disolviéndonos.

Tal como en el acto del consumo, las imágenes que representan los dos personajes “centrales” de la novela, Ulises Lima y Arturo Belano, están ubicadas en la memoria o la expectativa de aquellos que los acompañaron por algún tiempo y que ahora han decidido recordar ese momento fugaz.

Los Detectives Salvajes es, sin duda, una novela que nos permite jugar con distintas propuestas de lectura, y en el caso de nuestra reflexión, insertar la problemática en torno a la escritura, y específicamente la escritura del *sí mismo* y la búsqueda (textual) del Otro. Tanto si leemos una crónica, como un diario íntimo o una entrevista (que son posibles), es el Otro el que ocupa un papel fundamental a la hora de hablar del Yo. La novela está ahí como para recordarnos esto, la necesidad y la imposibilidad de Otro (por sí mismo).

Creo que el espectáculo es la nueva condición a la que de a poco nos acomodamos y que exhibe, tal como la imagen de la vitrina, la separación, el distanciamiento con el otro, y por lo tanto la soledad. Y la novela intenta de algún modo reflejar eso, primero, cómo se intenta salvar el propio mundo haciéndose parte de una comunidad y luego, cómo se enfrenta el mundo una vez disuelta “la comunidad”, una vez que estoy solo, encontrando como única posibilidad del hoy (un presente sustentado), el recuerdo, el trabajo de memoria, de re-construcción.

¹¹ Agamben, Giorgio: op. cit. pág. 117.

¹² Frisby, Daniel: Fragmentos de la modernidad : teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Madrid, Visor, 1992.

¹³ Frisby, Daniel: op. cit. pág. 55.

CAPITULO I. LA NARRACION DEL YO

1.1 En torno diario íntimo y la construcción del self

Vida gastada en mirar hacia atrás, en descortezar los recuerdos... Uno recuerda lo que puede, y apunta lo que le dicta el capricho del momento.

(Diario de Amiel, 13 de marzo 1865.)

En “El origen de los géneros”, Todorov señala que son las sociedades las que eligen y codifican los actos de habla (que se constituyen como géneros) que corresponden más exactamente a su ideología, por lo tanto la existencia de algunos géneros en ciertas épocas y en otras no, permite más o menos precisar esta ideología. Los géneros literarios son discursos que aparecen en el tiempo, asociados a determinadas culturas.

Alain Girard, reflexionando acerca del diario íntimo en tanto género literario, sitúa sus inicios a fines del siglo XVIII y su apogeo a principios del XX. ¿A qué se podría deber su nacimiento? Él contesta que principalmente coincide con un período de fuertes transformaciones, “lapso de tiempo en que se han ido marcando todos los caracteres de la sociedad industrial de masas, que modifica la situación del individuo entre sus semejantes”¹⁴. El hombre que tiene la necesidad de interrogarse constantemente deja entrever una búsqueda y la necesidad de encontrar un nuevo lugar donde situarse, un nuevo equilibrio en el mundo. Y así, este género sería síntoma de una época de transición.

Pero el hecho de que siga proliferando y de que cada vez sean más los que emprenden la escritura de un diario íntimo nos habla, ya no de un enfrentamiento a los cambios, sino de un eterno acomodo del sujeto a las características que ya se han situado en nuestros tiempos. Entre otras cosas podríamos mencionar la gran masa que comienza a “comerse” al hombre, desapareciéndolo, frustrando su individualidad, además de afectar las relaciones interpersonales, cada vez más de acuerdo a las leyes del mercado, a la máxima de la economía capitalista: más (gente que nos rodea) por menos (tiempo y esfuerzo que se “invierte” en construir estas relaciones). El hombre parece haber sido arrojado a la soledad, al anonimato. Y así, la escritura, íntima, se vuelve un medio (aunque cada vez más difícil, pues se está conciente de las dificultades que acarrea) para la observación interior, intentando descubrir lo que ni en el mundo ni en la sociedad parece posible descubrir hoy, un cierto orden y el posible encuentro con el otro, pues el mundo se está configurando para mantenernos alejados, y entonces “se espía a sí mismo a diario para intentar comprenderse tanto como conocerse, oponiendo a lo relativo y al sentimiento de evanescencia el único absoluto que le queda, el sentimiento de su propia existencia”¹⁵.

Así como la carta, el diario íntimo pertenece a la categoría de los géneros “referenciales” (no ficcionales). La principal característica que posee es el pacto que el autor establece con su escritura: continuidad en el tiempo (que paradójicamente es fragmentaria). Supone entonces, un seguimiento en el tiempo, al deber respetar el calendario, está obligado a ser siempre la escritura de un presente y a desplegarse por lo tanto, en la

¹⁴ Girard, Alain, “El diario como género literario”. En: Revista de Occidente No. 182-183 (Julio-Agosto 1996): pág. 35.

¹⁵ Girard, Alain, op. cit. pág. 38.

perspectiva de lo cotidiano. Por lo tanto “es una escritura dependiente: del calendario, de los estímulos de cada día. La misma dependencia trabaja también en contra de su unidad, siendo un género afectado evidentemente por la fragmentariedad. En definitiva: la suya es escritura parasitaria, residual, condenada a la dispersión”¹⁶.

Dice Amiel respecto de su escritura: “No dejarás más que fragmentos, me temo; numerosas tentativas, acertados esbozos, pero obra, ninguna. Eres demasiado inconstante para ello”(Amiel, 28 Junio 1848)¹⁷. Esta angustia, me parece, es intrínseca en el género, que, por una parte se manifiesta evidentemente fragmentario, pero que tiende naturalmente a la unidad, a la recopilación más o menos integrada de un Yo que es escrito a lo largo del tiempo.

“...Si un accidente me arrebatara este cofre, me sentiría disminuido en el alma... mutilado, empobrecido, despojado irremediabilmente. Los que publican no tienen que temer ese peligro, lo mejor de sí mismos está salvaguardado; están bajo la protección pública. Su vida ha tomado cuerpo. Es invulnerable. Yo en cambio puedo ser destruido casi

por entero”(Amiel, 20 Mayo 1864)¹⁸. En palabras de este dedicado diarista observamos una de las principales funciones de esta escritura: materializar(se). El desvanecimiento del sujeto en el tiempo se intenta detener escribiéndose a sí mismo y re-escribiéndose constantemente, con la particularidad de que la imagen obtenida o construida, por medio de este ejercicio clandestino, se encuentra eternamente fuera de él, alejada, en tanto que es en el objeto (cuaderno que debe ser protegido) donde se está encarnando el sujeto. Se escribe el día a día para recordarse/lo, para escapar del silencio, dice Blanchot¹⁹, y por lo tanto para preservar(se). Una doble operación, pues se vive dos veces, y así se salva el olvido y el miedo a no tener que decir Nada de nada/nadie. Se crea, por medio de la escritura, la vida, y se la materializa, volviéndola un objeto que se guarda junto a sí, como un doble²⁰.

De este proyecto de materialización personal surge la segunda característica del género, que se evidencia en su nombre: la intimidad que implica. “El diario es “íntimo” porque es el registro circunstanciado, la crónica de una conciencia “íntima”: interior, emocionada, libre en su movimiento, sometida a sus propios límites. Una conciencia que se interroga en silencio y busca, obstinada, su verdad como una verdad del hombre”²¹. Esto se liga inevitablemente a la condición de veracidad que debe manifestarse en el género. Maurice Blanchot señala que es la *sinceridad*, la exigencia que debe alcanzar un diario íntimo y, que para no faltar a ella, muchas veces se debe caer en la superficialidad, “gran virtud que también exige valor”²².

Al contrario de lo que ocurre con el resto de los géneros literarios, señala Leonidas Morales, el diario íntimo obedece a un proyecto de escritura replegada sobre sí misma,

¹⁶ Morales, Leonidas: “El diario de Luis Oyarzún”. En: Revista Cyber Humanitatis. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/18/tx6a.html>.

¹⁷ Amiel, [Henri-Frédéric](#). *En torno al Diario íntimo*. Valencia, Pre-Textos, 1996. [Traducción y prólogo de Laura Freixas](#). Pág. 123.

¹⁸ Amiel, [Henri-Frédéric](#). Op. cit. pág. 126.

¹⁹ Blanchot, Maurice: “El diario íntimo y el relato” en Revista de Occidente No. 182-183 (Julio-Agosto 1996).

²⁰ Pero tal como lo señala el mismo autor, esto conlleva una trampa, pues “uno escribe para salvar los días, pero confía su salvación a una escritura que altera el día” (pág. 51).

²¹ Morales, Leonidas: op. cit.

²² Blanchot, Maurice: op. cit. pág. 48.

sin destinatario, que se configura como un secreto. El autor se desdobra en su lector y se vuelve a su vez el guardián del secreto. Pero, con la intervención de un lector externo, ¿se desbarataría este secreto? El autor es categórico, “No: simplemente el secreto queda expuesto a la mirada. De ahí que la lectura de un diario íntimo sea distinta a la de los demás textos: está marcada por las connotaciones de lo clandestino, del voyerismo”²³.

De acuerdo a esto, si leyéramos *Los detectives salvajes* como una suerte de recopilación de fragmentos de muchos diarios íntimos, estaríamos entrando en un juego, especie de violación a la intimidad, que sin embargo alguien ha puesto delante del lector para que cometa el “delito”. Entonces podemos preguntarnos ¿quiénes son los detectives? ¿Somos detectives también los lectores realizando una investigación en la que nos vemos obligados a espiar? ¿Qué es lo que se intenta esclarecer? ¿Somos parte de un delito/búsqueda o ayudamos a la solución?...

Si leyéramos toda la novela, pensando también en la segunda parte como fragmentos de diarios, la primera cosa que salta a la vista es que mucha gente sólo habla de dos personajes, Ulises y Arturo. Entonces vemos cómo todos ellos intentan construir (al lector) una imagen de ellos dos, alterada inevitablemente por las percepciones que cada uno tiene, pero que pretende ser exhaustiva desde el seguimiento en el tiempo. Sin embargo, por estar pendientes de esto, podemos obviar la forma en que se ha dispuesto la novela, el fragmento y, específicamente, el fragmento íntimo. Cada uno habla/ escribe desde la intimidad, aquello que marcó la relación con uno de los dos personajes. Y estas intimidades, las podemos leer como partes de un diario personal que cada uno lleva. Así pues, incluyendo las características de este género en nuestra lectura cabría preguntarse ¿por qué se pasa de la escritura del Yo, que es lo que atañe al diario, a la escritura del Otro/Tú?

Como ya hemos observado, escribir un diario se presenta “hoy” como una manera de acercarse a sí mismo, de ubicarse en el mundo desde un discurso propio, que le permita al individuo hacerse cargo de él, en alguna instancia de poder (aunque sólo sea en un ámbito privado). La sociedad masiva y cada día más utilitaria impone al individuo un camino que lo alejada cada vez más de los otros, negándoles la posibilidad de encuentros cercanos y prolongados, profundos, en los que sea posible la construcción del “sí mismo” a partir del diálogo, la red de narraciones de la que hablan Goolishian y Anderson.

A esta altura me gustaría introducir un paréntesis en lo respecta al diario íntimo para profundizar en esta idea del *self* o sí mismo.

Como señalan los autores, en su artículo “Narrativa y Self...²⁴”, en todas las psicologías tradicionales, subjetivistas y esencialistas, se da por sentado al *sí mismo* como una entidad abstracta, diferenciada y separada de las restantes construcciones psicológicas. Según estas concepciones, la persona que está a cargo del *self* es dueña de sus acciones y capacidades, y se halla circunscripta por límites claramente definidos. Cada persona constituye un suceso independiente en el universo, un sistema motivacional y cognitivo singular, único, delimitado e integrado, que es el *centro de la conciencia*, el juicio y la vida emocional. A esto lo denominan *self* encapsulado.

Pero los científicos sociales comenzaron a explorar las consecuencias de definir el *self* como *narrador*, como un resultado del proceso humano de producción de significado llevado a cabo por medio de la acción del lenguaje. Éste, es la actividad humana que se lleva a

²³ Morales, Leonidas: op. cit.

²⁴ Goolishian, H. A. y Anderson, H.: “Narrativa y Self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia”, en: Fried Schnitman, Dora comp., *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Paidós, Buenos Aires, 1994. Págs. 293-306.

cabo de manera más inexorable y, agregan, el crear significados implica narrar historias. Entonces el *self*, en una perspectiva posmoderna, según los autores, podría considerarse una expresión de esta capacidad para el lenguaje y la narración que poseen los seres humanos.

Siempre hemos comprendido lo que somos y quiénes somos a partir de las narraciones que nos relatamos. Cada persona está constantemente narrándose a sí misma y a las demás, así como también está siendo narrada por otros, incorporando esas historias unas dentro de otras. Por lo tanto, cada sujeto es sólo co-autor de sí, siendo el Otro, el narrador que completa nuestras historias.

De esta manera, el *sí mismo* es siempre aprendido y está siempre en desarrollo y se constituye, no como un actor o una representación, sino como una expresión cambiante de nuestras narraciones, una manera de contar la propia individualidad, y un modo de modificar permanentemente, a través del lenguaje, nuestras acciones, nuestro pasado, presente y futuro. El *sí mismo* no es una entidad estable, sino más bien una autobiografía que estamos escribiendo y reescribiendo constantemente cuando participamos en las prácticas sociales que describimos en nuestras siempre cambiantes narraciones. El *self* no es la acumulación de experiencia, ni una expresión de nuestras características, sino una expresión, un devenir a través del lenguaje y la narración. Con estas narraciones dotamos de sentido al mundo y al mismo tiempo nos dotamos de un sentido a nosotros mismos.

Con lo postulado anteriormente también estamos dando por sentado que la naturaleza del *self* y de nuestras subjetividades son fenómenos intersubjetivos. Si estamos los unos a los otros narrándonos constantemente, hay una red de narrativas que es producto del intercambio, del diálogo. Puede pensarse entonces que las narraciones en primera persona son sistemas de significación complejos y cambiantes, que nacen de nuestra capacidad de entrar en contacto lingüístico los unos con los otros, co-explorando y co-desarrollando tanto lo que es familiar como las nuevas complejidades de significado, las nuevas realidades, y que nos ayudan a dar sentido a los procesos del vivir.

Entonces, cuando las relaciones con el Otro se han visto alteradas por procesos sociales, si se quiere ver así, y no hay nadie que nos devuelva la imagen, nadie que nos ayude a narrarnos a nosotros mismos, el sujeto, en su necesidad de construirse recurre al procedimiento del desdoblamiento (en que el autor se vuelve su propio destinatario) y es ahí donde surge la idea de diálogo interior (que sustituirá al monólogo), en el que se irá definiendo la identidad de quien escribe.

La "intimidad" que supone el diario, permite liberarse de las máscaras y convenciones, que son inevitables en otro tipo de escritos, y le permiten al autor mostrarse desnudo y libre en sus contradicciones, heridas biográficas, etc. Se supera entonces, de cierta forma, una imposibilidad: narrar aquello que el Otro no puede saber, ya sea porque es silenciado (y no puede darse por enterado) o porque simplemente no está. Así, en la novela de Bolaño observaremos cómo por medio de la escritura, se configura a un Tú que, una vez reconstruido, es capaz de devolverle al Yo, al *sí mismo*, una imagen de él, completándose así el diálogo, la red de narraciones que, aunque parezca imposible, es unilateral.

Amiel dice con respecto a su diario: "Este ensueño pluma en ristre parece una búsqueda de ti mismo, mientras que es una huida de ti mismo. Se supone que te fortalece, pero en realidad te debilita" (3 de Julio 1877)²⁵. Todo diario en su idea inicial, al menos, pretende ser un compañero, el interlocutor para un diálogo que no se puede sostener con el otro.

²⁵ Amiel, Henri-Frédéric: op. cit. pág. 73.

La forma de la que se ha provisto a Los detectives salvajes nos habla de la necesidad del sujeto por encontrar unidad de sí, recapitular lo vivido²⁶ y narrar al Otro, que se vuelve principalmente narración del Yo (que desde que es escritor “sabe en vano que no puede volver más acá de un punto sin ocultar, con su sombra, lo que vino a contemplar”²⁷). Incluiremos también dentro de esta necesidad de fijarse, el segundo capítulo de la novela, ya que cada personaje encuentra en esa instancia, un lugar para hablar de sí. El autor/recopilador/coleccionista que inicia esta búsqueda de cada uno (o al menos eso es lo que creo) los convoca para hablar de dos personajes, sin embargo cada convocado abre la línea de su narración, acentuando el carácter de *dispersión* que se manifiesta en el texto y que creo, es una característica más del sujeto de nuestros tiempos.

1.2 Juan García Madero: la escritura del Yo a partir de la observación del Otro

Lo que ocurrió después es brumoso (aunque yo tengo buena memoria): recuerdo... Otro, en mi lugar, no hubiese vuelto a poner los pies en el taller, pero pese a mis infaustos recuerdos (o a la ausencia de recuerdos, para el caso tan infausta o más que la retención mnemotécnica de éstos) a la semana siguiente estaba allí, puntual como siempre.²⁸

MEXICANOS PERDIDOS EN MÉXICO (1975)... Es el título de la primera parte de la novela, que desde el comienzo nos está exhibiendo la imagen de la “pérdida en uno mismo”, y la instala como el marco para toda la narración. Como debemos considerar que toda pérdida conlleva necesariamente una búsqueda, a la cual implica de manera tácita, entonces entenderemos a ésta última como el proceso de escritura en el que el Yo (García Madero) intentará situarse en el mundo, haciéndose cargo de su propia construcción. Se está buscando a través del lenguaje, y en este proceso, todo lo que había, todo lo que fue, va desapareciendo, quedándose atrás gracias a esta misma facultad. Él sólo puede hablar acerca de lo que conoce o está conociendo, y que por lo tanto puede ser nombrado. Ante la duda de la experiencia es mejor el silencio: “23 de diciembre: Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí” (pág. 117).

El diario de Juan García Madero se inicia el 2 de noviembre del año 1975 (este último dato sólo lo podemos saber, por ahora, gracias al título que abre esta primera parte). Y en ese día inaugural sólo se recoge la gran anécdota (que por otra parte es la iniciadora de la escritura, el gran motivo de aquí en adelante²⁹): “He sido cordialmente invitado a formar

²⁶ Y en eso se hace evidente el trabajo que se realiza con la Memoria, ejercicio de escritura para hacer vivir, para traer de vuelta una ausencia, un tiempo pasado, una persona que necesita ser recordada y un Yo que se explica a sí mismo en el ahora, a partir de esa ausencia.

²⁷ Blanchot, Maurice: op. cit. pág. 54.

²⁸ Bolaño, Roberto: *Los detectives salvajes*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2005: págs. 14-15. (En adelante, para las citas que correspondan a la novela, se indicará el número de página entre paréntesis).

²⁹ Y podemos ver cómo la posibilidad de un grupo, el sentido de pertenencia que se genera en Madero, es ese gran motivo por el cual él se propone escribir(se). Llevar un registro de sus movimientos, que sólo ahora parecen tener sentido. Creo que, de acuerdo a todo lo que hemos señalado anteriormente, la oportunidad de encontrar(se) con alguien más, de recuperar el tiempo de soledad, de empezar a vivir acompañado, es lo que guía su escritura.

parte del realismo visceral. Por supuesto he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (pág. 13). A pesar de que todo nos indica que se trata de un diario íntimo, un diario de vida, la relación que su escritura establecerá con el tiempo se separa en algo del género. El diario de García Madero de aquí en adelante estará diferido del tiempo actual, separado del presente, planteándose la escritura del diario ya no como un salvar “este día” (lo que vivo hoy, lo escribo para resguardarlo del olvido), sino como un ejercicio de memoria. No es inscribir el Hoy, sino traer el Ayer hasta aquí. Primero nos enteramos de la invitación, y el día posterior sabemos cómo han ocurrido las cosas. Se deja de experimentar el tiempo de manera normal: “últimamente he notado que el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio” (pág.15), y por lo tanto se puede jugar con él, y se lo puede engañar en la escritura. El diario ya no será una instancia que se sirva del escritor, de sus anécdotas, sino que será el autor el que se sirva del género, tomando de él sólo lo que requiera, burlando a los cánones y al tiempo.

El gesto de aceptar cordialmente la invitación, es el primer riesgo que se toma, es el lanzarse hacia la nada, hacia lo desconocido³⁰, aventurarse en el perder(se), y comenzar a hacerse cargo de sí mismo, a elegirse³¹. Y entonces recordamos las palabras de Brígida, una de las meseras del café Encrucijada, cuando medio en broma, medio en serio, le lee la mano a García Madero y señala: “Y tienes suerte. Llegarás a dónde te propongas. Aunque aquí veo que te extraviarás varias veces, por culpa tuya, porque no sabes lo que quieres” (pág. 24). García Madero nunca supo qué era efectivamente el real visceralismo, o realismo visceral, etc. ni quiénes eran sus nuevos compañeros, pero estas preguntas relativas al origen carecen de importancia al lado del gran proyecto que se presenta: la posibilidad de una nueva configuración, la escritura de un Yo que va dejando atrás todo aquello que fue y se va integrando a esta nueva comunidad, donde los otros ofrecen todo lo que son para ayudarlo a escribirse. Pero antes de este proceso, el nuevo integrante debe re-conocerse, y esto se logra presentándose, “quien soy y quien he sido”, para poder observar después *quien intento ser, a quien quiero construir*. “Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final terminé transigiendo. Soy huérfano. Seré abogado. Eso le dije a mi tío y a mi tía y luego me encerré en mi habitación y lloré toda la noche... Después, con aparente resignación, entré en la gloriosa Facultad de Derecho...” (pág. 13). Esta presentación personal quedará fijada en la superficie de inscripción, y si su escritura tiene intenciones meramente íntimas, el propio reconocimiento actuará hoy como la base a partir de la cual se construye la persona que será mañana: “... sin querer, me dio por pensar en mi tía, en mi tío, en lo que hasta ahora era mi vida. La vi placentera y vacía y supe que **nunca más volvería a ser así**. Me alegré profundamente de ello” (pág. 52), aunque el desastre, a lo largo del tiempo, se vuelva inminente.

Conforme corren los días del calendario, su escritura le va devolviendo la tan anhelada imagen propia: “...salimos a la calle. Una sensación de ligereza se instaló en nuestras piernas. De prono Pancho no parecía tan estropeado por el alcohol ni yo tan sin saber qué hacer con mi vida, sino más bien todo lo contrario, la luz de la mañana nos devolvió

³⁰ Este riesgo también es expresado por Ulises, y éste consiste en avanzar hacia lo desconocido: “...después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminan hacia atrás. ¿cómo hacia atrás?, pregunté. -De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido” (pág. 17).

³¹ “No supe qué iba a hacer. Tenía el resto de la mañana y el resto del día a mi disposición, es decir, era conciente de que estaban a mi disposición... a las primeras de cambio no supe qué podía hacer, tantas eran las posibilidades que se me ofrecían” (pág. 67). Estas posibilidades infinitas sólo se manifiestan cuando se deja de ser “quien acepta con resignación”, cuando empieza a hacerse cargo de sí mismo y se construye en una **escritura diaria**, alejada de las proyecciones y arrojada a hacia lo desconocido.

renovados... los ventanales de una zapatería de la calle Madero me dieron la réplica cabal de mi imagen interior: un tipo alto... que caminaba a grandes zancadas seguido de otro tipo... en pos de su verdadero amor ¡o de lo que fuera!” (pág. 122). Lo que se busca es una superficie donde reflejarse, un espejo de sí.

Juan asegura en el comienzo de su diario que no hubo ceremonia de iniciación, sin embargo esto no es del todo cierto, ya que una vez que ha entrado en el grupo, juntos entonan una ranchera, cuya letra contiene los verdaderos motivos que impulsan a estos dos poetas (Ulises y Arturo): los pueblos perdidos del norte y los ojos de una mujer. Y así como suele ocurrir con casi todas las cosas referentes a Ulises y Arturo, Juan intentará también hacer parte de él estos motivos. Entonces los ojos femeninos serán una figura recurrente de ahora en adelante: “(a Rosario) Le he escrito unos versitos. Hablo de sus ojos y del interminable horizonte mexicano, de las iglesias abandonadas y de los espejismos de los caminos que conducen a la frontera” (pág. 22). Y así como aparecen en su poesía, la mayor importancia radica en el rol que cumplen con respecto a la nueva forma que adopta García Madero de ver el mundo y de verse a sí mismo. Brígida le devuelve una mirada directa, de ojos duros y planos, creándose entre ellos un espejo que amenaza con volverse insoportable, pues le obliga a ver lo que es, lo que está siendo, y lo distrae de su misión, “llegar a ser”. Así, la imagen de los ojos también se une a la idea del desastre, ya que si ellos nos conducen al abismo, a los senderos oscuros, por sentado podemos dar que sea posible caer en algún momento: “Todo se está complicando. Están sucediendo cosas horribles. Por las noches me despierto gritando. Sueño con una mujer con la cabeza de una vaca. Sus ojos me miran con fijeza. En realidad con una tristeza conmovedora” (pág. 89). Con los ojos también intenta protegerse, y si le ha costado integrarse a la comunidad (que no sólo son Arturo y Ulises, también forman parte de ella otros poetas, que muchas veces no sienten el menor interés por García Madero), cada vez que se siente anulado por alguno de ellos cerrará los ojos, como si sólo en las imágenes que observa se contuviera el peligro, la amenaza de ser abandonado... “Ella me miró como si le hablara desde otro planeta. No seas ridículo, dijo. Ernesto San Epifanio escuchó su respuesta y me sonrió de una forma inquietante. ¡En realidad todo el mundo la escuchó y todos me sonrieron como si me estuviera volviendo loco! Creo que cerré los ojos. Intenté meterme en alguna conversación... En algún momento María besó a uno de ellos y Ernesto San Epifanio me dio unas palmadas en la espalda. Recuerdo que le atrapé la mano en el aire... y le dije mirándolo a los ojos que se estuviera tranquilo, que yo no necesitaba ninguna clase de consuelo” (pp. 86-87).

En las últimas líneas que le dedica García Madero a su diario (en la primera parte) se deja observar la imagen de la pérdida nuevamente: “...en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF” (pág. 137). Y en una ruptura con el tiempo, comienza la que se plantea como la verdadera aventura, el perderse ya no sólo en el tiempo (de la escritura) sino también en el espacio. Aquí se exhibe por primera vez en la novela la gran fractura, el momento de arrojarse a lo oscuro, a lo desconocido, que se mostraba a García Madero como una posibilidad de buscarse, pero que acabará siendo la disolución de ese “nosotros” alcanzado en la aventura (esto luego de la muerte de Cesárea Tinajero y la dispersión de la comunidad). Esta fractura que enseña un antes y un después en la vida Juan García Moreno, también se exhibe en términos formales, con la irrupción de la segunda parte de la novela.

Después de esta interrupción (¡de veinte años!), la escritura del diario se retoma muchas páginas más adelante, como si nada la hubiese dividido. Sin embargo, así como ya se instaló en el lector esta fractura, en el autor del diario también algo ha cambiado. Ahora es

conciente del tiempo, y de cómo éste se altera en la medida en que escribe: “1 de enero: Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del 31 de diciembre lo escribí el 1 de enero, y lo que escribí el 30 de diciembre lo escribí el 31, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo **mañana, que para mí será hoy y ayer**, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar” (pág. 557). Al tomar conciencia del tiempo en su escritura, pareciera como si toda su construcción anterior se estuviera perdiendo, quedando atrás. Ha quebrado una de las características principales del género al cual adscribía, al abandonar la importancia del calendario, y con esto ha desestabilizado todo, envolviéndose él y todo lo que lo rodea en una atmósfera fantasmal³², amenazando siempre con diluirse (pues el futuro ahora existe sólo en la memoria, lo que refleja también la pérdida de confianza en él). “Lima y Belano dijeron algo que no entendí. Sus voces **parecían flotar** al interior del Impala. Pues hay algo más, dije yo. Y se lo dije” (pág. 558). La escritura se va replegando de a poco en el silencio, se va acallando, y lo que se dijo en ese momento ya no es re-producido, o no puede serlo.

Esta tercera parte de la novela trata acerca de la búsqueda (de Cesárea Tinajero) que realizan Ulises y Arturo, y en el camino se les unirá Juan en un nuevo intento de inclusión (que de golpe se subió al Impala en el DF creyendo que la partida sólo se trataba de cuidar y alejar a Lupe de su padrote). Así se irá observando como de a poco este proyecto también se vuelve personal: “Por la tarde, Belano y Lima reanudaron **sus** investigaciones...” (Pág. 569) y más adelante: “Cosas en claro: Cesárea Tinajero estuvo aquí. No **encontramos** rastros suyos ni en el Registro, ni en la universidad...” (Pág. 570).

La investigación cada vez abre más preguntas, y muchas de ellas si no todas, parece que van a quedar sin respuestas. Para pasar el tiempo, para entretenerse, García Madero se dedica a hacerles preguntas referentes a la métrica, retórica y estilística, (con el mismo fin de distracción también les presenta a sus amigos unos dibujos que representan a mexicanos en distintas situaciones) preguntas ante las que Lima, Belano y Lupe no tienen respuesta, pero sin embargo se sienten atraídos. Belano es siempre el más empeñado en contestar, lo que sea, el juego consiste en esbozar una respuesta. Pero a medida que pasa el tiempo, los ánimos van menguando, se va perdiendo la fe en estas respuestas inventadas: “...Belano no contestó. Raro, porque él siempre procura contestar a todas las preguntas, aunque estas no necesiten respuesta o no vengan al caso” (pág. 583).

Entonces nos empezamos a cuestionar nosotros ¿no se tratará todo el viaje, toda esta búsqueda, de un aprendizaje en el que lo único que se sacará en limpio finalmente será la capacidad de preguntar, atreverse a preguntar aun sabiendo que hay cosas que nunca serán contestadas?³³.

García Madero, al inicio de su narración parece muy optimista (o ingenuo) con respecto al futuro. Él se va desprendiendo progresivamente de su pasado para entrar de lleno en la construcción del presente, un presente que es siempre promesa de un futuro. Sin embargo lo que ocurrirá en el viaje a Sonora acompañando a Lupe, Ulises y Arturo, inevitablemente menguará sus expectativas. La búsqueda de Cesárea que realizaban sus amigos siempre fue un espejo de su propia búsqueda, de su intento por construirse. Y así, al llegar la primera a un final tan inesperado (con la muerte de la poeta, lo que sólo puede dejar más preguntas, sin aventurarse a dar respuestas), se comprende y se acepta con tranquilidad que ha muerto la utopía (tanto de la poesía vanguardista como de las búsquedas que contengan

³² “Sin cerrar los ojos, y al mismo tiempo que los veía a ellos, vi el coche que avanzaba como una flecha por las avenidas de salida del DF. **Sentí que flotábamos**”. (Pág. 559). “Pasamos como fantasmas por Navojoa, Ciudad Obregón y Hermosillo” (Pág. 566).

³³ Hacia el final del análisis volveremos a esta idea conducidos por el último dibujo, la ventana.

los finales anhelados), y que la comunidad se ha dispersado. Ahora el pasado ya no puede sostenernos, y ante esto, sólo queda un presente despoblado, lo que se evidencia en el fin del diario.

La imagen de Cesárea es el propio reflejo: “Recordaba, por supuesto, a la mujer que iba con avellaneda. Una mujer alta...callada, pero no por timidez o discreción, sino callada más bien como imposición, como si estuviera enferma y no pudiera hablar” (pág. 579). ¿Así acabarán todos, enfermos de muerte y silenciados? Cesárea, desde que se marchó del DF, comenzó a silenciarse (y a ellos, cuando los encuentra, casi no les habla, de hecho, a García Madero se dirige sólo una vez). De igual manera ellos comenzarán a experimentar este proceso, y el reflejo más claro es en la escritura de Juan G. M. Incluso en el momento del encuentro con Alberto, Cesárea se baja del auto para ayudar a Ulises, y desde el interior su figura le parece a G. Madero “como un buque de guerra fantasmal”. La disolución que ellos vienen experimentando, el progresivo paso a un estado fantasmagórico, Cesárea ya lo posee/ vive. A ella, el silencio la acabó por desaparecer.

Una profesora que la conoció les cuenta acerca de los dibujos que pudo ver en la pieza de Cesárea. Estos correspondían a los planos de la fábrica de conservas en donde trabajaba para entonces y era como “si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba (...) la maestra suponía que si Cesárea se había entretenido en la confección de aquel plano sin sentido no era por otra razón que por la soledad en que vivía” (pág. 596). Como la antigua poeta que intentó, según su amiga, apalearse su soledad por medio de dibujos, y reconocerse en ellos (tarea que en primera instancia estaba destinada a la escritura), así G. Madero, supliendo las palabras anecdóticas o contenedoras de certezas, acabará su proceso escritural sólo con preguntas y dibujos, que en el fondo también son una manera de pasar el tiempo, de entretenerse.

Una vez muerta Cesárea, los amigos se deben separar, y en ese momento tiene lugar la disolución de la comunidad, y con ella pareciera que todas las posibilidades de una prolongada y profunda relación con el otro cayeran también.

“2 de febrero: No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da. Este es nuestro treno” (pág. 605). La separación del grupo, la caída, es también la ruptura definitiva con la labor escritural. Si al comienzo de la tercera parte el tiempo se confundía, ahora esta confusión ni siquiera se intenta remediar, simplemente ya no importa. La distancia con el Otro irá exhibiendo en el diario una soledad cada vez más insalvable. Y es esta soledad la que va determinando la escritura, hacia delante y hacia atrás, y se torna tanto un canto al desastre, como una cárcel. Hacia atrás, la soledad obliga al sujeto a ver las ruinas de lo que fue y hacia delante lo encierra, lo limita a su propio reflejo, lo encarcela (pues los otros se han alejado). Al observar este hecho (la detención de la escritura, el alto en el diario), lo primero en que pensamos es en el escepticismo. El Otro se ha alejado y con él se fueron mis posibilidades y mis ánimos de escribir(me). Una vez que nos despedimos aquí, ya no nos volveremos a ver, y por lo tanto ya no seguiré con mi escritura³⁴.

La otra manera de entender el cese del diario (y con ello este pseudo-abandono que se hace de Ulises y Arturo) es como producto de un proceso natural, una vez que se ha “aprendido” en el viaje. Estos amigos que lo acompañaron y guiaron (aunque era G. Madero quien creía ser el acompañante), van desapareciendo de la narración en ese proceso que

³⁴ “Sé que ellos pensaban seguir viajando en autobús hacia el DF, sé que ellos esperaban reunirse allí con nosotros. Pero ni yo ni Lupe tenemos ganas de volver. Nos veremos en el DF, dijeron” (pág. 606).

los fue volviendo a todos medio fantasmas. Y una vez que han salido de la escena, regresan a veces en forma de sueños (“4 de febrero:A veces me pongo a pensar e **imagino** a Belano y a Lima cavando...”, “5 de febrero:Esta noche **soñé** que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado”, “6 de febrero:a veces pienso en la pelea como si fuera **un sueño**”), sueños o pesadillas que tiene Juan y que más tarde se perderán completamente. De este aprendizaje se podría sacar en limpio el afán por preguntar, y sin miedo instalar las dudas, para que sean otros, si es que pueden, quienes las contesten.

La búsqueda de Cesárea Tinajero, como ya lo hemos señalado, actuará como reflejo de esa aventura que emprendió García Madero, y el haberla hallado es como lograr inscribirse, con la ayuda, con la presencia del otro (en comunidad). Pero esta búsqueda llega inevitablemente a un fin (muy sorprendente para todos), pues Cesárea muere al otro día de haberla encontrado y con su muerte todas las motivaciones caen, quedando en exhibición el proceso como lo único importante, e inhabilitando el final (en cuanto a meta obtenida).

“8 de febrero: He leído todos 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...” (pág. 607). Los escritos de la poeta que tanto se buscaron no tienen hoy ninguna importancia. García Madero acaso comprende que el valor del viaje radicaba sólo en el camino recorrido, no en la meta.

De a poco, con el pasar de los días, la escritura del Yo va menguando, y entre el 10 de febrero y el 13, sólo se mencionan ciudades. A partir de ahí surgen los dibujos como una nueva manera de reflejar, o como señala Carlos Labbé³⁵, los dibujos pueden ser una forma de constatar el espacio vacío hacia el cual se avanza: “este no puede ser ocupado por un significado discursivo, pues todos los intentos de este tipo desembocan en algo sin sentido. El sentido tiene solamente carácter figurativo”³⁶. Además ellos forman parte de las actividades que realizaba G. M. para entretener el viaje (cuando estaba con sus amigos), y hoy, en la soledad, también pueden ser vistos de esta manera, ya no habrá más escritura, sólo un eterno juego que me entretenga, que me permita burlar al tiempo y a mi soledad...

³⁵ Labbé, Carlos: “Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en Los detectives salvajes”. En: Taller de Letras, N. 32. Pp. 91-98.

³⁶ Labbé, Carlos: op. cit. pág. 97.

CAPITULO II. LA ESCRITURA DEL OTRO

2.1 En torno al fragmento y la recolección del Otro

Para introducirnos en el análisis de la segunda parte de la novela, es necesario que primero revisemos algunos conceptos que nos ayudarán a acercarnos a la forma que dicho capítulo adopta. Benjamin realiza en el Libro de los pasajes una reflexión en torno al coleccionista y a la labor que éste realiza. Esta noción nos será de gran utilidad para acercarnos a Los detectives salvajes (en lo que respecta a la construcción que se realiza del Otro), sin embargo algunas ideas de este autor se verán alteradas en la novela, y para suplir estas carencias es que hemos incluido a G. Deleuze y F. Guattari, con la noción de rizoma.

“En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación”³⁷. Todas estas líneas, distintas velocidades, constituyen un **agenciamiento**, que finalmente es lo que constituye a un libro.

Señalan Deleuze y Guattari que frente al libro-raíz (que jamás ha entendido la multiplicidad, ya que en él, para llegar a dos, se presupone una unidad principal de la que todo deriva), surge ahora una nueva noción en la que se ha visto abortada dicha raíz principal: el rizoma. Las características de este nuevo sistema (nuevo pues es utilizado recién ahora por/para otras disciplinas que no sean la botánica, desde donde está tomado el término) son:

1) El principio de conexión, ya que cualquier punto del rizoma puede estar conectado con otro (distinto del árbol o la raíz, que siempre fijan un orden, un punto de partida), a esto se une

2) el principio de heterogeneidad, pues se unen en el rizoma eslabones de muy distinta procedencia, y unos rasgo no remiten necesariamente a otro de la misma naturaleza, poniendo en juego de esta manera, regímenes de signos distintos... “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cognitivos...”³⁸.

3) Principio de multiplicidad. Para lograr abandonar la relación con lo Uno tanto como sujeto, objeto, realidad, etc. lo múltiple debe ser tratado efectivamente como sustantivo, dicen los autores. El rizoma no es lo Uno que deviene dos, ni un múltiple que deriva de lo Uno. “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas”³⁹.

³⁷ Deleuze, G. y Guattari, F.: Rizoma. Introducción. México, Ediciones Coyoacán, 2001. Pág. 10.

³⁸ Deleuze, G. y Guattari, F.: op. cit., pág. 18.

³⁹ Deleuze, G. y Guattari, F.: op. cit. pág. 20.

4) Principio de ruptura asignificante. Esto en oposición a los cortes significantes que poseen las estructuras. Si un rizoma es interrumpido en alguna parte, esto carece de importancia, pues recomenzará por esta línea o por otra. Los rizomas tienen líneas de segmentaridad en las que se territorializa⁴⁰, se atribuye un significado, etc. y líneas de desterritorialización, por las cuales se escapa sin cesar. Tal como puede aparecer una línea de fuga en el rizoma, en ella misma se pueden presentar organizaciones que reestratifiquen el conjunto.

5) Principio de cartografía, es decir, el rizoma se configura como un mapa, siempre abierto, en el que se conectan todas sus dimensiones, susceptible de recibir constantes modificaciones, y que cuenta con innumerables entradas. No tiene un principio ni un fin establecidos (ni ahora ni nunca), sino un medio por el cual crece y se desborda. Es como la hierba, que crece *entre medio* de otras cosas y se desborda, “no cesa de constituirse y desaparecer... no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo”⁴¹

El rizoma se conforma como un sistema acentrado, es decir, sin un comando que regule los movimientos del sistema. “La característica principal del sistema acentrado es que en él las iniciativas locales se coordinan independientemente de una instancia central, realizándose el cálculo para el conjunto de la red”⁴². Si la novela de Bolaño estuviera compuesta de fragmentos tomados de una unidad, sólo se recogerían aquellos que sirven (para obtener lo que se ha propuesto, esto es, la reconstrucción de Ulises y Arturo). Sin embargo cada personaje constituye una línea de partida, que abre su relato y se despliega en la red.

En cuanto a la noción de **coleccionista**, señala Benjamin: “Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación posible con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta <<compleción>>? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un **nuevo** sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia...”⁴³.

El fragmento, como un elemento más dentro de la colección, se introduce en ella, estableciendo con los otros elementos una relación de igualdad, suprimiendo las jerarquías entre ellos. A su vez, también se desliga de la noción de utilidad, que en este caso se entenderá también como finalidad, y por lo tanto como finitud, quedando abortado ese proceso lineal que comenzaba con su adquisición y terminaba con el empleo del objeto y por lo tanto con la consecución de su fin. La irracionalidad de su presencia está dada por el carácter fragmentario, ya que dicho objeto pertenecía a un todo del que ha sido arrancado (un sistema cerrado en sí) y por lo tanto (al menos en la evidencia inmediata), privado de la función que tenía asignada dentro del sistema al cual pertenecía. Según esto, dicho objeto coleccionado siempre comportaría en él la noción de unidad (por presencia-ausencia) perdida (de ahí la nostalgia que se le atribuye el coleccionista). Pero, dice Benjamin, esto se supera al integrarlo al nuevo sistema creado por el coleccionista, dejando atrás la noción de unidad o de totalidad de la que este fragmento era parte. Y al no haber jerarquías al interior de este sistema, cada objeto (cada relato) se abre a sí mismo y adquiere su propia

⁴⁰ Todas las líneas del rizoma comparten informaciones y es esto lo que las va uniendo unas con otras.

⁴¹ Deleuze, G. y Guattari, F.: op. cit. pág. 47.

⁴² Deleuze, G. y Guattari, F.: op. cit. pág. 40.

⁴³ Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005. Pág. 223.

importancia pues posee en sí el contenido para lograrlo. Sin embargo, para el caso de la novela de Bolaño, deberemos hacer una distinción importante a lo señalado por Benjamin, ya que si bien cada objeto adquiere su propio valor, pues contiene todo su mundo en él, entonces este valor está dado desde lo que fue. Por el contrario, *Los detectives...* es puro despliegue de presente, y por lo tanto cada narración no corresponde a un fragmento, ya que no ha sido arrancada de ninguna unidad, ni nos remite a ninguna totalidad. Más bien es un punto que surge y se desarrolla tan velozmente que se vuelve línea, reclamando su autonomía en cuanto tal.

“Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis...”⁴⁴. Si el recuerdo está unido indispensablemente a una suerte de nostalgia, no sólo del pasado sino también de la unidad con que éste se presenta, esta conciencia “coleccionista” que se advierte en el texto de Bolaño ha superado ya dicha nostalgia (o es sobrepasado por ella), y en el gesto de su “recolectar” finalmente no hay nada más que un afán por ver el despliegue, ante sí, de las distintas líneas de sentido que se abren, mientras él realiza la búsqueda de Ulises y Arturo.

Me atrevería a hablar de dos niveles en esta segunda parte de la novela (pero que de una u otra manera también se reflejan en la primera y tercera parte, en el diario de García Madero). En el primer nivel hay efectivamente una búsqueda, un coleccionista que recoge fragmentos (que corresponden a la vida de Ulises y Arturo, presentes en la de los demás personajes). Este narrador que nunca se hace explícito y que habita en el silencio, oculta sí, una voluntad de comunicar, aunque sea de manera indirecta, y como lo señala Carlos Labbé pareciera ser que “el extremo lingüístico más cercano a lo visceral sería, según la estructura de la novela, narrar sin palabras, cortando, manejando y disponiendo el texto de los otros”⁴⁵.

Sin embargo, en el otro nivel, los puntos consultados tomarán velocidad y se desprenderán del coleccionista. Así, cuando hablamos de superar la nostalgia o más bien de verse superado por ella nos referimos a que esta búsqueda parece escapársele de las manos, y cada narración termina por conducirse sola, exactamente hacia donde debe dirigirse, formándose ante nuestros ojos y los del/os detective/s que busca/n a dos los personajes, una red que desdibuja su centro (cómo, cuándo y por qué conocieron a Lima y Belano). De esta forma se deja definitivamente atrás el deseo e incluso el recuerdo de la Unidad, y no queda más alternativa que entregarse al goce de la observación, al espectáculo del que somos espectadores pasivos ante la velocidad con que se extiende el rizoma. Creándose así un sistema descentrado, desjerarquizado, donde el supuesto “tronco” de enlace, Ulises y Arturo, ya nos es tal, y se vuelve sólo una línea más al interior de la red.

“...Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje...Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros”⁴⁶. Una vez que miramos hacia atrás y no vemos nada, comprendemos que no contamos con un principio y que no llegaremos a ningún fin, y entonces sólo queda entregarse al recorrido y perderse por *entre* las líneas trazadas, seguir el mapa que siempre cambia, pero así mismo, ir construyendo uno propio.

⁴⁴ Benjamin, Walter: op. cit. pág. 223.

⁴⁵ Labbé, Carlos: op. cit. pág. 96.

⁴⁶ Benjamin, Walter: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires: Alfaguara, 1990. Pág. 15.

Una vez revisados estos conceptos, las preguntas nuevamente se abren: ¿por qué este segundo capítulo irrumpe en medio de la narración de García Madero? ¿Por qué nos adelantamos en el tiempo? Y las respuestas que podemos concluir sólo pueden estar relacionadas con el carácter rizomático de la novela: no existe tal ruptura en el tiempo, puesto que éste no existe como noción real en la narración completa, como devenir, como linealidad. Si el rizoma es un *intermedio* (nunca un principio con un final), esto ya lo sabemos desde la primera línea con que comienza la novela: una fecha que nos remite indiscutiblemente a un diario de vida, un diario íntimo. Escritura siempre en tiempo presente, que irrumpe en determinado momento de la vida de alguien (García Madero), dejando atrás todo un transcurso que pierde su importancia. Así mismo, su sello, en cuanto género escritural/literario, es la incertidumbre del fin, tal como comenzó, puede acabar en cualquier momento o extenderse a lo largo de toda una vida, pero como nunca nos ha propuesto una línea temática definida, no estamos esperando que saque conclusiones ni que la historia llegue a un final.

Sólo en un sistema como el del rizoma es posible que la narración se abra tanto, que lo que comenzó como un relato del Otro, el recordar el encuentro con éste, acabe siendo una narración propia. Si esta segunda parte sólo hubiese estado a cargo del “coleccionista”, no encontraríamos en ella más que relatos de los que son su objeto de búsqueda⁴⁷.

2.2 El camino hacia el Otro desde mí

En ese momento hubiera debido imponer mi autoridad e intervenir, pero mi situación de espectador me mantenía, cómo decirlo, hechizado ante el teatro de sombras y de gestos inútiles... (pág. 431)

En este capítulo nos haremos cargo de la segunda parte de la novela, que lleva el mismo título que ésta. Aquí observaremos cómo se intenta re-construir al Otro gracias a las narraciones-testimonios que muchos personajes prestan, y de acuerdo a esta misma forma, la búsqueda de ese Otro sólo podrá llevarse a cabo por medio de fragmentos (una recopilación de ellos), que además son recuerdos, lo que dificulta doblemente el acercamiento a la “verdad” de los personajes, ya que no sólo hay una mediación debida a una conciencia otra, sino también una mediación del tiempo⁴⁸. La tarea que emprende este narrador/ recopilador ausente nos recuerda la empresa que se proponía Benjamin: “...(una) construcción de la experiencia humana a partir del recuerdo, en la que, en un marco en que se ha perdido la propia totalidad, hay que <<arreglárselas con lo recuperado hoy mismo, piezas aisladas del interior que se han separado y, aun así, contienen el todo dentro, mientras que éste, ahí, fuera, ante nosotros, ha perdido sus detalles sin dejar rastro>>. Semejante procedimiento era necesario también para la construcción de la experiencia colectiva perdida de la modernidad que había que volver a juntar como un mosaico de fragmentos”⁴⁹. Es decir, descubrir el acontecimiento total a partir del análisis (y

⁴⁷ Pues quien colecciona objetos antiguos, no deja entrar en su vitrina los últimos modelos, ya que estos son de otro orden.

⁴⁸ Producto de esta mediación, sólo se recuerda lo que se puede o lo que conviene a dicha conciencia: “...la relatividad de nuestra memoria que magnifica o empequeñece a discreción, un lenguaje que creemos conocer y que en verdad no conocemos”(pág. 163).

⁴⁹ Frisby, David: op. cit. pág. 387.

más específicamente de la observación) de los pequeños momentos individuales⁵⁰. Este “acontecimiento” será entendido en la novela como la gran separación, la disolución de la comunidad, y los pequeños fragmentos de historias estarán no sólo para hablarnos de ese Otro perdido en el camino, sino también para reflejarnos en sus narraciones la soledad de la que se hacen cargo, y que muchas veces se intenta ocultar. Sin embargo ésta siempre sale a relucir... “La historia es triste, pero cuando la recuerdo me pongo a reír” (pág. 511), “Es difícil contar esta historia. Parece fácil, pero si rascas un poquito te das cuenta en seguida de que es difícil...” (pág.526).

En esta segunda parte de *Los detectives salvajes* se observa un camino inverso al recorrido en la primera y tercera parte de la novela (para hablar de mí, hablo del Otro), siendo la narración del Yo, la única manera de acercarme a él. La finalidad de todas estas narraciones-testimonios es que den cuenta de la relación que sostuvieron con alguno de los personajes en cuestión (Ulises y Arturo), sin embargo muchas veces las narraciones se re-enfocan y acaban centrándose en el sujeto de la enunciación. Y es aquí dónde hace su aparición el concepto de vitrina⁵¹ del que hablamos en un principio, y ese objeto vacío que se expone ahí y que encuentra como única posibilidad de sentido, el reflejo que el Yo hace de sí mismo y que le proyecta.

“Era la última pregunta que hubiera esperado oír y sin embargo era la única pregunta que nos permitía seguir” (pág. 458). Se han reunido para hablar de algo específico, se está tratando de tener noticias de alguien (de Cesárea por una parte, y de Ulises y Arturo por otra) sin embargo, a medida que los personajes que participan de esta conversación se van conociendo y van abriendo sus vidas, salen a flote un sinnúmero de historias, que aunque no venían al caso, son necesarias de contar y necesarias de oír. Así es como muchos de ellos se alejan del real foco que los convoca, y se centran en sus narraciones, en sus vidas, abriendo líneas que finalmente forman el rizoma. El Otro ausente se ha transformado en una excusa nada más para traer al presente mis propios recuerdos.

Hacia el año 1994, nos enteramos de que Arturo tiene un hijo, que se casó y ahora sufre por un antiguo amor. Pero nadie conoce realmente esta historia, nadie puede darnos cuenta de ella, es como si sólo Arturo hubiese entrado en las vidas de ellos, pero nadie hubiese logrado conocerlo realmente.

Los dos sujetos más “buscados”, Arturo y Ulises, ya son fantasmas, que rondan en la memoria de los 53 personajes consultados. Al leer la novela por primera vez, cuando nos enfrentamos a esta segunda parte, no se comprende muy bien por qué han desaparecido ni qué fue lo que los disolvió como grupo. Sin embargo, y como ya lo hemos visto, esto se aclara en la tercera parte: es producto de la caída de la utopía, de la pérdida de la comunidad y de los proyectos comunes, de la fe en el cambio, lo que los lleva irremediamente a volverse fantasmas⁵². A partir de esta separación, “los que quedan” intentarán hacer su vida lo mejor que puedan, sobrevivir a la soledad e intentar integrarse al mundo. Y de esto nos

⁵⁰ Debemos tener siempre presente que hablamos de fragmentos para referirnos exclusivamente a la intención que posee este compilador, y que sin embargo se escapa de sus manos.

⁵¹ La vitrina funciona como la metáfora de la separación entre los hombres en una época que nos obliga o más bien nos conduce a la fugacidad de las relaciones. Una superficie transparente (y que por lo tanto no notamos a primera vista) nos aparta del resto y nos lleva a la necesidad de conferir sentido a aquello que parece no tenerlo (el Otro expuesto, vaciado y por lo tanto ausente).

⁵² Como ya lo hemos podido comprobar, en la tercera parte de la novela, *Los desiertos de Sonora* (1976), tiene lugar el proceso de disolución de los personajes.

hablarán muchos de ellos. Recordar a estos dos fantasmas es mirar hacia atrás, hacia las ruinas de la juventud y asumir una postura para el presente⁵³.

He intentado, en las páginas que siguen, hacer un trabajo textual de todo cuanto he expuesto, pues en lo que respecta a la literatura, y en general a todo, no se trata sólo de teorizar y quedarnos con las hipótesis que esto nos pueda arrojar, sino más bien partir desde el texto (y no hacia él). Sin embargo debido a la extensión de éste, tal vez mi proyecto deje pasar algunas cosas. De todas formas he intentado ser lo más apegada que he podido.

“Los detectives salvajes (1976-1996)” comienza con la narración-testimonio de Amadeo Salvatierra fechado en enero de 1976. Ella será la única de todas las narraciones que se sostenga el mismo día, y, si el resto de los testimonios son recogidos a lo largo de veinte años, el relato de Amadeo nos devuelve una y otra vez a los orígenes de la investigación (en un doble sentido). Él no representa sólo el punto de partida para los testimonios que de Ulises y Arturo se buscan, sino que además es él quien nos informa acerca del gran proyecto que ellos mismos comenzaban por el año '75: encontrar a Cesárea Tinajeros, la madre del realismo visceral. Entonces él se vuelve puente entre el pasado⁵⁴ de los jóvenes (cuando aun eran una comunidad inseparable, llena de ideas y proyectos, que se refleja en la primera y tercera parte de la novela) y el futuro (que comienza luego de la “derrota” en Sonora y que corresponde a la dispersión del grupo y la narración de sus vidas posterior a este acontecimiento). Y entre tanta fractura que afecta a la narración de este capítulo y que se refleja en los sujetos, las observaciones que hace Amadeo de los jóvenes, están ahí para recordarnos siempre que todo partió desde una comunidad, una fraternidad tal entre ellos que parecían ser una misma persona: “Y entonces uno de ellos dijo señor Salvatierra, queríamos hablar de Cesárea Tinajero. Y el otro dijo: y de la revista Caborca. Pinches muchachos. Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos podía empezar a hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o con la idea, como si la hubiera iniciado él” (pág. 142). La estrecha relación que se evidencia entre ellos, Amadeo la asume como parte de una etapa en la vida: “Chingados muchachos. Chingada **juventud. Interconectados**. Un escalofrío me recorrió el cuerpo” (pp. 162-163). Este estremecimiento, como se dejará ver más adelante, parece ser una visión del futuro, una anticipación a la fractura, un lamento físico por el paso del tiempo, que va dejando atrás todas las cosas buenas.

Amadeo no se refiere sólo a la juventud de sus visitantes, también recuerda la suya, llena de proyectos y poesía, pero el mundo se encarga de separarlos, de “hacerlos madurar” y los conduce a la “mierda que es hoy”, al desencanto, donde inevitablemente se observa que “la pureza no existe, muchachos, desengañense” (pág. 354). Desde el aquí-ahora, lo único que se posee es el recuerdo, la capacidad de revivir ese pasado, pero la memoria a veces engaña, y hay cosas que para siempre quedarán atrás. Desde esta perspectiva, la reconstrucción que se intenta hacer de Ulises y Arturo estará siempre marcada por la fantasmagoría. Si tantos son los personajes que nos repiten la dificultad de recordar con exactitud, debemos aceptar con resignación que la imagen atraída no serás nunca lo que realmente fue.

⁵³ Muchos de ellos se sienten a gusto con la vida que llevan y miran casi con desprecio o definitiva indiferencia las “locuras” que representaban Arturo y Ulises. Sin embargo otros sentirán nostalgia y sobre ellos caerá el peso de la soledad.

⁵⁴ Empleo estos términos a falta de unos más adecuados, que den cuenta del quiebre, del antes y el después del viaje realizado a los desiertos Sonora. Pero entendemos que todas las narraciones, incluyendo las de Amadeo Salvatierra, pertenecen al pasado, un pasado que es recogido y expuesto en el presente.

La disolución que tan claramente ve Amadeo, Quim Font la anticipó también. Desde la salida del grupo a Sonora, en los primeros minutos del año '76, él supo lo que ocurriría, y sólo puede decir al respecto que sintió cómo el cielo se volvió negro sobre México, ante lo cual “debía cuidarme y sumergirme en la impostura y el silencio” (pág.360). Quim era parte de este grupo, un gran colaborador y dedicaba mucho de su tiempo y de su trabajo al triunfo de esta “nueva poesía mexicana”, planeando una revista que pudiera incluir todos los poetas, participando de cerca en el concurso de poesía Laura Damián, etc. La soledad también lo toca a él y se manifiesta en su salud. Poco tiempo después del año nuevo de 1976, es internado en un manicomio, pues “ha perdido la razón”. Las alucinaciones que sufre Quim están relacionadas con esta poesía perdida/ que se va perdiendo; a él se le aparece Laura Damián, la poeta que murió en “la flor de la juventud” y que por ello se había vuelto una especie de símbolo de los nuevos vanguardistas. Ella quiere saber cómo va la joven poesía mexicana, “la larga y sangrienta marcha de los jóvenes líricos del DF” (pág. 369), y él no puede hacer nada más que mentirle, “todo va bien”. A partir de esta mentira, de esta negación, él, como parte activa que fue del grupo, también comienza a disolverse. Al volver del manicomio a su casa ya no hay para él un lugar en el mundo, no está dentro de los planes de sus hijos, sus amigos no pueden ayudarlo y de a poco se va volviendo fantasma... “Mi Impala se había ido. Yo, de alguna manera que no terminaba de comprender, también me había ido(...) Supe entonces, con humildad, con perplejidad... que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos, y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo” (pág. 383).

La poesía, que era una forma de vivir en los años de juventud, se va alejando paulatinamente de sus vidas, va saliendo de a poco, y unos más que otros la intentan retener por algún tiempo. Xóchitl, por ejemplo, que reparte su tiempo⁵⁵ entre el cuidado de su hijo y su trabajo en un supermercado, escribe, sí, pero “pasaba mis poemas a máquina y los guardaba en una carpeta que iba creciendo día tras día, ante mi satisfacción y contento, pues aquello era como la materialización de que mi lucha no era en vano” (pág.363). Se enfrenta al mundo, sola, pero guarda como recuerdo la materialidad de lo que fue, la prueba de que algún día vivió de y para la poesía está en esas carpetas. Por el contrario, María Font simplemente ya no tiene ganas de escribir. Esta opción por muy legítima que sea, refleja en el fondo el desencanto que se experimenta.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos de las narraciones del Otro que se llevan a cabo por medio del reflejo del yo, es el caso de Laura Jáuregui. Ella cuenta su historia de amor con Arturo Belano y cómo éste se enamoró perdidamente de ella. Al término de la relación, ella se hace de una nueva vida, dejando atrás paulatinamente la poesía y los amigos que a ella se ligaban, y comienza a estudiar Biología. En ese tiempo dice, fue cuando nació el realismo visceral, que al principio todos tomaron como una broma “y cuando nos dimos cuenta de que no era una broma, algunos, por inercia, creo yo, o por que de tan increíble parecía posible, o por amistad, para no perder de golpe a tus amigos, le seguimos la corriente y nos hicimos real visceralistas, pero en el fondo nadie se lo tomaba en serio...” (pág. 149). Lo que ella hace con su discurso es desacreditar todo lo que los poetas intentaron construir. Y con plena seguridad afirma más adelante que en el fondo, todo el movimiento se debió a una llamada de atención que Belano realizaba: “se me ocurrió

⁵⁵ Ella me parece el ejemplo más claro de la lucha que se sostiene con el mundo, con las responsabilidades “adultas”, con el trabajo y el desencanto. Pero esta batalla es **necesaria**, pues se debe empezar a vivir de nuevo: “A veces era francamente demoleedor pasarse toda la noche sin dormir y luego ir a trabajar por la mañana, muy temprano, y pasarse horas etiquetando productos como una sonámbula. Pero yo tenía ganas de viviry sabía en lo más profundo de mí que tenía que hacerlo”(pág. 372).

que todo era un mensaje para mí. Era una manera de decir no me dejes, mira lo que soy capaz de hacer (...) todo el realismo visceral era una carta de amor” (pág.149).El grupo de amigos del que ella era parte no “tardaron en cansarla” pues nada de lo que hacían parecía real. La universidad es realidad para ella, fijar y cumplir objetivos, planes más o menos claros. Laura se anticipa en el tiempo y comprende que las huellas que quedarán detrás de estos poetas “no serán reales”, y que sus proyectos no se constituyen con un fin (al menos claro). Esto pasa por un problema de edad. Nadie de ellos se comportaba de acuerdo a la edad que tenían (veintitantos años). Sin embargo su visión contrasta con la de Amadeo, por ejemplo, para quien la juventud se presenta como una aventura, un riesgo que se acepta con determinación y que marca esos años con los más bellos recuerdos de la vida. Por el contrario, ella parece cómoda con la nueva posición en la que el mundo la coloca, este período de “sobrevivencia” (y ya no de vivencia) que representan los años de madurez cuando se carece de objetivos comunes. Ella habla de **ver** el mundo una vez que se realice (cuando logre ser bióloga), sin embargo para Arturo se trata de **vivir** el/ en el mundo.

Laura está emprendiendo la tarea de hacerse dueña de **su tiempo**, olvidando que ya lo es, y así se convierte en una más de los que nuestra época logró engañar. En sus palabras no habrá dolor ni decepción, sino sólo fe en lo que se pueda obtener en el futuro, olvidándose del pasado y principalmente del presente. Y he ahí la diferencia entre todos estos personajes que hablan y Ulises y Arturo. Los que se vuelven al mundo “adulto”, “real” como dice Laura, tratan de ubicarse, muchos en el futuro y otros, como Amadeo, en el pasado, mientras que los dos poetas perdidos se arrojaron a vivir el presente... “De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en el 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” (pp. 366-367).

Laura construye su imagen por oposición al resto, y al hablar del Otro, lo desacredita y anula en sus proyectos como la única forma de reivindicar su opción de vida. Tal como ella, muchos otros harán lo mismo. Rafael, que fue uno de los más sentidos con la partida de sus amigos, de a poco se irá construyendo una nueva vida, en la que el pasado, la juventud y la poesía, hoy parecen sólo una broma ingenua. También Xosé Lendoiro entra en este grupo. Desde que descubre a Arturo con su hija, éste se vuelve a sus ojos como una rata y él se convierte a su vez en un gigante, dominador de todo y siempre se sentirá superior a él, creyendo que en cualquier momento lo puede destruir. Sin embargo, ésta es una pose que adquiere su discurso, pues en el fondo: “Todo lo hacía bien, como era mi costumbre, pero ya no estaba dentro de mi piel, sino fuera..., mirándome y compadeciéndome, autocríticándome acerbamente, burlándome de mi protocolo ridículo... que sabía no me iban a conducir a ninguna parte. No tardé en comprender lo vana que habían sido mis ambiciones... Supe lo que Arturo Belano supo desde el primer día que me vio: que yo era un pésimo poeta” (pp. 443-444).

Para algunos, Arturo y Ulises serán “modelos” a seguir, como en el caso de Piel Divina, y entonces hablará de él, respecto de lo que pensaba u opinaba Arturo de su vida: “Yo no sé, francamente, qué era lo que hacía mal... delante de él procuraba hacer las cosas bien. Pero nada me salía bien... me trataba como a una mierda, en el fondo yo creo que lo respetaba y lo escuchaba y a cada rato estaba esperando una palabra de reconocimiento de su parte...” (pp. 167-168). Otros en cambio, se mantenían con ellos por diversión, como Bárbara Patterson, quien sin embargo parecía darse cuenta de la fugacidad que adoptaría

el grupo: "...seré yo la que estará a tu lado y te ayudará. No los viejos putos podridos en sus recuerdos y sus citas literarias. Y menos tus gurús de pacotilla (¿Arturo y Ulises?, decía él, pero si no son mis gurús, gringa lépera, son mis amigos), que tal como yo veo las cosas un día desaparecerán" (pág. 179).

A medida que las narraciones avanzan en el tiempo, vamos viendo cómo se van desdibujando Arturo y Ulises. La muerte de los poetas se presenta de varias formas. Pero la principal es la desaparición, ya que, no habiendo comunidad, y mientras todos intentan hacer su vida lo mejor que pueden (y para ello, muchas veces es mejor dejar atrás la poesía y los sueños de revolución), no existe más ese espacio en donde se compartía y se construían mutuamente, y así: "a partir de entonces pocas personas lo vieron y quienes lo vieron casi siempre fue por casualidad. Para la **mayoría**, había muerto como persona y como poeta" (pág. 366).

Sin embargo, para muchas conciencias, la muerte del Otro deja instalada una necesidad, la de re-creación. Así, el cuento que narra Felipe Müller de la mujer rica que, al morir su amante decide clonarlo y clonarse ella para poder extender su historia de amor, está reflejando esta voluntad de negación a la pérdida, y la eterna re-escritura que hacemos de los que han partido. Tal como la historia de amor que vivió dicha mujer, la vida de Arturo y Ulises es digna de re-crearse por siempre, y es debido a esto que se emprende su búsqueda e intento de salvarlos del olvido.

Pero muchas otras veces, el recordar se vuelve una manera de resistencia personal frente al presente adverso: "Supe que tenía que resistir... Sólo eso. Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Me puse a pensar en cosas que tal vez a ustedes no les interese..." (pág. 194). Así, el recuerdo también es una re-escritura. Auxilio relaciona el escribir con el destruir, ocultarse y ser descubierta, pero también entiende que la reescritura es un camino hacia la existencia, y que no importa cuánto cambien la versión de una historia, o de una vida, ella de todas formas existe en la memoria colectiva. Así también ocurre con las historias de Arturo y Ulises, de las que nunca sabremos cuánto de "verdad" hay en ellas, pero si aceptamos esto con la tranquilidad que lo hace Auxilio, podemos desviar el foco con el que se juzga la veracidad, asumiendo que esta condición es tal, en cuanto alguien puede dar fe de algo. Entonces todos compartimos un trozo de la "verdad".

Me parece que la mayor diferencia entre Amadeo (y su grupo de amigos de aquella época, por allá por los años veinte, y los sueños de Estridentópolis) y los jóvenes que lo visitaron aquel día (Arturo y Ulises), estriba en la visión del mundo que ambos grupos poseen. Si bien para el año '76 Amadeo se encuentra desencantado y sobrevive de los recuerdos, estos jóvenes parecen comprender algo, que aunque no vuelve inevitable su separación, sí creo que la convierte en un acontecimiento tolerable: el sin sentido. El antiguo poeta pasó su vida tratando de comprender el poema de Cesárea, el sentido que se escondía detrás de las líneas, sin embargo los jóvenes tienen noticias para él: "dijeron que no, Amadeo, un poema no necesariamente significaba algo, excepto que era un poema" (pág. 375), "el poema es una broma que encubre algo muy serio" (pág. 376). Así, la búsqueda que ellos realizan de Cesárea y el cómo la encuentran se vuelve ejemplarmente tranquilizador. No es un proyecto que carezca de sentido porque no tiene un fin (o no se logre nada con él), sino que posee todo su sentido en sí mismo⁵⁶, como una búsqueda, un despliegue, un recorrido y finalmente, como un poema. Creo que por esta gran verdad

⁵⁶ Cesárea es siempre un espejo de Ulises y Arturo. Con respecto a esto mismo, al camino sin fin, Amadeo tiene un sueño: "...caminar aprisa, para llegar a tiempo a una cita o al trabajo, aunque yo se que ella no va a ninguna cita ni la esperan en ningún trabajo. ¿Adónde se dirige, entonces? ¿O es que no se dirige a ninguna parte y ésa era su forma habitual de caminar?"(pág. 242).

que ellos conocen, se logran salvar del mundo, y ya no parece importar que se disuelvan en él⁵⁷, pues de todas formas permanecerán inscritos, ya que este “conocimiento” justifica que alguien (un narrador ausente, un coleccionista, un editor de fragmentos íntimos, etc.) los busque a lo largo de 20 años.

La teoría de Norman con respecto al llanto de Ulises reaparece a la luz de esta lectura. Él lloraba porque sabía que nada se había acabado, porque sabía que tendría que volver a Israel otra vez (como una imagen dentro del recuerdo). En ese gemido que deja escapar el poeta mientras duerme, gemido que no se puede reconocer como de pena o de placer, está contenido este conocimiento, “que se trata de la vida, de lo que perdemos sin darnos cuenta y de lo que podemos recobrar” (pág. 454). Se puede siempre volver al juego, dice Norman, ese juego que es el construirnos y el construir al otro y aunque Ulises se hubiera querido morir, no hubiese podido, él no puede desaparecer, pues siempre alguien lo traerá de vuelta. Y entonces lo que perdemos y recobramos sin notarlo, es nuestra identidad, que finalmente le pertenece a todos⁵⁸ y un poco menos a nosotros, como señala Jacobo Urenda: “Todas las lenguas, entonces, me parecieron aborrecibles... Todas las lenguas, **todos los murmullos**(eran/son) sólo una forma vicaria de preservar durante un tiempo azaroso nuestra identidad” (pág. 543) .

Amadeo recuerda a Cesárea como un fantasma, que se iba desdibujando, transformándose en “la mujer invisible en la que estaba a punto de convertirse”. Conciente o inconcientemente él sabía que su partida al desierto sería el fin de su poesía, pero ella aceptaba ese destino con valentía. En el fondo, le dice, el destino de todos es buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar. Y Amadeo, con los años ha logrado comprender estas palabras. Pero de alguna manera intenta, por el cariño que les ha tomado a los jóvenes, detener su búsqueda, para evitarles el sufrimiento del desencanto. Y cuando ellos le aseguran que encontrarán a la poeta y a su obra completa, él siente un escalofrío, como una imagen visionaria, ese poema es el único en el mundo, y como ya lo han comprobado, es sólo una broma, no quiere decir nada y lo dice todo.

La imagen fantasmal de Cesárea se corresponde también con la imagen final que Amadeo guarda de sus entrevistadores, ya que también ellos se desdibujarán: “y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana... ¿mirando hacia fuera? ¿mirando hacia adentro?, no lo sé, sólo sé que sus caras habían empalidecido... Y entonces les dije: muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?, y el que estaba dormido dijo simonel” (pág. 554). Y aparecerán como detrás de una ventana⁵⁹, afirmando que la búsqueda siempre vale la pena, independientemente de su desenlace, y así lo comprobamos en la tercera parte.

“La libertad es como un número primo”, dice Quim⁶⁰. Y si pensamos la juventud como el momento de libertad suprema, que es lo que se refleja a lo largo de toda la novela (y a esa juventud le agregamos las ilusiones, las ideas, los proyectos que se tienen entonces⁶¹

⁵⁷ Que algunos de sus amigos los den por muertos o desaparecidos.

⁵⁸ Hacia el final de esta segunda parte, las palabras se van alejando de Ulises y Arturo, ya no sirven para retratar la experiencia que tienen del mundo. Arturo llama a Susana para que asista al duelo que tendrá en la playa. Ella sin saber esto le dice que mejor se junten a conversar, pero él dice: “ya no quiero hablar, todo se acabó, hablar es inútil”. (pág. 463). Sólo quiere que lo vean, asume su silencio y la condición de espectáculo. De ahora en adelante se somete al discurso de los otros.

⁵⁹ Imagen que se corresponde con el silencio final de la tercera parte, con el dibujo de García Madero.

⁶⁰ Por número primo entendemos el entero que sólo es exactamente divisible por sí mismo y por la unidad.

⁶¹ Tal como lo observamos en la narración de García Madero, hacerse cargo de uno mismo es empezar a vivir libremente.

), comprendemos que lo que nos está diciendo Joaquín Font es que mantenerse joven es un trabajo que sólo uno mismo puede realizar, sin embargo cuando un factor externo viene a golpearnos y nos logra escindir, todo lo que queda de nosotros son fracciones, fragmentos.

CONCLUSION

Leer Los detectives salvajes, por el contrario de lo que algunos podrían pensar, no es para nada una tarea sencilla. En el texto no sólo confluyen una multiplicidad de voces, sino también de géneros, discursos y escenarios que amplían tanto el panorama que se vuelve difícil abarcarlo en una mirada totalizante, totalizadora. Y es esto mismo lo que la novela pretende mostrar en su disposición, en primera instancia: la imposibilidad de restituir la unidad de aquello que se ha fracturado. A partir de la separación, de la caída de la comunidad, y con ella la caída de la utopía, se está frente a una estética de la imprecisión, como señala M. Antonieta Flores: “Los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y se desdibujan en otras voces, la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá. El deseo insatisfecho, el otro inalcanzable, la quimera de conocer. Bolaño plasma así la incertidumbre que define ésta época, la certeza de la no existencia de una verdad ni de un absoluto, la sospecha o la certidumbre de tomar por cierto lo falso y viceversa”⁶².

Después del quiebre hay una nueva disposición del sujeto, y una entrega a la observación del “despliegue” de los elementos, que se presenta como carente de fin⁶³. La novela no sólo es una imagen crítica de lo que ocurre entre las personas⁶⁴ al momento de relacionarse y de inscribirse mutuamente, sino también un espejo, donde el texto se mira críticamente a sí mismo, y reflexiona constantemente acerca de la escritura y del despliegue de ésta, alejándose de las “conservadores” nociones de árbol genealógico, de tronco principal que deviene dos, etc. para situarse en la idea de la red, rizoma⁶⁵.

Es importante destacar a estas alturas de la reflexión, el rol que cumple el detective al interior de la novela de Bolaño (considerando que éste no sólo aparece como figura al interior del relato, sino que también está presente desde el título).

En Los detectives... tanto Arturo Belano como Ulises Lima (y a ellos se suma García Madero) son detectives, pero a su vez son objeto de una búsqueda de otro/s detective/s que les sigue/n la pista por veinte años. Y en esta disposición del relato se incluye al lector, que

⁶² Flores, M. Antonieta: “Notas sobre Los detectives salvajes”. En Roberto Bolaño: La escritura como Tauromaquia. Celina Manzini comp. Edit. Corregidor, 2002: pág. 92.

⁶³ Esto está en directa relación con las palabras de Bajtin en su artículo sobre Dostoievski: “...inconclusividad de la novela polifónica. En Dostoievski hay un conflicto particular entre la inconclusión interna de los héroes y del diálogo y un acabado externo, de cada novela en sí.” “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica” en: Problemas de la poética de Dostoievski, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

⁶⁴ Y empleo este término intencionalmente, pues en su étimo latino la palabra está cargada de la connotación de “ocultamiento”, procediendo en su significado de la máscara que empleaban los actores de teatro. Entonces en el concepto de persona está implicada la idea de representación, de espectáculo.

⁶⁵ “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser... El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción <<y... y... y... >>. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿Adónde vais? **¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar?** Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento... partir en medio de, por el medio, entrar y salir, no empezar ni acabar... El medio no es una medida, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad”. Deleuze, G. y Guattari, F.: op. cit. pág. 56-57. La vida de Arturo y Ulises, sus historias, nunca tienen principio ni fin, ellas son líneas que abren, son una red que se teje con el resto de los personajes y sus vidas.

será guiado para que él mismo “intente armar” la historia a partir de las huellas recogidas, reconstruyendo los hechos pero sin la posibilidad de clausurar la escritura (que por lo demás, carece de importancia), participando así como co-productor del texto (a falta de una voz narrativa que integre, que cierre). Entonces, ante la imposibilidad de cerrar la novela con un significado (que exponga las finalidades, el por qué de la narración) y la entrega que debemos hacer de nosotros mismos al mapa que se va dibujando y desdibujando por sí solo, nos encontramos en una permanente exaltación de la condición de espectador.

El detective tradicional, que se presentaba como un héroe que restituía la verdad y el orden, en esta novela pierde dicha categoría, al presentarse como imposible la restitución de la verdad, diluyéndose ésta en múltiple voces o permaneciendo oculta a la mirada del detective. Esta figura por esencia actúa y se mueve en las sombras y es, de hecho, una figura fantasmal. Así, Arturo y Ulises se irán diluyendo a medida que realizan su propia búsqueda (en la tercera parte de la novela), y acaban completamente desvanecidos cuando ésta llega su final (o no-final en tanto encuentran a Cesárea, pues no podemos hablar del fin de su búsqueda ni de su viaje, ya que ellos decidirán transitar por el mundo y también lo harán en los discursos de quienes los conocieron). Pero en la segunda parte, cuando nos damos cuenta de que alguien más anda tras sus huellas, otro detective se instala en la novela. Éste (también llamado “recolector” en el segundo capítulo de nuestro análisis) permanece oculto y desde siempre aparece desdibujado. Sólo le podemos seguir la pista gracias a las inscripciones que antepone a cada relato. Entonces la obra completa nos presenta a un fantasma buscando a otros fantasmas que buscan a su vez a otro. Y en este punto la novela se abre a otra dimensión, pues no se trata y a solamente de una reflexión acerca de la propia vida, es también una reflexión sobre la no-existencia, o dicho de otro modo, sobre los distintos modos de existencia, de la vida llevada a través de los otros.

“Existen dos tipos de jugadores: los que se retiran y los que no se retiran, los que apuestan la vida y los que fingen apostar la vida. Y eso es lo que determina, finalmente la naturaleza de todo juego, lo que hace que el juego sea un ejercicio de esclavitud o un ejercicio de libertad”⁶⁶. Los detectives (tanto Arturo y Ulises como el “compilador ausente y desplazado” y el lector) pertenecen al primer grupo y, arriesgando la vida se arrojan a un viaje de exploración, a una búsqueda que nunca exhibe su fin⁶⁷, y en este camino de expectativas se puede perder todo (incluso la propia identidad), pero como bien señalan ellos... *vale la pena*.

Así también la novela misma es un gran riesgo, pues se aventura a enseñar aquello que es “lo realmente indomesticable, *salvaje*” y que ya no pasa por la escritura sino que actúa, como señala Carlos Labbé, y así, “la literatura visceral, como la contradicción de sus términos evidencia, no puede comunicarse o se niega a hacerlo”⁶⁸. Lo intentó, trató de expresar, a lo largo de sus seiscientas páginas, esta pequeña “verdad”, sin embargo, hacia el final de la novela, en la última página, se comprende la inefabilidad del *realismo visceral*, tal como lo viven estos poetas, y se acepta el silencio⁶⁹ “estructural”, escritural, como en su momento lo aceptó Ulises y Arturo, y luego el narrador ausente del segundo capítulo, y se pone delante del lector una ventana, para que él mismo pueda mirar este

⁶⁶ Braithwaite, Andrés (comp.): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. Pág. 121.

⁶⁷ Esto nos recuerda el sutil descubrimiento de Benjamín: “...pero tardé mucho, hasta que mi di cuenta de que la esperanza de conseguir una posición y tener el pan asegurado siempre había sido vana”. Benjamin, W.: *Infancia en Berlín...* pág. 37.

⁶⁸ Labbé, Carlos: op. cit. pág. 96.

⁶⁹ “Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío”. (Pág. 496).

realismo visceral y/o real visceralismo (que sólo parece ser lo mismo), pudiendo elegir situar su mirada desde adentro o desde afuera, dependiendo de los riesgos que esté dispuesto a correr⁷⁰. Así como la segunda parte puede ser entendida como una gran ventana por la cual hemos visto transitar un sinnúmero de personajes, este último dibujo se presenta ahora como una invitación a salir, ya no a observar ni a especular, sino a arrojarse al camino, a emprender la propia búsqueda, teniendo muy claro en todo momento, que la mayor parte del tiempo transitaremos solos (y que el Tú me observará desde el otro lado), pero sabiendo que siempre contaremos con nuestras propias palabras. Y entonces a la pregunta ¿qué hay detrás de la ventana? podemos responder: -la vida que debe ser escrita...

En un mundo que gusta de mantenernos separados, el sujeto que emprende la construcción de sí mismo y de sus otros, es quien puede cargar con los miedos que conlleva el enfrentarse a lo desconocido. Así, al introducirse en la escritura, tanto personal como la del Otro, se asume un gran riesgo. Entonces, finalmente podemos decir que la novela de Bolaño es un camino que atraviesa distintas formas escritura, pero que todas siempre están pensando en el encuentro con ese Otro perdido (y que se llevó una parte mía), aunque esto sólo pueda tener lugar a través de la vitrina, de la ventana, y que va a depender también del lado del cual nos situemos.

⁷⁰ Que no son pocos si consideramos que lo visceral, lo salvaje, lo violento, finalmente infunden un profundo miedo, ya que, como señala Labbé, no hablan nuestra lengua.

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR

BOLAÑO, Roberto: Los detectives salvajes. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2005.

BIBLIOGRAFIA TEORICA

- AGAMBEN, Giorgio: "Elogio de la profanación". En Profanaciones. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005.
- AMIEL, Henri-Fédéric: En torno al diario íntimo. Valencia, Pre-Textos, 1996. Traducción y prólogo de Laura Freixas.
- BAJTIN , M.: "La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica". En: Problemas de la poética de Dostoievski, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- BENJAMIN, W.: Infancia en Berlín hacia 1900. Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- : El libro de los pasajes. Madrid, Akal, 2005.
- BLANCHOT, Maurice: "El diario íntimo y el relato". En: Revista de Occidente N° 182-183 (Julio -Agosto 1996).
- DEBORD, Guy: La sociedad del espectáculo. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. Ediciones Naufragio [S.A.].
- DELEUZE, G y GUATTARI, F.: Rizoma. Introducción. Ediciones Coyoacán, México, 2001.
- FRISBY, Daniel: Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Visor, Madrid, 1992.
- GIRARD, Alain: "El diario como género literario". En: Revista de Occidente N° 182-183 (Julio - Agosto 1996).
- GOOLISHIAN, H. A. y ANDERSON, H.: "Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia". En: Fried Schnitman, Dora comp., Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, Paidós, Buenos Aires, 1994. Pp. 293-306.
- MORALES, Leonidas: "El diario de Luis Oyarzún". En: Revista de Cyber Humanitatis. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/18/tx6a.html>.
- TODOROV , Tzvetan : "El origen de los géneros". En: Teoría de los géneros literarios comp. Miguel A. Garrido Gallardo, ARCO/ LIBROS. S.A., Madrid, 1988.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- BRAITHWAITE, Andrés comp.: Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- ESPINOZA, Patricia comp.: Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago, Frasis Editores, 2003.
- FLORES, María Antonieta : “Notas sobre los detectives salvajes”. En: Roberto Bolaño : La escritura como tauromaquia.
- LABBÉ, Carlos: “Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en Los detectives salvajes”. En: Taller de Letras, No 32. (mayo 2003). Pp. 91-98.
- MANZONI, Celina comp.: Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAUMAN, Zygmunt: Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Traducción de Victoria de los Ángeles Boschiroli. Barcelona, Gedisa, 2000.

BENVENISTE, Emile: “De la subjetividad en el lenguaje”. En: Problemas de lingüística general I. México, Siglo XXI Editores, 1971. Pp. 179-187.

----- : “El aparato formal de la enunciación”. En: Problemas de lingüística general II. México, Siglo XXI Editores, 1977. Pp. 82-91.

BERNASCHINA SCHURMAN, Vicente : “ El testimonio. Algunas características para su recepción. (Los asesinos del seguro obrero de Carlos Droguett y Tejas Verdes de Hernán Valdés.)” en Revista Caber Humanitatis N° 33 (verano 2005), Universidad de Chile.

BLANCHOT, Maurice: La escritura del desastre. Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1987.

PEREIRA FERRADA, Brenda J.: Belano y Lima: dos identidades en los laberintos de la memoria. TESIS ((Licenciatura y lengua en literatura hispánica con mención en literatura). Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2004.

VARGAS VERGARA, Mabel: La escritura como táctica abismada de lo policial en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. TESIS (Licenciatura y lengua en literatura hispánica con mención en literatura). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2004.