

Análisis y subversión del concepto de novela total en *Los detectives salvajes* de

Roberto Bolaño

Monografía para obtener el título de
Profesional en Estudios Literarios

Por

Edgar Hans Medrano Mora

Dirigida por

Diógenes Fajardo Valenzuela

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

2012

A John Gualteros, por la discusión compartida.

A G. S., una mexicana perdida en México.

Índice

Análisis y subversión del concepto de novela total en <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño: Introducción.....	4
I. Sobre el concepto de realidad total y de novela total.....	12
Sobre la realidad total y la realidad real.....	12
Sobre el concepto de novela total.....	17
II. La novela y la literatura en Roberto Bolaño.....	27
El concepto de exilio y extraterritorialidad.....	27
El concepto de fractalidad y de obra total.....	32
El infrarrealismo o la subversión de la realidad.....	37
III. Subversión del concepto de novela total en <i>Los detectives salvajes</i>	43
Una estética de la imprecisión.....	43
El realvisceralismo como forma de vida.....	49
<i>Los detectives salvajes</i> como novela total.....	52
Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	58

Análisis y subversión del concepto de novela total en *Los detectives salvajes* de

Roberto Bolaño

*Y el mundo se convirtió en un país extranjero donde ya no había necesidad de huir, ni de
volver a casa*

Peter Handke, *LENTO REGRESO*.

Introducción

Según Hermann Broch, los períodos en que surgen las «grandes obras intelectuales y artísticas», son «épocas de profunda valoración interior» donde la realidad está presente en cada una de sus instituciones y existe un deseo de totalización de esa realidad, casi que llega a ser una necesidad. Sin embargo, estos periodos contrastan con los que le siguen, «las épocas de decadencia», donde se pierde esa visión de totalidad, esa visión «interna» de la realidad, lo que las convierte en épocas «naturalistas», allí donde el escritor solamente puede entender ese tiempo si se halla «afuera», si tal época ya devino «históricamente» (1974-233).

La época del *Boom* que, innegablemente, ha sido hasta el momento la época de mayor brillo de la literatura latinoamericana, puede considerarse, según la tipología de Broch, dentro del primer orden, es decir, un periodo en que se gestan «grandes obras intelectuales», gracias a la necesidad de los autores de refundar la literatura de sus propios países, una literatura que se emparentara profundamente con la visión de mundo de sus pueblos. Es por eso que en esa época aún es posible hablar del poeta cuya casa, además de

ser su lenguaje, también era su propia patria. Por tal motivo nos encontramos con novelas totales que intentan conjugar su realidad presente y de paso dar cuenta de sus realidades pasadas. Para Carlos Fuentes, «la totalización en la novela ocurre cuando el lenguaje del presente reactiva el lenguaje del pasado» (1969, 82). Esta forma de rescatar el pasado es una manera de rendir culto a los precursores, pero también de luchar contra ellos, de intentar superarlos, como señala Harold Bloom, en su libro *La angustia de las influencias*. Este es el principal motivo por el cual el *Boom* fue una época de profunda «valoración interior» debido a que pudo captar la realidad y reproducirla, esto es, re-crearla. Esta época de rebeldía pretendió no solo subvertir una tradición sino re-fundarla. Es la novela el género por excelencia para difundir todas las preocupaciones formales y existenciales que tuvieron en vilo a este grupo de escritores. Tal vez porque es la novela el lugar donde confluyen los conflictos y la naturaleza puramente humana; el hecho de dar cuenta de aspectos nuevos de la existencia deja ver que la única razón de la novela es decir aquello que tan sólo ella puede decir (Kundera 1994, 47). Afirmación que se corresponde con la pregunta del mexicano Carlos Fuentes: «¿Qué puede decir la novela que no puede decirse de otra manera?» (1993, 14). Esta narrativa cambió significativamente la mirada, en cuanto a literatura se refiere, que antes se tenía hacia esta parte del mundo. Este viraje se debió más que todo, no solamente a la cantidad de autores de distintas nacionalidades que publicaron en un mismo momento obras que no tenían antecedente en sus respectivos países, sino también a la complejidad y construcción de éstas que encerraban una visión de mundo, que perseguían una búsqueda de totalidad, una suerte de enciclopedia de su tiempo y literaturas. Esas obras tan complejas, tan inteligentemente construidas hicieron que la literatura latinoamericana fuera valorada en su momento de forma apropiada y estudiada en

diferentes latitudes. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez, entre otros, fueron los pioneros de ese cambio, fueron los encargados de subvertir una tradición literaria que mostraba a la literatura latinoamericana como una literatura menor. Muchos de estos escritores compusieron novelas en las que intentaban establecer una nueva tradición, no a partir de la que existía en sus respectivos países sino rescatando, adquiriendo y transformando formas de narrativa más propias de Norteamérica o de Europa. Tal manera de pensar y de intentar fundar una literatura universal produjo novelas de diversa categoría, muchas de ellas abarcaban casi las mil páginas y en ellas no solamente se problematizaban cuestiones meramente literarias sino que también rozaban problemas filosóficos, sociológicos y de diversa índole, donde todo el mundo interno y complejo de esa obra intentaba competir con el mundo tangible e incluso superarlo artísticamente. Este fenómeno produjo que la novela latinoamericana se convirtiera, mucho más que en épocas anteriores, en «la voz de Hispanoamérica» (Brushwood 1984, 367).

Durante esta época se dan dos tendencias a la hora de componer novelas. Según Donald Shaw,

podemos afirmar que la novela tiende a polarizarse en torno a dos extremos. En uno el escritor dota a su obra de una estructura muy visible que funciona como una consciente respuesta artística a la desintegración caótica de la realidad. (...) Al otro extremo se colocan aquellos novelistas que deliberadamente ocultan el diseño –siempre existente– de sus novelas, de modo que el fragmentarismo y la ambigüedad que resultan parezcan reflejar directamente la desintegración a la que nos hemos referido. (1981, 215-216)

A partir de esta identificación, incluso a partir de su propia teoría sobre la novela, Mario Vargas Llosa acuñó el término de *novela total* para referirse a algunas de estas novelas, como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Es el tipo de novela que pretendía condensar en ella un sistema poético del universo que partía de la experimentación formal, la mezcla de diversos discursos, la utilización de diversas voces y épocas, hasta la atmósfera cerrada que hace pensar que la novela solamente se justifica a partir de ella misma. En *Cien años de soledad*, por ejemplo, se ve de qué modo un mundo complejo es construido bajo una atmósfera cerrada y todo lo que ocurre bajo esa atmósfera solamente puede tener sentido allí, esa novela cuya estructura compleja no sólo encierra la historia de la familia Buendía sino que también alude a la literatura, a la historia en general, a la vida y la muerte; es un ejemplo perfecto de novela total, una novela decidida «que quiere rehacer la obra de Dios» (Vargas Llosa citado por Corral, 2001, 316).

Después del llamado *Boom* muchos han sido los escritores que han querido seguir su propia senda, intentar una renovación de la literatura latinoamericana; escritores como Reinaldo Arenas, Fernando del Paso o Ricardo Piglia han pretendido alejarse de la herencia que dejó su generación anterior que, sin embargo, fue acogida por otros escritores que han sabido triunfar en el ámbito comercial y no tanto en el literario, un ejemplo ilustre sería el de la chilena Isabel Allende.

En este orden de ideas es necesario preguntarnos si después del *Boom* devino una época de decadencia de acuerdo a lo anteriormente planteado por Broch. Para el crítico Gustavo Guerrero lo que se produjo durante los años ochenta y noventa fue una especie de

miniboom que prosperó no por la calidad de las obras literarias sino porque la literatura latinoamericana se convirtió en «proveedor de estereotipos exóticos para el consumo occidental» (2000, 74). Esto deja ver como hay un abandono hacia una identidad latinoamericana y la literatura fue tornándose en «un importante volumen de textos narrativos escritos por autores que comparten una misma lengua» (75)¹. Sin embargo, tal panorama desolador no es enteramente cierto, ya que por esta misma época surgiría una figura que intentaría una renovación más profunda en la literatura del continente: el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003). Escritor polémico y crítico, exiliado voluntaria e involuntariamente en México y en Europa donde realizó diferentes trabajos ajenos al oficio de escritor, hizo que su obra, «tanto su poesía como su prosa se convirtieran en un proyecto de escritura de vanguardia cuando ésta parecía agotada y ya nadie esperaba un proyecto de tal dimensión» (Medina 35).

La obra de Roberto Bolaño se ha constituido como uno de los fenómenos literarios más interesantes de los últimos tiempos. Precisamente la novela *Los detectives salvajes* publicada en 1998 y galardonada con el premio Rómulo Gallegos al año siguiente, es la que ha sido promotora de este hecho, debido a su innovadora estructura y narración (a la vez tan simple e inteligible) y al hecho de rescatar no solo una generación sino relatar su fracaso y desaparición, su “derrota”. *Los detectives salvajes* llamó la atención en su época (y la sigue llamando hasta ahora) debido a lo problemático e interesante de su construcción y a la imagen que ha mostrado de las principales problemáticas del hombre contemporáneo como

¹ El escrito “El fin de la narrativa latinoamericana” de Jorge Volpi muestra una inquietante reflexión sobre el tema. (*Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.)

el desarraigo y la fragmentación. Sin embargo, en Bolaño las motivaciones de su proyecto literario no son tan profundas como las que motivó el *Boom*, aunque hay cuestionamiento constante con la tradición, pero también hay una necesidad de conservar, de revalorizar, de hallar formas y literaturas extraviadas.

Bolaño, quien escribió sus novelas básicamente para sobrevivir, pero que se consideraba poeta, declaró que su «poesía» y su «narrativa forman un solo proyecto literario» (Gras Miravet 55), ahondó en la escritura de su novela ideal que para él significaba lo mismo que “novela total”, «es decir la novela que se sumerge en el caos (...) y que trata de ordenarlo y de hacerlo legible.» (2004b, 307)

Este concepto de “novela total” me interesó debido a que choca con el concepto que planteó otro novelista, Mario Vargas Llosa en su obra crítica sobre *Cien años de soledad*. *Los detectives salvajes*, escrita treinta años después, a la luz de otras preocupaciones estéticas y literarias, es un producto de lo que Bolaño consideraba “novela ideal”, a pesar de que años después escribiría otra obra más amplia, mucho más ambiciosa: *2666*. Sin embargo, mi preocupación reside en lo que constituye una novela como *Los detectives salvajes*. Tal obra ha hecho que el concepto de novela total planteado por Vargas Llosa sea insuficiente como para calificarla dentro de esa categoría, ya que es una novela que muestra la fragmentación en diferentes sentidos y no pretende la creación de un universo cerrado sino por el contrario la propuesta que hay en ella deja ver una especie de estética de la imprecisión, o el hecho de intentar ser una novela de un todo fragmentario y disperso.

El problema por la forma de la novela es el propósito de este trabajo. Se analizará el concepto de novela total planteado por diferentes autores y críticos, al tiempo que se planteará la formación de un nuevo concepto acorde a los planteamientos que muestra *Los detectives salvajes*. La necesidad de estudiar tal problemática viene determinada por la forma en que se viene escribiendo actualmente; Bolaño, como buen heredero del *Boom* y también como buen detractor y crítico a lo que este movimiento transmitió años después, escribió sus novelas con el fin de encontrar un estilo particular, de desligarse de buena parte de lo que se había conservado del *Boom*, especialmente la cuestión del realismo mágico y el color local. Por eso su posición crítica hacia ciertos autores latinoamericanos, hacia ciertos “epígonos” es tan controvertida y esa posición viene justificada por la forma en la que ellos plantean sus obras².

Con el fin de subvertir tal concepto de novela total es necesario discutir algunas características de la obra de Roberto Bolaño que rodean su concepción de novela y que, por lo tanto, enriquecen el concepto que trabajaré.

A pesar de que el escritor se ha convertido en los últimos años en la figura indiscutible de las letras hispanoamericanas se ha producido poca crítica alrededor de su obra, aún no se ha

² «En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo.» (*Cuentos* 2010, 542).

salido del estupor que la llegada de su obra causó ni tampoco de su prematuro fallecimiento. Por eso me interesa compartir esta problemática que me ha surgido alrededor de la obra del escritor chileno. «El escritor ya no está. Quedan la obra y la leyenda. Quedan la literatura y el apocalipsis». (Paz Soldán 30)

I. Sobre el concepto de realidad total y de novela total

La realidad se halla dividida, repartida y puede ser captada hasta en sus unidades más pequeñas desde diferentes perspectivas.

Elias Canetti.

Sobre la realidad total y la realidad real

Para el escritor austriaco Hermann Bloch, en un ensayo sobre Joyce, una obra literaria lograda, además de dar cuenta de la realidad que está reproduciendo, es la que logra perpetuar el «espíritu de esa época», la que «alcanza (...) esa “realidad histórica” que garantiza su pervivencia a través de los tiempos» (1974, 231). Esa condición hace que en la obra confluyan «las fuerzas anónimas de la época» que intenta representar, «ordena su caos y las pone a su propio servicio». (232) Esa visión de la obra como catalizadora del caos, es un aspecto muy visible en los escritores modernos, sobre todo en los novelistas latinoamericanos que intentan sobrepasar la realidad vivida para que sus obras contengan esa realidad que persiguen.

Para Broch, la “vida cotidiana del mundo en una época” es la que esconde, la que oculta ese espíritu de su respectivo momento histórico, a partir de esa relación que el artista establece con la realidad siempre entra en contacto con ese espíritu que su obra quiere representar. Es esa la realidad total, la que, según el escritor austriaco, «se manifiesta en toda gran obra intelectual» (232), es esa la materia de una obra. Sin embargo, en una obra y más si es una

de ficción no solamente se debe intentar la representación de la realidad, según el escritor peruano Mario Vargas Llosa, sino que se debe subvertir, tratar de enriquecerla: «La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por ende debieron inventarla» (1997, 13).

Es notable la actitud de Vargas Llosa con respecto a la de Broch. Mientras el escritor austriaco señala que el artista debe representar la realidad, el escritor peruano declara que la realidad está ahí y que es insatisfactoria, por tal motivo la misión del artista es la de complementarla, modificarla mediante el acto de la creación.

Carlos Fuentes, otro importante escritor latinoamericano, también considera que la obra de arte no debe ser un simple espejo de la realidad, que su finalidad es otorgarle al mundo algo nuevo: «La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces inmediatamente perceptible o material.» (1993, 17) Esa realidad imperceptible, esquiva, que trata de completar la “realidad real” (como llama Vargas Llosa a la realidad tangible), es la “realidad total”. Fuentes piensa que la obra debe ser más grande que el espíritu de su época, espíritu que puede reflejar pero, de ninguna manera, ser idéntico a él, ya que si «la historia agotase el sentido de una novela, ésta se volvería ilegible con el paso del tiempo y la creciente palidez que animaron el momento en que la novela fue escrita.» (1993, 18) Esta concepción está arraigada, hasta el punto de que es coherente con sus respectivas obras, en estos dos autores

latinoamericanos, ya que esa relación entre realidad y novela está presente en sus propios trabajos, es un elemento relevante de su poética.

Es importante entender que la novela no debe ser una entidad sin movimiento, que solamente esté anclada en el presente debido a que el tiempo puede llevársela por delante. Fuentes habla de que la novela es una entidad «abierta hacia el futuro» que exige una «apertura hacia el pasado» (27). Y no solamente eso, no solamente debe exteriorizarse sino también interiorizarse, preguntarse por sí misma, para así tener el derecho de crear: «Pues la novela es el arte que gana el derecho de criticar al mundo sólo si primero se critica a sí misma.» (31) Esa crítica es la creación misma, la modificación, la subversión.

El escritor peruano Mario Vargas Llosa, en su estudio sobre la obra de Gabriel García Márquez, deja ver de qué manera la obra del colombiano representa ese deseo de revelarse, de subvertir su realidad:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. (2002, 182)

Esta afirmación además de representar a un escritor concreto también representa a buena parte de los novelistas de su generación, quienes llevaron a cabo la construcción de obras

ambiciosas, en donde además de plasmar conflictos y problemáticas entre el mundo y sus personajes, también los hay con el lenguaje cuya materia configura todas visiones de mundo. Pero lo importante para examinar aquí es la actitud del escritor ante el mundo, esa toma de conciencia que caracteriza su insatisfacción, aquí el novelista no es el que crea un “espejo a lo largo del camino”, sino otro mundo, otro universo que enriquezca el verdadero universo. Por eso, «la novela se ofrece como hecho perpetuamente potencial, inconcluso: la novela como posibilidad pero también como inminencia: la novela como creadora de realidad.» (Fuentes 1993, 19) La novela es el campo de batalla donde una realidad ficticia choca con la realidad que intenta corregir.

Para Vargas Llosa, el novelista emprende «una reedificación de la realidad», este objeto hace de su obra «un testimonio de su desacuerdo con el mundo» (2002, 183). La novela es ese elemento que el novelista añade al mundo, por eso no puede informarnos de nada del mundo, ya que es una obra de creación, no de información, no solamente relata acontecimientos históricos y sociales, va más allá, pone a los personajes en conflicto con ellos. Es por eso que esa lucha entre el héroe y el mundo es una metáfora de la inconformidad del novelista, del pesimismo del artista.

En ese nuevo mundo que es la novela, según Vargas Llosa, el escritor debe tomar la actitud de Dios, pero esto no significa que el novelista deba separarse de la realidad real para concretar su realidad total. El novelista, además de aniquilar su realidad, debe saquearla, ya que «decidió a acabar con ella, no tiene más remedio que servirse de ella siempre.» (197)

La diferencia que una novela tiene con respecto a la realidad es su capacidad para tomar de esta lo necesario y volverlo incompatible con ella, de tal modo que, además de contradecirla, la enriquece. La novela dibuja su propio caos pero este pertenece a la ficción, a pesar de estar ligeramente inspirado en el del mundo, ese caos del mundo es sólo otra visión del novelista, es su interpretación de la realidad.

El éxito del novelista reside en lograr enriquecer el mundo con su creación, que su obra se presente como un producto novedoso, a pesar de tener semejanzas con esa realidad que se decidió a alterar. Un novelista fracasa si se encuentra en su obra reflejos de una realidad vivida, libre de cualquier tipo de problemática: «El suplantador de Dios puede convertirse de plagiario en creador si el mundo que está creando se separa con éxito del que está viviendo, del que está suplantando.» (197-198) Vargas Llosa afirma que el novelista que obtiene un producto poco original, una imitación, es aquel que, de alguna u otra forma, está de acuerdo con el mundo y ha logrado emparentarse con él o, sí está de algún modo en desacuerdo con él, no tiene desarrollada su capacidad de crítica. Es el novelista que no tiene clara su visión de mundo:

El nacimiento de la vocación del deicida no es de ningún modo un acto irreversible, ni mucho menos irreplicable: se trata más bien, en el caso del escritor que persevera, de una cadena de experiencias que apuntalan la ruptura con la realidad y la voluntad de sustituirla, y, en el caso del escritor que deja de serlo, de experiencias que son superadas, que se interrumpen en un momento dado de su vida. Que un novelista deje de escribir significa una de estas dos cosas: que el rebelde radical que había en él dejó de serlo, porque se ha resignado a la realidad, porque ha llegado a alguna forma de acomodación con la vida, o que ha dejado de ser un rebelde

ciego, que ha tomado conciencia exacta de la naturaleza de su insatisfacción del mundo y ha preferido traducir su rebeldía en una praxis más concreta o menos quimérica que la edificación de espejismos verbales antagónicas de la realidad real (230-231).

La vocación del deicida es esa voluntad que surge en el novelista para construir una ruptura con el mundo que lo rodea. Es esa vocación la que lo lleva por el camino de la creación, de la alteración de su realidad. Sin embargo, Vargas Llosa aclara también que el silencio de un novelista radica en su resignación con el mundo o en su renuncia a utilizar el lenguaje en su lucha con él. No obstante, Vargas Llosa al afirmar esto deja por fuera muchos inconvenientes que puede tener el escritor con el lenguaje que, tal vez, no tengan nada que ver con su capacidad o incapacidad de ser rebelde o de intentar subvertir su realidad.

Es importante exponer, a la luz del pensamiento de dos escritores latinoamericanos fundamentales en el siglo XX, de qué manera la actividad de un novelista es fundamental para construir no sólo su propia visión de mundo, sino integrarla a la visión de un determinado momento histórico, al mismo tiempo que se intenta mostrar de qué modo la concepción de la novela ha cambiado y cómo es vista contemporáneamente, para tener la facilidad de adentrarnos al concepto de “novela total”, producto típico del siglo pasado.

Sobre el concepto de novela total

Al haber expuesto el modo en que Fuentes y Vargas Llosa, conciben la actividad del novelista, es posible deshilvanar la teoría que el escritor peruano planteó: el concepto de

“novela total”. Antes de adentrarnos en el concepto es importante resaltar bajo qué luz surge esta teoría y por qué es importante repensarla a la hora de analizar una obra que no está directamente afectada por esta visión de mundo, a pesar de conocerla bien.

Vargas Llosa al estudiar la obra de García Márquez, su contemporáneo, también está revelando parte de su poética, lo cual lo convierte en un teórico de su momento histórico. Es necesario precisar la época que el *Boom* representó, para así descifrar si Roberto Bolaño es un escritor heredero por excelencia de este movimiento o un detractor y cuestionador del momento que le precedió.

En la “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” de Vargas Llosa hallamos una incipiente teoría de la novela total que, posteriormente, tendrá mayor amplitud en su tesis sobre García Márquez. Aquí hallamos no solamente un intento de interpretación de la novela de Martorell a la luz de su teoría sino que nos damos cuenta que esa teoría tiene mucho que ver sobre su pensamiento como novelista. Las técnicas que Vargas Llosa examina en Martorell son las mismas que utiliza para sus novelas como bien lo dilucida en sus *Cartas a un joven novelista*.

Para Vargas Llosa, según se pudo ver anteriormente, el concepto de novela tiene mucho que ver con el de novela total, hasta el punto de arriesgarnos y declarar sin temor que pueden tratarse del mismo concepto, y más si vemos cómo la mayoría de las novelas de los siglos XIX y XX, tenían ese afán totalizador, ese afán de socavar su realidad.

En su “Carta de batalla”, Vargas Llosa define la novela total como «una representación de la realidad a condición de ser una creación autónoma, un objeto dotado de vida propia.» (1984, xv) La novela total es una especie de órgano que debe dar cuenta del mundo pero debe ser independiente de él, bien lo demuestra *Cien años de Soledad* que acusa una circularidad, una atmósfera cerrada plena de significación propia.

Para el novelista total debe ser indispensable tener en cuenta lo que significa la realidad para el momento de creación. También es importante entender hasta donde va el afán y la necesidad de agotar el mundo en su obra, eso sí, creando otro, al mismo tiempo: «Aquí también aparece esa ambición cuantitativa, ese apetito sin fronteras, esa emulación envidiosa de la realidad que caracteriza al suplantador de Dios» (iv)

Vargas Llosa afirma que un novelista total debe ser capaz de revivir un momento histórico y dotarlo de significación, pero que no solamente se quede donde fue retomado, sino fusionarlo con el momento presente; el novelista total «se alimenta de carroña histórica, [es un] sepulturero y rescatador verbal de una época». (vi)

En cuanto a la forma de la narración que toma el novelista total, el escritor peruano declara sin reservas: «El novelista total es, como Dios, neutral.» (viii) No está demás decir que él, como fiel heredero de los novelistas del siglo XIX, en particular de Flaubert, aboga por un narrador en tercera persona, que mire desde arriba el universo de significados que está construyendo, firmemente emparentado con la realidad real, como bien se percibe en la

novela de García Márquez, la que, repito, para Vargas Llosa, es un ejemplo de lo que es una novela total.

No está de más declarar que la realidad que está presente en la novela total es la “realidad total”, esa realidad que se independiza pero que se sirve a cada momento de la realidad real. Es por eso que una novela total, una obra que se abre hacia diferentes partes de ese mundo que trata de descalificar, tiene la capacidad de permitir varias interpretaciones, siendo todas verdaderas. Es clave entender que de lo que se trata es de “ordenar el caos”, esa es la misión del novelista total que intenta fabricar un producto más coherente que la propia realidad:

Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el “realismo total”, la suplantación de Dios. (xii)

Sin embargo, a pesar que Vargas Llosa abogue por un narrador neutral, está claro que no descarta la posibilidad de que haya otro punto de vista para ordenar ese caos dentro de la novela. Más adelante veremos cómo en *Los detectives salvajes* de Bolaño se empieza a crear un nuevo concepto de novela total pero que tiene mucho que ver con el que plantea y analiza el escritor peruano.

La misma realidad es problemática y es por eso que para un novelista resulta fácil encontrar en ella todo tipo de dificultades que pueden ser caldo de cultivo para enriquecer la realidad que está creando. La novela total no es una entidad que, al pretender contradecir la realidad real, construye una realidad más amable, más “fácil”. De ninguna manera ocurre esto en una novela total, ya que en la misma novela está la realidad que se intenta subvertir y los mismos pensamientos y creencias del propio artista: «Cada época tiene sus fantasmas, que son tan representativos de ella como sus guerras, su cultura y sus costumbres: en la “novela total” esos elementos coexisten, como en la realidad.» (xiii)

No obstante, el novelista total quiere abarcar toda su realidad, incluso más de lo que conoce. Vargas Llosa piensa que «el novelista crea a partir de *algo*; el novelista total, ese voraz, crea a partir de *todo*.» (xiv) Un novelista se enfoca en los detalles, un novelista total quiere contener toda la realidad, y no solo eso, sino el tiempo y el espacio. En novelas como *Palinuro de México* o *Terra Nostra*, la realidad de las novelas llega a un nivel fantástico, con el objeto de ostentar diferentes planos de la realidad, su presente, su pasado, también múltiples discursos, múltiples puntos de vista. Aquí nos topamos con una totalidad más elaborada, indiscutiblemente heredera de la rudimentaria totalidad que quiere transmitir un escritor como James Joyce.

En un estudio sobre Joyce y su influencia sobre la narrativa latinoamericana, el crítico inglés Robin Fiddian señala las características principales de la novela total, más por el lado del nivel lingüístico:

1. The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means towards that end.
2. The total novel is conceived as a self-contained system or microcosm of signification which accommodates ambiguity as a matter of course.
3. The total novel is characterized by a fusion of mythical and historical perspective, and by a transgression of conventional norms of narrative economy.
4. The total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overspill on to the syntagmatic axis of language. (1989-33)³

Estas características de la novela total propuestas por Fiddian se pueden percibir en las principales novelas del *Boom* latinoamericano, tanto en *Paradiso* y su lenguaje barroco por excelencia, o en *Terra Nostra* donde nos encontramos con una amplia referencialidad y, más importante, con un amplio tejido de voces y de discursos de diferentes épocas. Fuentes, con esta obra, es muy consecuente con su pensamiento de la novela.

Pero la novela total, evidentemente, va más allá de lo plenamente lingüístico, se trata también del campo donde se dilucida una concepción sobre el mundo, en ella también

³ «1. La novela total aspira a representar una realidad “inexhaustiva”, y cultiva un rango de referencias enciclopédico como medio para lograr ese fin.

2. La novela total se concibe como un sistema contenido en sí mismo, o bien, como un microcosmos de significación cuyo elemento principal es la ambigüedad.
3. La novela total se caracteriza por la fusión de la perspectiva histórica y mítica, y por la transgresión a las normas convencionales de economía narrativa.
4. La novela total despliega una textura verbal que tiende a lo barroco, y muestra típicamente un desborde paradigmático en el eje sintagmático del lenguaje.» (Sáenz, Inés, 80-81)

reposa lo filosófico, lo social, lo histórico. Como bien afirma Kundera: «La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz.» (1994, 54) La realidad total es simplemente la existencia de un hombre en la realidad real, o la posibilidad de esa existencia.

Kundera también habla de cómo la novela está rodeada por dos espíritus: el de la complejidad y el de la continuidad. Así como la novela busca subvertir el mundo también busca desentrañar su oscuro sentido, explicarla, pero las explicaciones son más complejas que la propia maquinaria de la realidad. También en la novela reposa esa pregunta por las obras que la precedieron, por las novelas que intentaron dar su propia respuesta sobre el mundo (1994, 29). Es en la novela total donde nos encontramos de frente con dichos espíritus, es allí donde encontramos la esperanza que no hallamos en la realidad. La novela total intenta mover todos los discursos, todas las épocas para evitar anclarse a una realidad y ser obviamente más que ella.

A pesar de la totalidad que representa cualquier tipo de novela, la novela difícilmente puede establecer una metodología para ser escrita, mucho más la novela total, ya que la novela es un género que se renueva constantemente, que contradice los discursos anteriores con el fin de seguirse perpetuando, toda gran novela es única y por tal razón no hay un modo establecido para escribir una novela. La novela total, en este caso, es una novela que se cuestiona permanentemente y de ese cuestionamiento surge su contenido. Ya ha quedado claro que la novela total busca subvertir la realidad, pero es pertinente matizar que la novela

total también busca subvertirse a sí misma. Ya lo podemos ver con una novela fundacional como el *Ulises*. Fundacional porque es el arquetipo de la totalidad, y además porque no descansa sobre un solo tipo de discurso; el argumento se percibe a través de diferentes miradas y de distintas formas de narrar. Sin embargo, podemos ver que para Vargas Llosa la totalidad siempre se presenta unificada gracias al trabajo del narrador que muchas veces es omnisciente y que funciona como Dios: «Todopoderoso porque se vale de todo para su empresa, omnisciente porque su mirada abarca desde lo más infinitamente pequeño hasta lo más infinitamente grande, ubicuo porque está en lo más recóndito y en lo más expuesto de su mundo.» (1984, xvi-xvii) Sin embargo, vamos a encontrar más adelante cómo en Bolaño la totalidad es mostrada de otro modo y la propia novela busca otro camino para exponer esa totalidad.

El crítico colombiano Carlos Rincón en su ensayo “Para un plano de batalla de un combate por una nueva crítica en Latinoamérica” crítica acérrimamente el método de Vargas Llosa con el que plantea su teoría de novela total a partir de su lectura del libro de Martorell. Piensa que su particular interpretación revela gratuitamente su teoría. No obstante, no es razón suficiente para invalidar la teoría del escritor peruano y creer que ella no tiene suficiente mérito como para analizarla, ya que, a pesar del error de base que, según Rincón, parte el peruano, su concepto de por sí revela la concepción sobre la novela que era bastante compartida en aquellos tiempos en que la “Carta” fue escrita. Sin ir más lejos tenemos a un autor como Carlos Fuentes que, en cuestiones de teoría sobre la novela, tiene mucha relación con Vargas Llosa.

Sin ánimo de descalificar a Rincón podemos decir que esa particular interpretación del escritor peruano está ligada a su pensamiento sobre la novela que, a su vez, está entrelazado con su poética, por eso es innecesario echar por la borda su teoría que bien puede servirnos para comprender su inclinación hacia la novela.

Wilfrido Corral, un crítico que ha estudiado el concepto de novela total rescata esa afirmación de Vargas Llosa acerca del novelista que debe poseer una neutralidad. «El novelista que quiere producir una novela “total” encuentra una solución en el poder de la mimesis para producir un mundo, a la vez que se distancia de él.» (2001, 339-340) Sin embargo, apunta a ese aspecto clave que no percibió el crítico colombiano y es en el hecho de que la novela total es un producto típico de novelistas y que por tal razón no posee una estructura o una metodología: «Desde que se la concibió, la total, como toda novela, se ha escapado de toda ley, *parece* satisfacer a todo lector, y sus formas subsisten eternamente.» (341).

Gustavo Forero complementa el concepto del siguiente modo:

se puede definir la novela moderna como una totalidad, es decir, como el género que da cuenta de una “universalidad” de perspectivas de la vida; y por otra, como aquella expresión literaria parcial y limitada que entiende la imposibilidad de representar cualquier realidad. (2011, 34)

Esta última visión es la que nos llevará a comprender mejor la concepción del autor que vamos a trabajar. Sin embargo, es importante comprender lo que afirma Wilfrido Corral acerca del concepto de novela total, para así alejar la noción de cualquier tipo de rigidez o inmutabilidad crítica: «La conceptualización apropiada de la novela total no yace entonces en un cronotopo particular sino en los cruces de una mentalidad hispanoamericana compartida durante todo el siglo pasado.» (328)

No obstante, es necesario establecer que la literatura de Bolaño intenta alejarse de ese tipo de mentalidad, es por eso pertinente destacar la importancia de una perspectiva diferente a la que aporta un narrador neutral como el que deambulaba en mucha de la narrativa del siglo pasado. En Bolaño veremos de qué modo su inclinación se aleja de esta tendencia e intenta componer una obra que renuncia a cualquier tipo de circularidad o estructura compacta.

A partir de esta amplia gama de concepciones sobre la novela total es importante hablar sobre cómo la novela en Bolaño configura un mundo propio, un pensamiento propio que es pertinente analizar. Por tal motivo hablaremos de las características más importantes de su poética y de su visión acerca de la novela e incluso de su reflexión sobre la literatura. Esto nos llevará a entender cómo su novela *Los detectives salvajes* configura un concepto distinto de novela total, pero igualmente complejo.

II. La novela y la literatura en Roberto Bolaño

La literatura se parece mucho a las peleas de samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.

Roberto Bolaño.

El concepto de exilio y extraterritorialidad

En Roberto Bolaño hay una concepción sobre la escritura bastante heterodoxa, una concepción que no busca la legitimidad o seguir la corriente de una tradición en particular, más bien busca romper con ella. Es una escritura que busca la ruptura, la separación. Para comenzar a comprender esa visión particular sobre la escritura es importante entender dos conceptos claves, el de exilio y el de extraterritorialidad.

George Steiner dice que los escritores extraterritoriales son aquellos que plantean una estrategia de exilio permanente, ya sea abandonando su país o la propia lengua. Steiner piensa que la realización de tal circunstancia tiene que ver con una pérdida del centro, de la pérdida de la identidad dentro de su propia nación ya que «cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un *Volk* o nación» (2002, 17). La lengua desde siempre ha estado relacionada con la figura de la patria, de allí que cada nación europea ensalce el carácter y la obra de un artista y deje ver de qué manera este representa el

espíritu de ese pueblo. Ya lo hemos visto con Cervantes, Dante, Shakespeare, Goethe o Pushkin, por no citar a otros. El artista escribe en un idioma específico para realzar de paso los valores y el carácter de una nación. En la misma Latinoamérica, el idioma sirvió para comunicar intereses y preocupaciones que luego se tornarían universales. Desde Rubén Darío hasta el *Boom*, Latinoamérica estuvo unida por una lengua. Sin embargo, esta lengua se ha tornado en patria para muchos escritores. El exilio ha sido factor determinante para entender como la patria ya no es un pedazo de tierra sino algo más inasible como el idioma. Un caso clave de extraterritorialidad lo representa el escritor chileno Roberto Bolaño que durante la mayor parte de su vida vivió fuera de su país, por diferentes motivos que no expondremos aquí. Roberto Bolaño produjo su obra fuera de su Chile natal y siempre se identificó como un latinoamericano, y es precisamente aquí donde reside su extraterritorialidad, la de abandonar su patria y aferrarse a una que, paradójicamente, identifica a muchas naciones: El idioma.

Ignacio Echevarría, uno de los primeros críticos sobre Bolaño, afirma que «Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga» (Manzoni, Ed., 2002, 193). Y son en sus ficciones donde el fracaso y la indeterminación toman fuerza y se convierten en los temas principales de sus novelas pero también en los productos finales de una Latinoamérica muchas veces difícil de definir. No obstante, Bolaño terminaría sus días en España desde donde contemplaría Latinoamérica y desde donde no dejaría de sentirse latinoamericano. Es a partir de acá donde toma fuerza el otro concepto clave en la obra de Bolaño: El exilio. Esa forma de exilio está indisolublemente unida a su pensamiento sobre la literatura. Para Bolaño, «exiliarse no es desaparecer sino empequeñecerse, ir

reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser.» (2004, 49) Es con el exilio cuando el hombre se conoce a sí mismo, es con el exilio cuando el hombre entiende lo que verdaderamente vale. Por eso para Bolaño el hecho de no reconocerse en ninguna parte, para así más fácilmente encontrarse en todos los lugares, fue su modo de vida, condición que se haya muy arraigada en su propia obra:

Yo he vivido muchos años en España. Yo aquí no me siento extranjero, eso sin ninguna duda. De hecho, cuando estoy en Latinoamérica todo el mundo me dice: “Pero si tú eres español”, porque para ellos hablo como un español. Para un español, no. Un español ve claramente que yo soy un sudamericano. Y ese estar en medio, no ser latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro. (Gras Miravet, 64)

Para Echevarría, en Bolaño, «el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad» (2007, 51) Sin embargo, es indudable que Roberto Bolaño va más allá y establece su posición no solamente en el campo vital sino también en el campo literario: «Toda literatura lleva en sí un exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa». (2004b, 49) Es esta posición la que establece una forma nueva de ver la literatura, una literatura que se escabulle de las fronteras, que evita cualquier tipo de tipología o definición, una literatura que siempre está rondando lo marginal, lo impreciso. No obstante, es importante establecer que para Bolaño en el campo de lo literario la patria está representada por la escritura, por la forma y manejo de esa escritura:

Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. (2004b, 36).

La escritura de calidad es la literatura, la literatura que se cuestiona y que sabe que puede destruirse. La literatura, para Bolaño, es la representación del fracaso, de lo inestable. Por tal motivo también le sirve como vehículo para hablar sobre estas circunstancias que, para nada, constituyen valores negativos sino que definen claramente su visión de mundo. Una visión posiblemente heredada gracias a una tradición pero indiscutiblemente más consecuente con su propia existencia. La escritura para Bolaño no tiene nada que ver con la respetabilidad que, para él, es un signo inequívoco de cobardía: «Y para escribir una novela, lo primero que hay que empezar a tirar por la borda es la respetabilidad. Escribir es un ejercicio arriesgado. Y la respetabilidad es un lastre brutal. (...) La respetabilidad suele encubrir hechos delictivos.» (Gras Miravet, 65) La escritura es el peligro, es lanzarse al abismo, es saber de antemano que no se obtendrá nada a cambio, pero también, es despojarse de la máscara, de toda segunda naturaleza que rodea el alma humana. La escritura no tiene nada que ver con acoplarse a una realidad, no es lo contrario de ser rebelde: «Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley.» (Gras Miravet, 65). Esta tendencia de habitar los márgenes, de intentar exiliarse fuera de la misma literatura, de todo orden establecido, siempre estuvo presente en el arte de Bolaño y una novela como *Los detectives salvajes* representa ese combate, pero también,

dicho sea de paso, la derrota. Todo intento de lucha está irremediabilmente perdido y sus actores condenados al olvido. De ahí que encontremos en esta novela poetas que, a su vez, leen poetas desconocidos que, o bien están muertos, o bien desaparecidos, como Sophie Podolski o Matthieu Messagier. Desconocidos también porque intentaron revelarse contra lo establecido y ese hecho, constituyó de paso, un fracaso⁴, como el infrarrealismo que fue el movimiento literario que en su juventud representó Bolaño, o el realvisceralismo que, en la novela, además de ser un facsímil de ese infrarrealismo, también es una explosión que dispersa a sus representantes a todos lados, desterrándolos, incluso, de cualquier actividad literaria. Ellos son los representantes de la derrota y los representantes de quien escribe y habita fuera de la ley.

Esa forma de vanguardismo con la que Bolaño plantea la literatura, rescata de antemano ese tipo de literaturas y opone la suya propia a una tradición oficial con el fin de atacarla, también desde acá vemos una literatura que no quiere ser heredera sino huérfana. Bolaño impone su condición de marginado al escribir una novela heterodoxa que manda un mensaje claro y contundente a las diferentes escrituras que reposan bajo la sombra de lo que fue el *Boom*. Sin embargo, ese movimiento de ataque está complementado por uno de defensa: el hecho de conservar o de revalorar escrituras que, o bien estuvieron, o bien nunca han estado dentro de una tradición. Para el crítico Alexander Douglas, Roberto Bolaño ataca cierta tradición, cierto canon, para poder abrir espacio y compartir el suyo, un canon híbrido, un canon bastardo. (Douglas, 14).

⁴ Spiller considera que el tema del fracaso es crucial en toda su obra literaria. (2009, 151)

Es a partir de esta forma del exilio y de la extraterritorialidad desde donde Bolaño concibe su definición de literatura, una literatura que es también un abismo o el rastro de todo lo que se ha perdido. Sus obras abordan constantemente esta problemática. *Los detectives salvajes* es, claramente, una novela sobre el exilio pero no sólo de la tierra natal sino de la juventud perdida. Una novela que habla sobre cómo el hombre es un ser que está abandonándose constantemente, cambiando, con el propósito de evitar cualquier definición. Esto nos llevará a cuestionar más adelante el carácter proteico de esta novela.

El concepto de fractalidad y de obra total

Todas las obras de Roberto Bolaño son un mapa inconcluso, un esquema que intenta establecer la obra, el croquis que prefigura esa obra pero que no llega a completarla. Todas las obras de Bolaño hacen parte de esa gran obra total. Poemas, cuentos y novelas son partes de ese todo que no tiene límites fijos. Bolaño mismo ha hablado de cómo está conformado su proyecto literario, la búsqueda de una obra total que encierre su visión de mundo, sus preocupaciones sobre la realidad: «Mi poesía y mi narrativa formar parte de un solo proyecto literario. Y los compartimentos estancos, los géneros, son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias.» (Gras Miravet, 56) Sin embargo, es en la novela donde Bolaño logra contener con más precisión y contundencia esa visión de mundo, además de ser el género que escapa a todo tipo de definición o delimitación. Para Ignacio Echevarría es claro que la novela en Bolaño es la que aporta más fuerza en esa búsqueda de la obra total.

La novela misma, en rigor, no ha dejado de ser, desde su nacimiento. Un género proteico, totalizador, que va en camino de devorar todos los géneros restantes, sobre los que tiene el ascendente que le confiere ser un género libresco, es decir, asociado por nacimiento a la existencia material del libro como objeto. (2007, 46)

Esa fusión de géneros que, en Bolaño, tiende a estar presente, es el método para construir una obra total que sea espejo de la obra ideal del autor. Es por este motivo, por esa búsqueda de la obra total que es posible hallar en esos resquicios que son las obras, ya sea poemas, cuentos o novelas una especie de fractalidad literaria. Según Echevarría, la fractalidad literaria en Bolaño es esa forma que el autor tiene de ampliar y detenerse en un episodio que había desarrollado anteriormente de forma muy breve y sintética. Es el caso de su novela *Estrella distante* que amplía un episodio de una obra anterior, *La literatura nazi en América* o bien su novela *Amuleto* que desarrolla con mayor amplitud el capítulo cuatro de la segunda parte de *Los detectives salvajes*.

Esos fragmentos que se separan para desarrollarse a su antojo son solamente la representación de que el todo se encuentra en cada una de sus partes. Al percatarnos de esa fractalidad podemos percibir el objetivo del autor por crear una obra que lo contenga todo, que encierre su visión de mundo. Sin embargo, más adelante nos daremos cuenta cómo *Los detectives salvajes* ya de por sí acusa una totalidad más coherente que la que plantea el autor como proyecto literario.

Para Bolaño, la novela es un género exhaustivo, un género que escapa a cualquier delimitación, casi que una estructura inacabada. No por nada su novela *2666* es una obra inconclusa que, sin embargo, posee un afán de totalidad tal vez más evidente que el que se desprende de *Los detectives*. Bolaño sugiere que es en la novela donde el significado de literatura y de escritura adquiere mayor fuerza. Es la novela el género donde se dan las batallas contra la realidad:

Una noche Amalfitano le preguntó, por decir algo mientras el joven buscaba en las estanterías, qué libros le gustaban y qué libro era aquel que en ese momento estaba leyendo. El farmacéutico le contestó, sin volverse, que le gustaban los libros del tipo de *La metamorfosis*, *Bartleby*, *Un corazón simple*, *Un cuento de Navidad*. Y luego le dijo que estaba leyendo *Desayuno en Tiffanys*, de Capote. Dejando de lado que *Un corazón simple* y *Un cuento de Navidad* eran, como el nombre de este último indicaba, cuentos y no libros, resultaba revelador el gusto de este joven farmacéutico ilustrado, que tal vez en otra vida fue Trakl o que tal vez en ésta aún le estaba deparado escribir poemas tan desesperados como su lejano colega austriaco, que prefería claramente, sin discusión, la obra menor a la obra mayor. Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de Navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El Club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes

maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (2004a, 289-290)

Este episodio de 2666 es significativo, ya que establece una tipología dentro de lo que el autor considera una obra menor y una obra mayor. La obra menor para Bolaño solamente es valiosa en el sentido que es precursora de la obra mayor. La obra menor no intenta el riesgo, reposa en lo conocido, lejos del peligro y, obviamente, el peligro es la representación y la verdadera cara de la literatura. Sin embargo, el escritor de la obra menor es el que ensaya su búsqueda, el que improvisa un camino que lo arrastrará a lo ignoto: «Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras. (...) Quien en verdad está escribiendo esa obra menor es un escritor secreto que sólo acepta los dictados de una obra maestra.» (2004a, 983) Para Bolaño, no obstante, la obra menor es más evidente que la obra mayor. Evidente en el sentido que no intenta revelarse de frente con la realidad. En Bolaño, la obra que no es evidente, la obra que abre sendas en “lo desconocido” es la novela total: «Jesús es la obra maestra. Los ladrones son las obras menores. ¿Por qué están allí? No para realzar la crucifixión, como algunas almas cándidas creen, sino para ocultarla.» (1989) Es la obra menor el camino por donde va a transitar la obra mayor, del mismo modo que en García Márquez el universo de Macondo no se agota en *Cien años de soledad*, ya que las composiciones que bordean la novela se encargaron de prefigurarla. De ese modo, el escritor chileno, concibe «la totalidad de [su] obra en prosa e incluso alguna parte de [su] poesía como un todo. Un todo no sólo estilístico, sino también un todo argumental.» (Braithwaite, Ed., 112)

En su artículo “Un paseo por el abismo” dedicado a la novela *Mantra* de Rodrigo Fresán, una novela sobre México (al igual que *Los detectives salvajes*), Bolaño da a conocer su concepto de novela total: «es decir la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y de hacerlo legible.» (2004b, 307) Este planteamiento es bastante acorde a lo que significan sus novelas mayores que son una especie de caos ordenado, de fragmentación total, paradojas todas que permiten pensar en una percepción original de lo que para Bolaño constituía la novela. Más adelante en el mismo artículo resalta que la novela de Fresán «es una novela sobre México, pero en realidad, como toda gran novela, de lo que verdaderamente trata es sobre el paso del tiempo, sobre la posibilidad e imposibilidad de los sueños.» (310)

Los detectives salvajes es una novela que desarrolla la mayor parte de su argumento en México, pero ningún tinte de color local evita que el lector se encuentre con lo que en sus profundidades esconde esta novela. El caos es inevitablemente universal. Sin embargo, a pesar de que se afirme hasta el cansancio que es una “novela mexicana” o la “mejor novela sobre México”⁵, y esas afirmaciones acentúen con contundencia el carácter extraterritorial de Bolaño, eso no le quita el afán de totalidad que la obra despliega a lo largo de sus páginas.

⁵ «La lista de elogios sería interminable y un *leitmotiv* sería que *Los detectives salvajes* es la mejor novela mexicana desde *La región más transparente*, o la mejor novela sobre México desde *Bajo el volcán...*» (Herralde, 22)

El infrarrealismo o la subversión de la realidad

Desde comienzos de su actividad como escritor, Roberto Bolaño siempre tuvo una actitud totalmente irreverente hacia todo orden establecido, especialmente hacia la literatura, cuyo panorama, durante sus años de juventud, estaba dominado por los escritores del *Boom*, tanto en poesía como en la prosa. En México, lugar donde vivió sus comienzos como artista, nadie era inmune a esta realidad y el síntoma de inconformidad que surgió a partir de esa institucionalización de las letras durante esos años fue el infrarrealismo. El infrarrealismo fue una respuesta a un convencionalismo que reinaba las letras mexicanas de entonces, el terreno era dominado por el poeta Octavio Paz, y este movimiento se propuso un objetivo bastante claro: «producir una literatura nueva y totalmente distinta.» (Bolognese, 131.) Pero de cierto modo no se trataba solamente de concebir una nueva literatura, sino de tomar una actitud mucho más consecuente con la necesidad de cambio, de tomar un carácter de rebeldía constante contra el sistema de valores dominantes.

Esta forma de vida es mostrada en la primera parte de *Los detectives salvajes* donde nos encontramos con el advenimiento del realvisceralismo, que claramente era una reacción contra el sistema, pero evidenciaba un rescate de una literatura de vanguardia que se dio a comienzos del siglo XX en México: El estridentismo. Del mismo modo, el infrarrealismo se concibió como una vanguardia que respondía a las necesidades de los artistas de entonces, a una necesidad de renovar las letras y que se alejaran de todo academicismo y carácter oficial. Sin embargo, a pesar de que el infrarrealismo se forjó como un

movimiento, solamente habían dos personas que para Bolaño tenían plena conciencia de lo que ese movimiento implicaba: Él y el poeta Mario Santiago⁶:

El infrarrealismo fue una especie de Dadá a la mexicana. En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas, Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port Vendres, en el Rosellón, muy cerca [...] de la estación de trenes de Perpignan, decidimos que el grupo como tal se había acabado (Bolaño, en Manzoni, Ed., 2002, 112)

Este panorama no se diferencia mucho del que es retratado en la novela: los muchachos que buscan publicar en revistas, la necesidad de financiar publicaciones vendiendo marihuana, las charlas en los cafés, el interés de tener una vida en función de la literatura. Llevar la literatura a lugares y a vidas lejanas a lo establecido: «Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir.» (Bolaño, 1976)

Sin embargo, es el *Manifiesto infrarrealista*, redactado por Bolaño, el documento que revela esa necesidad no sólo de subvertir el arte sino también la realidad, es en este documento donde se puede ver la inconformidad del autor y en donde encontramos las principales ideas que regirían la forma y el papel de su arte hasta el momento de su

⁶ Es difícil no darnos cuenta que Ulises Lima y Arturo Belano, los protagonistas de *Los detectives salvajes* y fundadores del realvisceralismo, son una recreación tanto de Bolaño como de Santiago.

consagración. La principal actitud que está presente, según Bolognese, es la fascinación de Bolaño «por la realidad marginal, por la alcantarilla de la realidad (...) de quienes lo han arriesgado todo, y tal vez lo han perdido todo: los desesperados *de y por* la literatura.» (133). Sin embargo, es aquí mismo donde nos topamos con otro elemento emergente en la literatura de Bolaño, la derrota, que surge de esa literatura desesperada que por su desespero no puede alcanzar consumación alguna. En *Los detectives salvajes*, Quim Font, una de las voces más constantes de la novela, muestra la literatura que quisieron crear los realvisceralistas, una literatura desesperada que no puede alcanzar ningún tipo de vindicación y que por tal motivo solamente es una empresa que se abandona:

Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano. Grave error, como se verá a continuación. (1998, 201)

A continuación, la conclusión de Font es evidente: la literatura desesperada es un impulso de la juventud. Del mismo modo que el infrarrealismo lo sería. No obstante, Bolaño se daría cuenta, como lo hace notar Quim Font, del error y mostraría que ese acto de valentía es igualmente valedero gracias a que va de la mano de esa derrota, del fracaso de la utopía,

como Bolognese piensa que se compone la mayor parte de la literatura del escritor chileno. Aunque esa derrota es, de antemano, una victoria⁷.

Deteniéndonos en la palabra: *Infrarrealismo*, además de indicar una subversión de esa realidad, también indica un rescate de las fronteras de esa realidad. Acto que sería muy propio en Bolaño, nomás el hecho aludido anteriormente de derribar una tradición va de la mano con el establecimiento de una nueva. Pero el infrarrealismo no solamente es la necesidad de un cambio de valores, sino también de un cambio de valoración. Todo comenzando desde el arte. La poesía como una de tantas «herramientas para la subversión cotidiana» y la labor de meterse «de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo». Esa transformación de pensamiento y de la visión de mundo indicaría que «si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse.» (1976) El poeta que se aleja de la realidad oficial, para buscar esa realidad oculta, para *crear* una realidad oculta. Es necesario buscar otras formas para crear esa realidad, es necesario «subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual», eso implica que deben buscarse constantemente nuevos métodos para revelarse contra esa realidad. Es de esta forma que, según Bolognese, el infrarrealismo tiene mucho en común con el estridentismo, debido a que éstos manifestaban la idea «de una poesía que no fuera sólo escritura, sino más bien una actitud frente a la vida.» (136) A partir de esto es notable cómo

⁷ «Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria.» (Bolaño en Braithwaite, Ed., 120)

para Bolaño la vanguardia era algo fundamental, el estridentismo y el infrarrealismo como movimientos que no se someten a ningún orden buscando a su vez nuevas visiones de mundo. Esta actitud es, ya de por sí, una visión y una toma de postura ante el mundo.

Por último, hallamos en el *Manifiesto* el tercer elemento constante en su obra: el exilio, que no es simplemente un exilio, sino un abandono. Pero ese abandono «tiene que ser ya la entrada de aventura» y en Bolaño, esa aventura corresponde a buscar o a abrirse paso «hacia ese espacio de afuera». Allí, donde está el riesgo, lo válido, donde el artista puede encontrar su chance para rebelarse contra el mundo. «El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose» (1976). Para Bolognese, es bastante coherente la actitud de Bolaño, como «artista buscando la intemperie, que quiere vivir en ella» (137). Y esa intemperie, esas márgenes, esa mirada dirigida hacia el abismo, es lo que permite que surja de Bolaño una nueva visión de mundo contestataria y desacralizadora.

Después de haber examinado todos los aspectos más importantes involucrados en la obra de Bolaño, será más fácil aventurarnos al concepto de novela total que el autor presenta en *Los detectives salvajes*. Obviamente el concepto está minado con todas estas actitudes y conceptos, pero es importante ver de qué modo todas ellas nos muestran de qué se compone el deseo y el impulso del escritor chileno por rebelarse contra su realidad y entender que todo va más allá de lo eminentemente artístico y literario. Porque toda forma de rebeldía innegablemente lleva a decir algo nuevo sobre el mundo y que tal visión sea válida

posteriormente, ya que, como dice Fuentes, «si todos somos excéntricos, entonces todos somos centrales.» (1993, 173)

III. Subversión del concepto de novela total en *Los detectives salvajes*

Imaginemos un hombre cuya riqueza sólo se puede comparar con su indiferencia por todo lo que la riqueza suele permitir de ordinario y cuyo deseo, mucho más orgulloso, estriba en querer abarcar, describir, agotar, no la totalidad del mundo –proyecto que se destruye con sólo enunciarse-, sino un fragmento constituido del mismo: frente a la inextricable incoherencia del mundo, se tratará entonces de llevar a cabo un programa en su totalidad, sin duda limitado, pero entero, intacto, irreductible.

Georges Perec. *LA VIDA INSTRUCCIONES DE USO.*

Una estética de la imprecisión

En *Los detectives salvajes* nos encontramos con una actitud hacia la vida y hacia el arte bien precisa, el desprecio por todo orden establecido, por las visiones de mundo que han sabido desterrar a otras visiones de mundo. Es clara la condición de los poetas que representan el movimiento realvisceralista, es clara su postura de rechazo, de sabotaje, de abrirse camino a través de una intrincada y transitada literatura latinoamericana. *Los detectives salvajes* está escrita como una novela de formación que no cumple su objetivo, ya que sus protagonistas, a pesar de buscar y establecerse en el mundo como artistas, no lo logran, tienen que conformarse con el fracaso de sus aspiraciones.

La novela tiene tres partes, dos de ellas son el diario de un poeta realvisceralista, Juan García Madero, quien apunta la búsqueda que emprenden los realvisceralistas de una poeta,

Cesárea Tinajero, persona que estuvo relacionada con los estridentistas y fundadora del primer realismo visceral. La tercera parte (la más extensa de la novela) está dividida en 26 capítulos que contienen testimonios recogidos durante 20 años que van enfocados a la pregunta por el paradero, por los hechos y aventuras de los protagonistas: los poetas fundadores del segundo realismo visceral, Arturo Belano y Ulises Lima. Según Wilfrido Corral, *Los detectives salvajes* es «un gigantesco expediente que reúne (...) todos los testimonios necesarios para instruir el proceso contra las mistificaciones idealistas de la vida literaria moderna» (85-86). En la novela hay una derrota, un fracaso, una literatura que no logra una consolidación. Corral piensa que Bolaño «somete a una crítica feroz la famosa búsqueda de un destino que asocie existencia y creación.» (86)

Toda la textura de la novela está plagada de voces que son las que narran. No hay un narrador totalizador que unifique los hilos narrativos, que dirija los acontecimientos y las circunstancias de la novela. En vez de eso existe la presencia de muchos narradores y documentos escritos que organizan y desorganizan la historia. Esos narradores secundarios son los encargados de construir a los protagonistas, de soportarlos. La mirada siempre está puesta sobre ellos debido a que no se tiene la intervención directa de ninguno, ni de Arturo Belano, ni de Ulises Lima, que pasan a través de las páginas apareciendo y desapareciendo, sin mucha claridad, caminan por sus existencias lenta y rápidamente como todos aquellos que los han visto, los que pueden contar las vidas de ellos y las suyas propias. La novela es el testimonio que acompaña a los dos poetas en su desaparición, casi que desintegración.

Ahora que los días se van sucediendo, con frialdad, con la frialdad de los días que se van sucediendo, puedo decir, sin rencores de ninguna especie, que Belano era romántico, a menudo cursi, un buen amigo de sus amigos, supongo, confío, aunque nadie sabía realmente qué era lo que pensaba, probablemente ni él. Ulises Lima, por el contrario, era mucho más radical y más cordial. A veces parecía el hermanito menor de Vaché, otras un extraterrestre. Olía raro. Lo sé, lo puedo decir, lo puedo afirmar, porque en dos inolvidables ocasiones se bañó en mi casa. Precisemos: no olía mal, olía de forma extraña, como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo. Humedad y sequedad al límite, el caldo primigenio y la llanura desolada y muerta. ¡Al mismo tiempo, caballeros! ¡Un olor verdaderamente inquietante! Aunque a mí, por razones que no viene al caso recordar, me irritaba. Su olor, digo. Caracterológicamente, Belano era extravertido y Ulises introvertido. Es decir, yo me parecía más a éste. Belano se sabía mover entre los tiburones mucho mejor que Lima, qué duda cabe, mucho mejor que yo. Quedaba mejor, sabía maniobrar, era más disciplinado, fingía con mayor naturalidad. El bueno de Ulises era una bomba de relojería y lo que, socialmente hablando, es peor: todo el mundo sabía o intuía que era una bomba de relojería y nadie, como es obvio y disculpable, lo quería tener demasiado cerca. Ay, Ulises Lima... Escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños... Belano, por el contrario, escribía en cuadernos... Todavía me deben dinero... (1998, 180-181)

Esta declaración es hecha por Quim Font, uno de los personajes más cercanos a los protagonistas pero también, más polémicos, debido a que está al borde de la locura. Su voz, de la que se desprende un viso poético que no es más que un discurso de la fatalidad y que hallaremos en cada intervención suya, un discurso que parte tanto de la cordura como de la

locura, de la realidad combinada con el sueño. La ausencia de un narrador que totalice las historias, que muestre una sola percepción de los personajes y de los acontecimientos, deja ver la forma de fragmentación que escoge Bolaño en su novela. Los diferentes narradores tejen la realidad desde sus propias visiones. Esta circunstancia tan fundamental en la obra nos lleva a discutir sobre dos interpretaciones, que bien podrían ser una sola.

La primera interpretación va por el lado de que la ausencia de un narrador totalizador evidencia el abandono de Dios del mundo. Kundera piensa que la novela surgió de esa circunstancia, que la verdad divina se convirtió en una ambigüedad y, por eso, «se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron» (16). En este sentido, Bolaño comprendió la orfandad del momento histórico del género y de su propia novela y, por ende, no podía construir una narración que estuviera sostenida solamente por una visión de mundo. Ejercicio que escritores como Vargas Llosa o García Márquez no concibieron. Por eso el narrador totalizador desapareció y en la novela se siente esa atmósfera de la orfandad y el abandono.

La segunda interpretación está, evidentemente, unida a la primera, pero reposa en un plano más formal, más estructural. Carolina Galvis afirma que *Los detectives* está construida sobre una «heterogeneidad discursiva que apunta hacia el cuestionamiento de los límites del propio texto / del género, y que cuestiona la existencia de una figura autoritaria que lleve a cabo una narración omnisciente.» (2010, 6) Es decir, además de la ausencia de un narrador, está la ausencia de una circularidad que no permite que la novela se pueda ver como un ente cerrado, sino como un ente indefinido.

Estas interpretaciones ayudan a comprender cómo puede estar construida la estructura de la novela, pero también pueden mostrarnos cómo la indefinición de la que es presa la estructura nos lleva a hablar de una “Estética de la imprecisión” que bien podría ser la intención de Bolaño.

María Antonieta Flores habla de que nunca será posible conocer la historia que habita la novela, ya que está abierta. Y mucho menos precisar quiénes son sus protagonistas debido a que «Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y desdibujan en otras voces» (Manzoni, Ed., 2002, 92). Esa apertura se sostiene debido a que «todo el tejido narrativo crea una atmósfera de vaguedad, de falta de certeza.» (92) Esa falta de certeza está emparentada con el contenido de la novela, con los hilos narrativos que entretejen el fracaso y la incertidumbre de una generación. Ítalo Calvino piensa que la necesidad de crear algo indefinido tiene que ver con la imposibilidad de concebir lo infinito:

El hombre proyecta, pues, su deseo en el infinito, sólo siente placer cuando puede imaginar que aquel no tiene fin. Pero como la mente humana no logra concebir el infinito, más aún, retrocede atemorizada ante su sola idea, no le queda sino contentarse con lo indefinido, con sensaciones que al confundirse una con otra crean la impresión de lo ilimitado, ilusoria pero, sin embargo, placentera. (78)

Tal vez hacia esta dirección apunta el ansia de totalidad de Bolaño y sea hacia allí donde quiera llevar la necesidad de que la obra se constituya como un punto de confluencia entre

una problemática determinada que no se agote en un momento histórico y la estructura de dicha obra. Seguramente es en dicha estética de la imprecisión donde está el objeto de subvertir la realidad no solamente de su tiempo sino de la novela, para así ser, paradójicamente, más preciso y directo a la hora de transmitir su problemática, debido a que el «poeta de lo vago puede ser sólo el poeta de la precisión» (75-76).

Si abordamos la primera y la tercera parte de la novela nos encontramos con algo mucho más interesante. Ambas partes constituyen el diario de Juan García Madero, estudiante de la universidad que luego militaré en las filas del real visceralismo. En dicho diario están apuntadas la agonía de dicho movimiento y la búsqueda y localización de Cesárea Tinajero. Por allí también desfilan Arturo Belano y Ulises Lima y no es extraño que tampoco podamos tener una claridad sobre ellos. Sin embargo, en la segunda parte de la novela, es notable la ausencia de García Madero. Ninguna de las voces habla de él, excepto una. Es el personaje que se encarga de negar su existencia. Enrique García Grajales, profesor en la universidad de Pachuca, que en el año de 1996, es «el único de estudiosos de los real visceralistas que existe en México»:

¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante. Sólo publicó un poema en una revista fotocopiada que se hizo en el DF, no más de veinte ejemplares el primer número, además sólo salió ese primer número. Y no era

mexicano, sino chileno, como Belano y Müller, el hijo de unos exiliados. No, que yo sepa el tal Bustamente ya no escribe poesía. (551)

Esta negación de uno de los personajes más importantes, ya que su diario es clave para seguir el rastro de los protagonistas, nos hace pensar no sólo en la verosimilitud del testimonio, sino también en la del propio García Madero, quien es uno de los personajes que desaparece y no volveremos a encontrar.

El realvisceralismo como forma de vida

El realvisceralismo, por encima de Arturo Belano y de Ulises Lima, es el verdadero protagonista de la novela. Una vanguardia constituida para atacar un sistema de valores determinado que termina extinguiéndose. Como veíamos antes, la creación de una vanguardia resultó para Bolaño el modo de rebelarse contra un orden establecido. Pero en la novela, su deseo fue mostrar de qué forma los intentos de rebelión pueden convertirse en una inevitable derrota. Así fue la vida del realvisceralismo, un movimiento que quería alejarse de toda tradición, de todo oficialismo: «Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación.» (1998, 177). Sin embargo, recordemos que el movimiento es creado como un homenaje al realvisceralismo que a principios del siglo fundó Cesárea Tinajero, poeta que desaparecería luego de crear tal empresa. Pero la creación de esa vanguardia por parte de Belano y Lima no colma su verdadero deseo: Encontrar a Cesárea.

La primera parte de la novela concluye con la salida de los poetas en busca de Tinajero. Luego este viaje se ve abruptamente interrumpido por la segunda parte que refiere años posteriores a aquel acontecimiento, sin nombrar su resultado. Es la tercera parte donde continúa y finaliza dicha búsqueda. En dicha parte, los poetas, van como detectives, tras el rastro de Tinajero. Evidentemente la encuentran.

Llegar hasta Cesárea no fue difícil. Preguntamos por ella y nos indicaron que fuéramos a los lavaderos, en la parte oriental del pueblo. Las artesas allí son de piedra y están puestas de tal manera que un chorrillo de agua, que sale a la altura de la primera y que baja por un canalito de madera, basta para la colada de diez mujeres. Cuando llegamos sólo habían tres lavanderas. Cesárea estaba en el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. (601-602)

Esta Cesárea no solamente representa cómo terminó el primer realvisceralismo, sino que también es una imagen simbólica de cómo terminará el segundo. En este destino está concebida la tragedia que representa la rebeldía, la desesperación. Para Andrea Cobas y Verónica Garibotto existe un espejo entre ambos realvisceralismos: «Constatar la derrota del primer realvisceralismo significa al mismo tiempo comprobar la del segundo» (172). Aunque el realvisceralismo de Lima y Belano no muere todavía, el tiempo se encargará de su desaparición que será paulatina. Bien podríamos decir que Cesárea es un oráculo de acontecimientos posteriores, es aquí donde podemos encontrar en ella lo poético: «También

ella parece tocada por la locura, por la desgracia y por la derrota. La paradoja es que finalmente la encuentran, pero para llevarle la muerte» (Masoliver en Paz Soldán, Ed, 2008, 308). De este modo, concluye la búsqueda y la «muerte de la madre del primer realvisceralismo es el origen del fin del segundo movimiento» (Cobas y Garibotto en Paz Soldán, Ed, 2008, 172). Es a partir de este acontecimiento que nos vamos a ir encontrando con el realvisceralismo como forma de vida, ya no como una vanguardia artística. Esa forma de vida está orientada a «despojarse de lo puramente estético, errar en los márgenes, volverse invisibles; el segundo realvisceralismo recupera en 1975 la poética de aquélla a la que deliberadamente ha transformado en su precursora» (Cobas y Garibotto en Paz Soldán, Ed, 2008, 170). En México se llevan a cabo las acciones que determinarán el resto de la novela, aunque para Ignacio Echevarría, México «funciona en esta novela como una metáfora de Hispanoamérica», del mismo modo «que la vanguardia funciona como una metáfora de la caducidad» (Manzoni, Ed., 2002, 72). Es aquí donde reside el objetivo del autor chileno de, a partir de algo particular, transmitir una preocupación general, es de este modo que se comienza a concebir la totalidad y construye *Los detectives* como una novela total, ya que «es parte de la ambigüedad, [de las] brechas, inconsistencias y silencios de una historia literaria» (Corral, 346). La vanguardia y su fracaso como una metáfora de un pasado irrecuperable. Aunque para Carolina Galvis, «*Los detectives salvajes* es precisamente una visita irónica y nada ingenua al pasado, no pretende destruirlo sino jugar con él, se alimenta de él.» (10) Sin embargo, Galvis olvida que en la novela hay también una mirada de nostalgia, es por eso que los realvisceralistas se empeñan en rescatar una vanguardia con todo lo que eso implicará.

En *Los detectives* también es notorio otro elemento: ¿de qué se compone la obra de los poetas que habitan la novela? Alan Pauls observa que no se encuentra la obra de ninguno de los poetas en la novela. «Un libro inflamado, henchido, rebosante de poetas –y no hay *Obra*» (Paz Soldán, Ed, 2008, 327). Inevitablemente esa obra no necesariamente requirió ser escrita, sino que fue una obra que ha sido vivida. Por eso no es extraño que muchos de los poetas que en su juventud militaron en las filas del realvisceralismo hayan abandonado la actividad literaria, ya que además de haber comprobado que no hay forma de coordinar la existencia con la creación, la vida se convirtió en la verdadera obra. Aunque una existencia vivida en los bordes del abismo, en los límites, en el reino de la imprecisión.

Los detectives salvajes como novela total

Después de notar cómo Bolaño construyó el realvisceralismo como el principal ingrediente de la novela, es necesario matizar en el hecho de cómo este contenido se coordina con la estructura de la novela. Ya antes hemos visto la ausencia de un narrador totalizador que unifique la historia y que en su lugar encontramos voces, diferentes visiones de mundo que intentan definir a los protagonistas e, incluso, a otros personajes. Esto permitiría pensar en una novela fragmentaria más que total, sin embargo, no hay que olvidar la definición del escritor chileno sobre novela total. Bolaño la concebía como la novela que se encarga de retratar el caos y hacerlo legible. Aunque en el hecho de retratarlo para volverlo legible hay una contradicción. Sobre esta se funda todo el trabajo del novelista total: tomar la realidad y subvertirla.

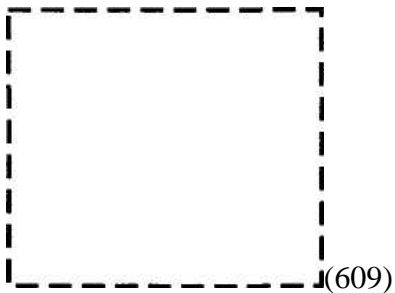
Para Bolaño, esa realidad está a punto de desaparecer, por eso la obra descansa sobre una estética de la imprecisión, para acercarse más a ella. Aunque no para semejarse a ella. Pero también está el hecho de la imposibilidad de ver el mundo como un conjunto. Masoliver Ródenas reflexiona sobre el carácter fragmentario de *Los detectives* que aspira «a una imposible unidad, de la que el autor es consciente» (Paz Soldán, Ed, 2008, 308). Es esa imposibilidad la que nos permite ver la novela como una novela fragmentaria. Para Gustavo Forero, la novela fragmentaria indica lo siguiente:

«Así, frente al propósito de crear una realidad total, en este tipo de novela el escritor busca la digresión e “inaugura” lo que denomina la “literatura salteada”, es decir, aquella que exige a su vez un nuevo lector “salteado” o completo” que rebase al lector tradicional de historias realistas.» (36)

Es evidente que *Los detectives salvajes* carece de una estructura lineal que despliega los hilos narrativos. La digresión es uno de los atributos principales de la obra, y funciona como una herramienta que permite no anclarse en el presente sino retornar constantemente al pasado. Para Calvino, la «digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua.» (59) En Bolaño no solamente existe la necesidad de evitar el final sino de permanecer en el instante del derrumbe, de la derrota y dejar ver, incluso, que la novela se precipita hacia un final impreciso. «Nos enfrentamos así, a huellas, fragmentos discursivos que no pueden construir la presencia sino solo rondarla, rozarla para, en el mismo acto, desviarse de su espejo,

impidiendo la reproducción del original y los pactos de mimesis con el lector.» (Espinosa, 2003, 20)

Gustavo Forero con su definición de novela total (2011, 34) acerca más tal concepto a cómo está construida la novela de Roberto Bolaño. La “universalidad” de perspectivas de la vida y la evidente imposibilidad cohabitan en la obra. En *Los detectives* es más eficaz que varias voces lleven los hilos narrativos, debido a que, de esa forma, la visión de mundo puede tornarse más amplia, puede abarcar mayores trozos de la realidad. Sin embargo, esto está unido a la misma imposibilidad que implica divisar toda la realidad: las voces solamente pueden recoger fragmentos de ella. Es en este punto donde Bolaño quiebra con Vargas Llosa en su definición y construcción de novela total, para el autor chileno es falso el acto de dejar en manos de un narrador omnipresente o totalizador los hilos narrativos, porque una narración construida así no podría transmitir la dificultad que implica la subversión de la realidad. En el otro sentido donde se aleja de Vargas Llosa es en la supuesta circularidad que debe acusar una novela total. Para Bolaño, una circularidad representaría cerrarle el paso a otras visiones de mundo igualmente válidas. Quizás es por eso que la figura que nos sorprende al final de la novela no sea otra cosa que la novela misma:



En Bolaño, tampoco hay una referencia enciclopédica amplia, ni su lenguaje tiende a lo barroco, por el contrario, el lenguaje es ágil, preciso, aunque siempre conserva su tinte de ambigüedad. En cambio, es claro, para Bolaño, que la novela total representa todo lo contrario a una supuesta economía narrativa que, sin embargo, se presenta fragmentada: «El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, pero que también la desea. Llegar al fragmentarismo es, llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en virtud del conjunto.» (Espinosa, 2003, 22)

Es por todo esto que no se hablaría de una subversión propiamente dicha sino de un enriquecimiento del concepto, no tanto una modificación. Subvierte el concepto que propone Vargas Llosa, como principal teórico de este tipo de novela, pero enriquece el concepto de novela total. Un concepto que se amplía después de la escritura de toda novela total. Esto es aplicable también al género, ya que, como afirma Corral, «la novela (...) puede quebrantar cualquier regla, o todas, y seguir siendo novela.» (341)

Conclusiones

Toda novela implica la construcción de una nueva teoría, cada novela subvierte sus novelas precursoras. Es por eso que la subversión, dentro de la construcción de una novela, es válida ya que la propia escritura de una novela implica una actitud rebelde también en este sentido. Este ejercicio es obligatorio, debido a que «la narrativa latinoamericana sólo persistirá como una tradición viva y poderosa si cada escritor latinoamericano se empeña en destruirla y reconstruirla día con día.» (Volpi en *Palabra de América*, 2004, 223)

En cuanto al concepto de novela total, es necesario aclarar algo: «El concepto de novela total retiene su poder precisamente porque fue y sigue siendo propuesto por novelistas, y no como una teoría elaborada o metodología fácilmente imitada.» (Corral, 318) En esto reside la riqueza del concepto e imposibilita de paso alguna subversión. El concepto de novela total es una noción que juntó las visiones de diferentes novelistas que querían crear un mundo total, no es una teoría a la que se fueron adhiriendo. Por eso es que el concepto tiende a cambiar con cada novela. De una u otra forma el mismo concepto de novela total contenido en cada novela es una ampliación de ese concepto, así como una novela además de ser una subversión de la realidad es una subversión de sí misma.

Para Bolaño era innegable la imposibilidad que existía en la creación de una totalidad, ya que «el Todo es imposible, (...) el conocimiento es una forma de clasificar fragmentos.» (Bolaño 2011, 259) Sin embargo, pudo construir la imposibilidad de llevar a cabo esa labor con una novela, evidentemente, abierta y fragmentada. En este sentido podemos decir que

Bolaño propuso una nueva forma de novela acorde con sus preocupaciones no solamente estéticas sino también existenciales.

Hace cerca de treinta años, Donald Shaw propuso una clasificación de la novela latinoamericana. Por una parte estaba la novela que poseía una “estructura muy visible que funciona como una consciente respuesta artística a la desintegración caótica de la realidad”. Y por el otro lado, estaban esas novelas, de diseño oculto, pero siempre existente, “de modo que el fragmentarismo y la ambigüedad que resultan parezcan reflejar directamente la desintegración”. (1981, 215-216). *Los detectives salvajes* obviamente constituye una mezcla de los dos tipos, en ella reposa lo fragmentario, pero también lo estructural, una fuerte paradoja que evita estancarse en lo circular y acercarse a lo impreciso.

Bolaño, a pesar de su actitud irreverente con la tradición que le precedió, es un heredero del *Boom*, ya que se acercó a lo que, según Shaw, constituyó el mayor logro de la narrativa latinoamericana, la revolución en la propia forma de la novela, un sumergirse en la realidad hasta el punto de subvertirla. (225)

Bibliografía

- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Bolaño, Roberto. “Manifiesto infrarrealista”. México, 1976.
<http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>. (Consultado en Abril 1 de 2012)
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004a.
- _____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004b.
- _____. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Bolognese, Chiara. “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción” en *Acta Literaria*. N° 39, II Sem, 2009: 131-140.
- Braithwaite, Andrés, Ed. *Bolaño por sí mismo, Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006.
- Broch, Hermann. *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Brushwood, John. *La novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Corral, Wilfrido H. “Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de ‘novela total’” *MLN*, Vol. 116, N° 2, Hispanic Issue. Marzo, 2001: 315-349.

Cortés, Carlos. “La literatura latinoamericana (ya) no existe” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 592. Octubre 1999: 59-65.

Douglas, Alexander. “Bolaño y el canon bastardo: *Los detectives salvajes* como novela vanguardista y canónica” en http://afdoug.blogs.wm.edu/files/2008/12/bolano_final.pdf. 2008: 1-19. (Consultado en Febrero 15 de 2012).

Echevarría, Ignacio. *Desvíos, un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007.

Espinosa H. Patricia, Comp. *Territorios en fuga, Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.

Fiddian, Robin William. “James Joyce and Spanish American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence” en *Bulletin of Hispanic Studies*. 66. 1. 1989: 23-39.

Forero Quintero, Gustavo. “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización” en *Acta Literaria*. Núm. 42. 2011: 33-44.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

_____. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Galvis Echeverry, Carolina. “*Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: Entre las vanguardias y el postmodernismo” en *Estudios latinoamericanos*. Vol. 23. Núm, 1. 2010: 5-30.

Gras Miravet, Dunia. “Entrevista con Roberto Bolaño” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604. Octubre 2000: 53-65.

Guerrero, Gustavo. “La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599. Mayo 2000: 71–88.

- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. México: Sexto Piso, 2005.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets editores, 1994.
- Manzoni, Celina, Comp. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor Editores, 2002.
- _____, Comp. *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Medina, Rubén. “Un poeta latinoamericano. La aventura incesante de Roberto Bolaño” en *Quimera*, 314. Enero 2010: 34-38.
- Noemi Voionmaa, Daniel. “La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después” en *Estudios latinoamericanos*. Vol. 22. Núm. 4. 2009: 137-171.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, Eds. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Rincón, Carlos. *Teorías y poéticas de la novela. Localizaciones latinoamericanas y globalización cultural*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004.
- Sáenz, Inés. *Hacia la novela total: Fernando del Paso*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Spiller, Roland. “Roberto Bolaño: Fracasar con éxito o *navigare necessum est*” en *Poéticas del fracaso*. Yvette Sánchez y Roland Spiller, Eds. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009: 143-173.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Siruela, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, Introducción al libro *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Madrid: Alianza Editorial, 1984: i-xliii.

- _____. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta, 1997.
- _____. *García Márquez: Historia de un deicidio. Obras completas VI, Ensayos literarios I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- V.V.A.A. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- V.V.A.A. *Jornadas homenaje, Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio internacional*. Barcelona: ICCI, 2005.