

LOS

DETECTIVES

SALVAJES:

ENTRE EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA Y LA ESCRITURA DE LA MEMORIA

A Bolaño como escritor se lo podría revisar como poeta, novelista y cuentista¹. En todas esas posibilidades —pienso específicamente desde su narrativa— es la entrada y salida de una generación que vivió, en casi toda Latinoamérica, la década de los setenta. Década que de una u otra manera marcó el proyecto de generar igualdades sociales con sus respectivos fracasos. Se podría pensar que era una generación de personas que vivieron las revueltas entre las dictaduras y las proclamas revolucionarias.

¹ *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrito conjuntamente con AG. Porta (1984), *La pista de hielo* (1993), *Literatura nazi en América* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Monsieur Pain* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Tres* (2000), *Estrella distante* (1996), *Los perros románticos* (2000), *Putas asesinas* (2001), *Amberes* (2002), *Una novelita lumpen* (2002), *El gaucho insufrible* (2003), *Entre paréntesis* (2004) y *2666* (2004).

Bolaño vivió esto desde una mixtura de países (Chile, Venezuela, México y España), desde las posibilidades de cambios culturales y sociales y sus respectivos fracasos en la brutalidad de las represiones militares:

...todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de los cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería (...), pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada (...) Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (en Manzoni, 2002: 212)².

En varias entrevistas, Bolaño apunta a que su escritura es sobre la memoria. La contextualización de elementos que sustentan su memoria, da como resultado la novela que se revisará aquí.

LOS DETECTIVES SALVAJES Y EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA

Cuando pienso en el género de la entrevista, también dirijo la estructura del libro como un confesionario y testimonio. No subtitulo esta sección con estos dos últimos géneros, que están en juego, indudablemente, porque la entrevista tiene aquí una mayor carga ficcional. Si leemos cualquier capítulo de la segunda parte de la novela ("Los detectives salvajes, 1976-1996"), nos damos cuenta de que los relatos parten con un pie forzado: "alguien" pregunta sobre Arturo Belano y Ulises Lima. Es decir, todos los relatos de los personajes que circulan en esta parte de la novela

están supeditados por un "alguien" que pregunta. Más aún, es ese "alguien" el que ordena cronológicamente la seguidilla de estos dos escritores en sus aventuras y búsqueda de la poeta estridentista, Cesárea Tinajero. Exceptuando, eso sí, el relato o testimonio de Amadeo Salvatierra, que siempre gira en la misma fecha.

Lo primero que podríamos pensar es que es el propio narrador a quien le recae esta categoría de "alguien". Este narrador reconstruye la historia. Bien, ahí todo de acuerdo, pero es este narrador el que tiene un juego doble. Le pondremos un nombre a este narrador: testigo. En primer lugar, este narrador o testigo parte del seguimiento de estos poetas, Belano y Lima. Por otro lado, los personajes que relatan son el testimonio que elabora producto de la entrevista que se está haciendo a lo largo de toda la novela.

Por lo anterior, esta figura dual del narrador-testigo consigue el relato de los personajes que hablan a través de la entrevista. Para eso, hay que adentrarse en la función de este género:

La entrevista es un diálogo organizado sobre la base de preguntas y respuestas. Autoritario sin duda, en la medida en que uno de los interlocutores, el entrevistador, tiene el monopolio de las preguntas y por lo tanto lo conduce (...) El intercambio de palabras entre los interlocutores de la entrevista, la sucesión de relevos en sus roles de emisor y receptor, evoca de inmediato en el lector el marco de comunicación propio de lo escénico, de lo "representado" (...) A menudo el autor de la entrevista, al editar el texto, refuerza además los efectos de teatralidad del diálogo: lo introduce dando detalles sobre el lugar y el momento en que se realizó la entrevista, o registra entre paréntesis, en el transcurso del diálogo, los gestos del entrevistado cuando responde (risas, énfasis de la voz, movimientos de las manos, etc.), exactamente como en las "acotaciones" de los textos dramáticos (Morales, 2001: 161).

Si se piensa que aquí la entrevista no existe es porque se piensa que no existe el clásico esquema pregunta/respuesta. Pero como ya dije, es la figura interna que hay de testigo, ese "alguien" que

² Fragmento del discurso de entrega del Premio Rómulo Gallegos (2 de agosto de 1999).

LA INICIACIÓN NO ES ALGO QUE SE CONCENTRE EN UN ACTO O EN UN PRINCIPIO, SINO QUE SE ENTIENDE COMO UN PROCESO: EL VIAJE Y LA BÚSQUEDA SON CONSTANTES RITOS QUE SI SE ELABORAN BIEN (PENSEMOS EN RIMBAUD), TRANSFORMAN A LA VIDA MISMA EN UN MITO DE SÍ MISMO.

pregunta (para dejar que el relato fluya por parte de los “interrogados) sobre Belano y Lima para que el interlocutor confiese o dé testimonio del paso de estos dos escritores.

El testigo, como dice la cita anterior, “refuerza los efectos de teatralidad” para dar una carga ficcional de lo que se relata. Estos relatos son la reconstrucción o “representación” que el testigo da al que recibe la acción. Aquí la palabra detective toma mayor importancia: por un lado, son Belano y Lima los que investigan sobre el periplo de Cesárea Tinajero. Además, es el narrador/detective que va detrás de las pesquisas de estos personajes. Esta lógica textual produce una ficcionalización del relato. Todos hablan (menos Amadeo Salvatierra) con distancia temporal de la última visita de Belano y Lima. Es decir, el recordar, el hacer memoria de los hechos, que por lo demás deben ser concretos o específicos a la supuesta pregunta detectivesca: ¿cuándo fue la última vez que vio a Arturo Belano y a Ulises Lima?, reconstruye no un dato fidedigno y concreto. Todo lo contrario, se reconstruye —es importante aquí el prefijo *re*— a través de la fabulación (Antonio Cándido), el imaginario de la pregunta. La distancia temporal elabora esta carga³. Por lo tanto, novelar lo sucedido es reelaborar o reconstruir hechos que rozan la fabulación del relato. Teatralizan el acto de hablar hasta su máxima expresión, por ejemplo, en Joaquín Font. Todo acto testimonial sería, entonces, una representación y no una aclaración de lo sucedido.

Por otro lado, los testigos que hablan pierden su condición de certeza. Palabra que no tiene mucha importancia para generar una discusión al respecto de este análisis: estos testigos secuenciales tienen una carga temporal que los supervisa este detective/

narrador. Pero, por otro lado, hay otro testigo, el cual abre y cierra este periplo de búsqueda: García Madero (poeta de menor edad en el grupo de los real visceralistas). Una especie de alter ego de Belano, el cual construye desde sí y para sí sus experiencias con estos personajes. Este testigo toma una connotación más intimista, ya que en este narrador, personaje y testigo se deposita la clásica figura del protagonista de una novela de formación. En la primera parte (“Mexicanos perdidos en México, 1975”), se muestra a un García Madero en las primeras experiencias ritualísticas de ingreso al mundo: la sexualidad, la desavenencia con la autoridad (sus tíos) por no estudiar la carrera que al parecer es impuesta, y sus primeros acercamientos a su vocación de poeta, al ingresar al grupo real visceralista. Esta última experiencia carece de un ritual iniciático: “2 de noviembre. He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (13). Es decir, la iniciación no es algo que se concentre en un acto o en un principio, sino que se entiende como un proceso: el viaje y la búsqueda son constantes ritos que si se elaboran bien (pensemos en Rimbaud), transforman a la vida misma en un mito de sí mismo.

En la segunda parte (“Los desiertos de Sonora, 1976”) este personaje en formación relata el encuentro —también a la pasada de él mismo: se decide a dejar todo y ser un poeta— con Cesárea Tinajero y todo el absurdo y cómico de la muerte que ahí sucede.

En definitiva, entrevista y testigo son elementos constitutivos de la creación y rearticulación de la memoria. Novelar (ficcionalizar) los hechos es ejercicio de esta memoria múltiple en la cantidad de personajes (testigos) que hablan y del ejercicio

³ Pienso, además, en otro texto, *Tejas Verdes*, de Hernán Valdés: el hecho de reconstruir su vivencia en ese campo de concentración provoca que el relato esté en el límite entre la novela y el testimonio.

narrativo que realiza el mismo narrador/detective que ordena todo este periplo.

METAMORFOSIS DE LA ESCRITURA: MEMORIA Y DESAPARICIÓN DEL SUJETO

Este texto, como se dijo anteriormente, presenta a un narrador dual. Ahora, por otro lado, más que dual, es un narrador múltiple: está investigando el paso de Belano y Lima por cualquier lugar en que estos circulen. Intercepta a los testigos (testimonio) de ambos escritores para que hablen. Por lo tanto, la multiplicidad está relacionada con el transcurrir del tiempo. Es un narrador que también impregna su experiencia del viaje en el seguimiento de Belano y Lima. Como dicen Deleuze y Guattari en el *Rizoma* (tercer principio): “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según el cual cambien de naturaleza al conectarse con otros” (p.21). Esto es: el narrador se multiplica por las voces que hablan en el transcurso de veinte años (segunda parte del libro) de seguimiento. El narrador sería todas las voces que están, también, fuera de él. No es que el narrador sea un reflejo de los personajes que hablan —un espejo, si se quiere— sino que la voz de los personajes rebota en el narrador y viceversa. En este “eterno retorno”, se construye el relato con este narrador múltiple. Más aún, cuando hablo de “eterno retorno”, es por que este texto está lleno de interrupciones temporales, sobre todo entre la primera parte con la segunda y, a su vez, esta última con la tercera: el texto se va armando desde su globalidad un circuito que se abre y se cierra



en sí mismo. El libro mostrando su propio proceso de creación, pero que se elabora como una red de discursos que lo transforman en un multidiscurso, que son todos los personajes que hablan, que a su vez es el propio narrador de la segunda parte del libro. Esta multiplicidad se logra bajo otro principio del rizoma (4° principio), el de ruptura asignificante:

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquélla de sus líneas, y según otros (...) Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma (22). No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno (24).

La diacronía de la segunda parte genera rupturas con la primera y la tercera parte, pero retoma un sentido múltiple en la totalidad del texto, esto tomando en cuenta la ruptura o lógica del tiempo en las partes del libro: la primera y tercera parte presentan una sincronía que quiebra con la diacronía interna de la segunda parte.

Pero es este mismo quiebre el que produce la aventura de Belano y Lima. Aquí no interesa saber el fin, por absurdo que sea, de encontrar a Cesárea Tinajero, sino cómo las multiplicidades (“agenciamientos”) se van conectando, alargando o rebotando unos con otros para producir una escritura que se metamorfosea, que se crea a sí misma. Esta metamorfosis es para mostrar

ESTA METAMORFOSIS ES PARA MOSTRAR CÓMO LA ESCRITURA FUNCIONA DESDE SU PROPIO ANDAR: CÓMO GENERA VOCES, CÓMO ESTAS VOCES SE CONECTAN ENTRE ELLAS, CÓMO BUSCAR UN ABSOLUTO POÉTICO, CÓMO REPRESENTAR EL ABSURDO DEL CRIMEN, CÓMO CREER QUE LA POESÍA SALVARÁ AL MUNDO, ETC.

cómo la escritura funciona desde su propio andar: cómo genera voces, cómo estas voces se conectan entre ellas, cómo buscar un absoluto poético, cómo representar el absurdo del crimen, cómo creer que la poesía salvará al mundo, etc. Es decir, cómo la escritura se va metamorfoseando para mostrarse escurridiza consigo misma. El único punto de conexión para lograr lo dicho es la utilización de la memoria. Esta escritura funciona con dicha noción. La memoria crea la multiplicidad que rompe con toda conexión refleja para volver a este mismo punto.

Creo que estructurar la lectura desde lo anterior considera al texto, o mejor dicho a la escritura como tal, como funcionamiento, un ejercicio de la memoria, por lo tanto, “como una pequeña máquina literaria” (rizoma, II) que descompone el relato para volverlo a componer a través de la memoria. Esto es: la memoria como acto subversivo si en la mesa (libro) se instalan imágenes de situaciones sociales y políticas de los setenta en Latinoamérica que brotan en la escritura no como simple denominación o por ser nombradas, sino por el hecho de recrearlas, paradójicamente, como una desaparición en los mismos sujetos que transitan el libro, específicamente Belano y Lima

En estos sujetos recae la memoria, pero es en ellos mismos donde se instala la desaparición de una generación que luchó por la igualdad. Es decir, estos sujetos, como muestra muchas veces el libro, parece que van desapareciendo, se desvanecen en el tiempo. Por ejemplo, el relato de Lisandro Morales en marzo de 1977:

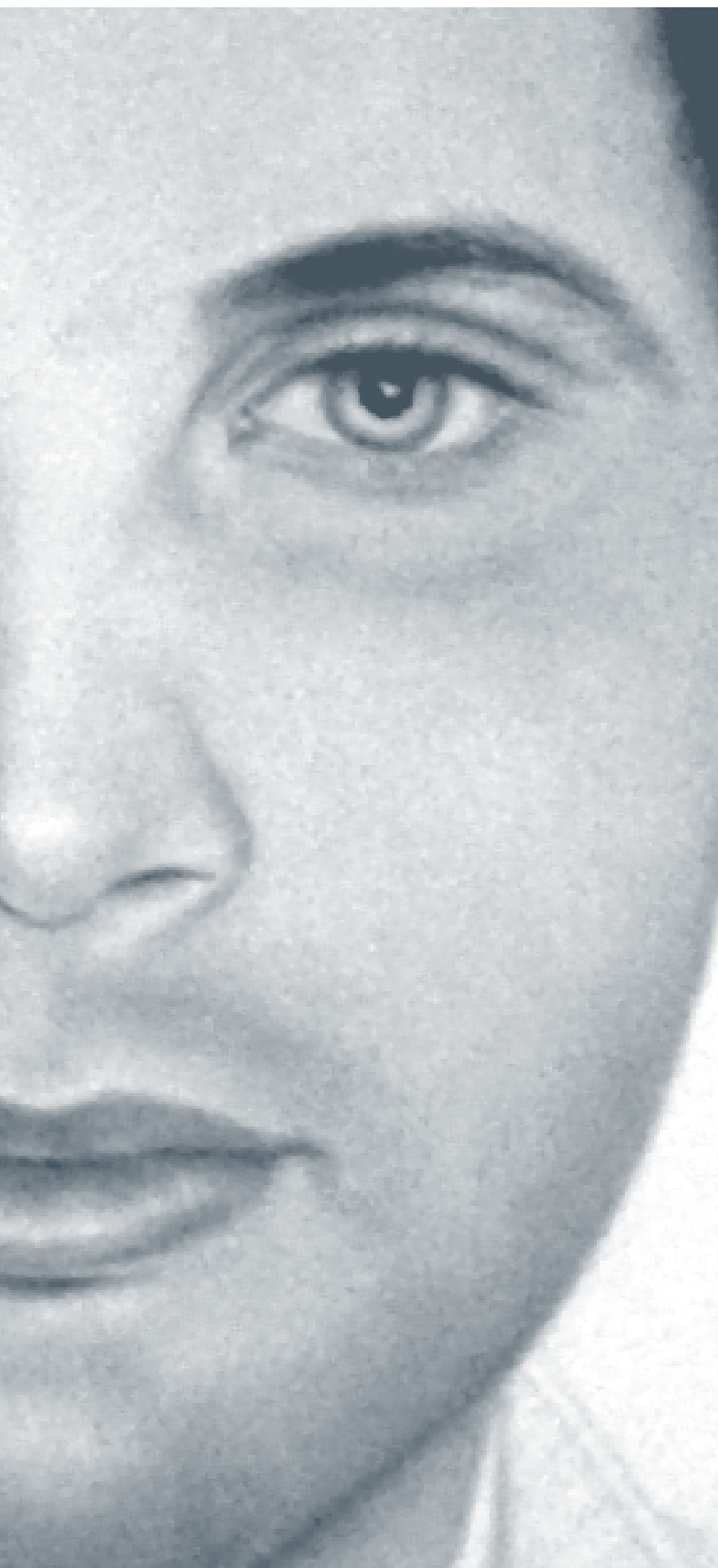
...también recuerdo que miré a Arturo Belano y que éste no se levantó de su asiento cuando llegó el ecuatoriano, es más, no sólo no se levantó, es que ni siquiera nos hizo caso, ni nos miró, vaya, vi su nuca llena de pelos y por un segundo pensé que aquello que veía no era una persona, no era un ser humano de carne y hueso, con sangre en las venas como usted⁴ o como yo, sino un espantapájaros, un envoltorio de ropas desastradas sobre un cuerpo de paja y de plástico, o algo así (209).

Por eso, ese desvanecimiento es también del tiempo que estos sujetos vivieron. Ahí es donde entra la memoria para volver a representar ese tiempo recuperado.

Otro punto que conecta con lo dicho, como otra estructura u orden, es desde el psicoanálisis. Lo nombro porque, desde un punto rizomático, el análisis hecho rebota con esta otra mirada. Por lo anterior, Grínor Rojo plantea lo siguiente:

Volver a la madre (sería a la madre literaria, Cesárea Tinajero) es, pues, la consigna durante el episodio que otorga su forma a la acción central de *Los detectives salvajes*. Nos referimos al periplo que los cuatro ocupantes del Ford Impala llevan a cabo entre el 2 de enero y el 1 de febrero de 1976. Y esto sin perjuicio de que el tiempo completo de la novela de Bolaño incluya además una doble prehistoria, que en su primera parte va del 73 al 75, y de la que sabemos sobre todo a través del testimonio de la poetisa uruguaya exiliada en México Auxilio Lacouture (“Yo conocí a Arturo Belano cuando él tenía dieciséis años y era un niño tímido y no sabía beber”, 190); y que en la segunda abarca los dos meses finales de 1975, y nos llega a través de la voz del joven poeta Juan García Madero es la que introduce y cierra autobiográfica y cronísticamente la disposición externa de la novela; que García Madero, en cuanto personaje/ narrador, en el marco de una novela que elude como al demonio el empleo de la narración en tercera persona, es por eso un desplazamiento y en cierto modo también un desdoblamiento de Belano y Lima, el encargado de poner sus peripecias y la de los demás en letras de molde, “desde adentro” y “desde afuera”, durante el *turning point* del proyecto de recobro. A todo lo anterior se añade una posthistoria, entre 1976 y 1996, que es la que cubre las dos fases que restan en el esquema freudiano de Bloom. En total, un tiempo de veintitrés años: entre la adolescencia de un Belano que después de ir a Chile “a hacer la revolución” en el 73, vuelve a México pero “ya no era el mismo” (Lacouture), y un Belano ya maduro, de cuarenta y tantos años, escritor de novelas y listo para desvanecerse en medio de las guerras civiles de Monrovia (en Espinosa, 2003: 69).

⁴ Se refiere al narrador que pregunta por Belano y Lima. Ese “alguien”, ese detective, ese testigo que pregunta para generar el testimonio.



Por lo tanto, esta obra, desde el paradigma estético masivo⁵, muestra una oposición a través de la construcción de los sujetos que se presentan en la novela. En el texto, los personajes son elaborados desde su inoperancia en la realidad que les tocó vivir: desenvolverse en el medio burgués que les entrega expectativas acordes a la funcionalidad de los sujetos que habitan en una ciudad, estarían distantes a las expectativas burguesas. Por esta razón, los movimientos de estos personajes muestran una simulación en la construcción de sus identidades. Esto es: exponen sus identidades como algo en constante desvanecimiento, o sea, indican señales de desaparición. El resultado es que el lenguaje es la única forma de representación identitaria: sus estrategias de vida sólo quedan sometidas a lo que las palabras determinan fuera de ellos. Son seres que bordean lo fantasmal. Esa condición de seudos zombies es la condición dual y múltiple que adquiere esta novela desde sus articulaciones que los personajes tienen con y a través del lenguaje.

Referencias

- Manzoni, Celina (comp.) (2002). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Morales, Leonidas (2001). "El género de la entrevista y la crítica periodística en Chile (1988-1995)", *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rojo, Grinor (2003). "Sobre *Los detectives salvajes*", en Espinosa, Patricia (comp.). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores.

⁵ Ver en Rojas Canouet, Gonzalo: *El paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales de siglo XX: entre una estética subversiva y una estética del espectáculo*. Santiago, Mago editores, 2008. Este texto trata sobre la tensión entre arte y mercado, en especial en el ámbito de la literatura chilena. Para el caso de Bolaño y su novela aquí revisada, la tensión se circunscribe en la subversión de sus dispositivos estéticos intratextuales que apelan a una oposición de dicho paradigma.