

DE SOBREMESA A LOS DETECTIVES SALVAJES: DIARIOS, VIAJES Y FEMINICIDIOS EN UN SIGLO DE NOVELAS DE ARTISTA

DR. ALBERTO DEL POZO MARTÍNEZ | RHODES COLLEGE, MEMPHIS

RESUMEN

El presente artículo recupera el vínculo señalado por los primeros críticos del Bolaño de *Los detectives salvajes* (1998) con la novela de artista hispanoamericana del modernismo (Silva) y del *boom* (Carpentier). La intención del artículo es explorar cómo se ha venido construyendo a través de dicho subgénero de novela la subjetividad artística a través de los motivos del viaje y el feminicidio, para entender por qué Roberto Bolaño se apodera de ese doble motivo y lo subvierte. Bolaño termina proponiendo un sujeto (o sujetos) artístico diferente, que al final se enfrenta en su posición ante el viaje y lo femenino tanto a los tipos de artistas que recibió de su tradición como a las marcas genéricas normales que le debería haber impuesto el posmodernismo.

PALABRAS CLAVE: *Los detectives salvajes*, Bolaño, viaje, feminicidio, novela de artista.

SUMMARY

This article summarizes the link between Bolaño's *Savage Detectives* (1998) and the tradition of the Spanish American Artist Novel. It explores how, for more than a century, this subgenre of the novel has been used to construct different types of artistic subjectivity, and how the motifs of traveling and femicide were crucial in that construction. Our purpose is to show how Roberto Bolaño reappropriates these two motifs and generates a completely different kind of artistic subjectivity(ies), which opposes both the tradition he is subverting and the postmodern aesthetic expectations of the novel at the moment it was published.

KEYWORDS: *The Savage Detectives*, Bolaño, traveling, femicide, Artist Novel.

En su libro *Marx and Freud in Latin America* (2012), Bruno Bosteels propone reinterpretar el vínculo entre marxismo y psicoanálisis como una teoría de la formación de la subjetividad que entienda al sujeto no encerrado dentro del ámbito de lo psíquico, sino precisamente como el lugar de una tensión entre lo psíquico y lo histórico; pero una tensión que a la postre es también un combate, y que se resuelve en una transacción: “elaboración objetivo-subjetiva de un acuerdo previo al sujeto mismo, en el cual éste ya no es el dulce niño angelical que imagina el adulto” (Boostels, 2012, p. 20). Y la ingenuidad hacia el niño es la misma que la que nuestra época sigue sintiendo, de hecho, ante la figura del artista. Pero no nos adelantemos. Siguiendo a Rozitchner muy de cerca, Bosteels afirma que: “Si hay transacción, si el Yo es el lugar donde se da, hay una lucha en el origen de la individualidad; hubo vencedores y vencidos, y la formación de este sujeto no es sino la descripción de este proceso” (*Ibid.*).¹

Esta corriente crítica, que propone explorar la construcción de la subjetividad en las transacciones de este eje histórico-psicológico, encontraría en el género de la novela de artista un bucle interesante, donde la imaginación y lo imaginado, la subjetividad producida y su productor, parecerían tocarse como en una versión diferente de “Las ruinas circulares”: una que hubiera desterrado el territorio de la alegoría y nos hablara directamente de aque-

llo a lo que en verdad suplantaba, es decir, a las trágicas, y no tan trágicas, relaciones sociales que se generan junto al proceso creativo. Al mismo tiempo, la novela de artista es una de las categorías menos originales pero más productivas de acercarse a la poética del chileno Roberto Bolaño, y especialmente a *Los detectives salvajes*, que se puede considerar, junto con gran parte de la obra del mismo autor, como una auténtica máquina de producir –y reproducir– conciencias artísticas.

En este artículo vamos a proponer una esquemática pero esperamos que productiva relación entre algunos fragmentos de estas novelas de artista, incluidas las del chileno, para ver cómo se relacionan con esa tradición latinoamericana y también cómo diferentes versiones del arte y del artista que se han producido en las ópticas marxistas heterodoxas, desde Benjamin y Bloch hasta nuestros días, pueden ayudarnos a comprenderlas de una forma crítica.

La conexión entre Bolaño y esta forma de la novela es muy evidente y ya ha sido hecha, entre otros, por Sandra Garabano, que vio la oportunidad de elevarle rápidamente, señalando líneas de continuidad muy claras entre *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Los detectives*. Así, afirmaba en su artículo “Los detectives salvajes y la novela de archivo cultural latinoamericano” lo siguiente: “Me

¹ Tomamos esta cita de *Marx and Freud in Latin America* (2012). New York: Verso, p. 20; pero aclarando, para evitar confusiones, que nuestro marco teórico está traducido. La traducción del texto de Bosteels y de la cita de Rozitchner es nuestra. Por supuesto, el marco teórico desde el que abordamos los problemas de la novela de artista es el marxismo heterodoxo, desde Benjamin a Bloch, siendo Boostels un heredero claro de esa tradición que combinaba críticamente el marxismo con la teología y el psicoanálisis.

gustaría leer *Los detectives salvajes* como un resurgimiento de la novela del archivo latinoamericano que planteaba González Echevarría, ya que ella vuelve a formular una pregunta que marca a la cultura latinoamericana desde sus inicios: cómo hacer literatura en América Latina” (2009)². Recientemente, Julio Quintero ha hecho algo parecido para lo que toca a los herederos literarios de Bolaño, como Rubí Guerra, y en un estudio sobre *La tarea del testigo* (2010, pp. 547-548) propone a Bolaño como el último gran fabricante de poetas de América³. Y así, sería posible trazar toda una línea de continuidad, dentro de esa corriente que, un poco confusamente, se denomina como “novela de artista”, y que nos llevaría de *Los detectives salvajes* hasta *De sobremesa*, de Silva (1896-1926), por quedarnos solo en suelo americano y en el género de la novela⁴. Modestamente, me gustaría recorrer este siglo de novelas de artista, este eje *De sobremesa-Los pasos perdidos-Los detectives salvajes*, pero menos para señalar los paralelos entre ellas o para explorar el intertexto bolañesco que para enfatizar la

diferencia entre estos textos y la novela de Bolaño, señalando dónde radica exactamente la novedad introducida por nuestro autor.

El vínculo específico entre el análisis de la formación de la subjetividad del que hablaba al principio, refiriéndome a la propuesta de Bosteels, y el énfasis en el estudio de la novela de artista, es cualquier cosa menos nuevo. Ya fue señalado magistralmente por Gutiérrez Girardot en su artículo “La novela de artista en la época contemporánea”⁵. En dicha contribución al campo, el crítico colombiano analizaba dos siglos de novelas de artistas en cuatro lenguas diferentes, vinculándolas a otros dos siglos de debate filosófico iniciado por el Hegel de la “muerte del arte”: al hilo del cual, y en respuesta al cual, la novela de artista surgía y se desarrollaba. Semejante *tour de force* finalizaba afirmando que la aparente paradoja de un escritor que utiliza la literatura para confesar su arrepentimiento por haber escrito una obra literaria no era más que la “comprobación de un rasgo esencial del arte literario y poético tras la

2 El artículo no está paginado, pero apareció en 2009 en la revista *Dissidences* 4/5 y se puede consultar íntegramente en este link: <http://dissidences.org/4GarabanoBolano.html>

3 Para ampliar este tema, véase su artículo “El novelista contemporáneo en Hispanoamérica y su representación del poeta: una lectura de *La tarea del testigo*” de Guerra. (Diciembre 2010). *Hispania*, 93.4, pp. 547-554. Para un tratamiento del tema de la creación de poetas precisamente en la obra de Bolaño, consúltese el trabajo de Fandiño (Julio-Diciembre 2010). “El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36.72, pp. 391-413.

4 Celina Manzoni (2008) demostró que la tradición de la biografía artística es en el género del cuento igual o más fuerte incluso que en la novela, en su artículo “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño.” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 335-357.

5 “La novela de artista en la época contemporánea” apareció recopilado junto a otros trabajos del crítico colombiano en 2006. *Tradición y ruptura*. Bogotá: Mondadori, pp.145-66. Muchas de las ideas apuntadas en este estudio remiten al polémico trabajo del mismo autor sobre el modernismo hispanoamericano.

idea de “fin del arte” y que Borges condensó en su temprano ensayo “La supersticiosa ética del lector” (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 165). Efectivamente, es así. Recordemos, para mayor claridad, la archiconocida cita del Borges de *Discusión* a este respecto: “Ignoro si la música sabe desesperar de la música, y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (2006, pp. 49-50). Lo cual le daba paso a Gutiérrez Girardot para afirmar lo que de verdad nos interesa aquí: “La novela de artista participa tácita o expresamente de este rasgo y en este sentido es una reflexión narrativa sobre la problemática social del artista, plantea poetológicamente un problema sociológico, para cuyo tratamiento provee el punto de partida, eso es, el material subjetivo del narrador artista” (2006, p. 165). Llegados a este punto, debemos clarificar dos asuntos: primero, a qué “problema sociológico” se refiere Gutiérrez Girardot. Segundo, cómo han conseguido las novelas de artista que nos ocupan dotarnos del material subjetivo que permitiera efectuar dicho análisis sociológico.

El primero es relativamente sencillo de resolver, ya que Gutiérrez Girardot hace mención explícita al final de su artículo, y no es ninguna sorpresa, al Walter Benjamin del archiconocido ensayo “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica.” Como es bien sabido, en dicho ensayo Benjamin analizaba la posibilidad de que el arte moderno, al poder ser reproducido manteniendo al menos en parte su antiguo valor ritual, pudiera ser

asimilado por el fascismo para sus fines y produjera lo que el pensador denominaba como “culturalización de la política” (Benjamin, 1999, p. 279): proceso que premeditaba el resurgimiento de la figura del líder. Algo de lo que, por cierto, la obra de Bolaño anterior a *Los detectives salvajes* no deja de señalar-nos una y otra vez, desde *La literatura nazi en América* a *Nocturno de Chile*.

Tanto *De sobremesa* como *Los pasos perdidos* se hacen eco de una manera muy directa del problema captado por Benjamin, y desarrollado en múltiples trabajos por la escuela de Frankfurt. En la novela de Silva, hay dos momentos en los que esto se expone de manera clara con respecto a su protagonista, el dandy José Fernández. Primero, se ve en la planificación modernizadora del país, que constata en su diario el protagonista de la novela, y que resume de manera brutal los pasos que seguiría una dictadura conservadora de claros tintes protofascistas. Este plan (Silva, 2006, pp. 362-379) sustituye brevemente las ensoñaciones poéticas y sus traumas amorosos –la misma cosa–, confundiéndose entre ellas. Ya es significativo que las tres esferas, la política, la erótica y la poética sean para Fernández el mismo gesto, guiado por la idea matriz del refinamiento de las sensaciones, el “vivir la vida” (2006, p. 308) que para él es “sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber” (2006, p. 309), como afirma en el comienzo de la novela. El segundo momento, todavía más explícito, es la reflexión que anota este poeta casi al final de su diario sobre unos atentados anarquistas en el París de Ravachol, en 1890, que ha leído en el periódico y que le sirven para

hacer una crítica general, irónica, de lo que él entiende como el amoralismo de Nietzsche, el cual aterriza al, por lo demás, tan dionisiaco Fernández. Reflexión apelativa en la cual al joven poeta se le termina escapando, como por desliz, una idea del arte bien específica que citamos a continuación, y a la cual Gutiérrez Girardot describió como “una sutil manera de la clase –alta burguesía de vocación aristocrática– a la que pertenece él de evitar la transformación que exige esa lucha [la lucha de clases que azotaba Colombia desde mitad del XIX]” (Silva, 2006, p. 156). Fernández nos dice que el arte es una manera de desplazar la revolución política al terreno del arte; y así, el arte –y con él todas las disciplinas modernas– se conciben explícitamente como “una cadena” para que los de abajo no se enfrenten a los de arriba:

¿Crees tú, crítico optimista, que cantaleas el místico renacimiento y cantas *hosanna* en las alturas, que la ciencia notadora de los Taine y de los Wundt, la impresión religiosa que se desprende de la música de Wagner, de los cuadros de Chavannes, de las poesías de Verlaine y la moral que enseñan en sus prefacios Paul Bourget o Eduardo Rod sean cadenas suficientes para sujetar a la fiera, cuando oiga el Evangelio de Nietzsche? (Silva, 2006, p. 495)

Si en *De sobremesa* la idea del arte como forma de esclavización del proletariado es así de explícita, en *Los pasos perdidos* el arte es representado directamente dentro del proce-

so de su apropiación por el fascismo. Y aquí el eco con el tratamiento paralelo que el tema ha tenido en Bolaño no puede ser más explícito, si pensamos en la figura de Carlos Wieder, en *Estrella distante* (1996). Recordemos que uno de los grandes traumas del narrador anónimo de Carpentier se le produce al ver cómo se quiebra la moral paterna, resumida en el tópico “Cultura obliga” y que consistía en ver “el mundo como el campo de una lucha entre la luz de la imprenta y las tinieblas de una animalidad original, propiciadora de toda crueldad en quienes vivían ignorantes de cátedras, músicas y laboratorios” (Carpentier, 1985, p. 160). Dicha crisis en la moral paterna se le produce al narrador cuando, tras su viaje –y al tema del viaje iremos en un momento– por la Alemania devastada por la Segunda Guerra Mundial, escucha a los prisioneros nazis que habían organizado el Holocausto cantando las estrofas del “Himno a la alegría”, de Schiller, en la música de la *Novena Sinfonía* de Beethoven; canción que se canta nada menos que para darse valor en la derrota ante los aliados.

La anécdota captura a la perfección las razones por las que el narrador de Carpentier siente que el arte está ante una encrucijada y necesitaba emprender un viaje, problemático pero necesario, hacia los orígenes de sí mismo, para evitar esa monstruosa unión entre Beethoven/Schiller y los nazis derrotados. Pero aunque en otras novelas de Bolaño el contexto ideológico es similar, en *Los detectives salvajes* el fondo sobre el que se representa al artista cambia, como han notado

perfectamente tanto Rojo como Pastén⁶, y el fascismo se ve suplantado por la mercantilización del arte, con lo cual el problema sociológico –la captación de la esfera del arte por el fascismo– del que hablaban Benjamin y Gutiérrez Girardot parecería bruscamente detenerse. Hay, sin embargo, otra forma de “culturalización de la política”, similar a la de Benjamin pero más actual: la desarrollada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek, y que sirve para explicar esta transición. Žižek utiliza esta nueva caracterización del problema en su texto *Violence* (2008) para señalar un proceso histórico muy diferente al de Benjamin: la neutralización de las contradicciones que acumula el capitalismo, pasándolas a la esfera de lo cultural⁷. Con lo cual, los problemas políticos objetivos tienen que ser resueltos como si fueran traumas o problemas interiores, o éticos (lo que, claro, es imposible, y garantiza la reproducción de las injusticias). Sin duda, la supuestamente fortuita escena que desencadena la tragedia en *Los detectives salvajes* tiene que ver con esta transposición, o, como diría Bosteels en nuestra primera cita, “transacción”. Nos referimos al momento en que la burguesía mexicana, representada por Quim Font en la novela, acuerda con los miserables poetas Belano

y Lima la entrega de su coche Impala para que puedan buscar a Cesárea, a cambio de que se lleven con ellos y se hagan cargo de su amante, la prostituta Lupe. Recordemos que estamos en la nochevieja del 75 y que la casa de los Font está rodeada por el proxeneta de Lupe, Alberto, y de la policía, que le apoya (episodio que ocupa todo el final de la primera parte del diario).

La escena no puede ser más clara, y tampoco puede ser más desoladora. Belano y Lima se ven materialmente forzados a aceptar –es eso o renunciar a su proyecto de búsqueda de Cesárea– y después comprenderán las consecuencias reales de esta transacción cuando esta muera en la reyerta con Alberto y el policía que le acompaña. Si esta transacción se pudiera resumir de alguna manera, quizá cabría en una ecuación a la Bolaño del tipo: “Culpas de la clase alta que se aburre de la vida burguesa + garantías materiales para el emprendimiento de la pureza artística = muerte de una mujer inocente”. Y esta es la verdad profunda del género de la novela de artista, del modernismo a nuestros días. Indirectamente, críticos del subgénero y de la “grafofobia” latinoamericana, como el Aníbal González de *Killer Books* (2001), han recono-

6 Grinor Rojo (2003) nos habla de este tema en la introducción al artículo “Sobre los detectives salvajes.” *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: FRASIS, pp. 65-75. El tema de la sustitución del fascismo por el mercado ocupa todo el artículo de Pastén (2009), “De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.2, pp. 423-446.

7 El texto de Žižek insiste en que es un error pensar que nuestros problemas que los conflictos contemporáneos tienen una matriz cultural, al decir de Huntington o Fukuyama. Como ejemplo de esto aporta una crítica de la noción de “tolerancia” (2008, 140-77).

cido al menos indirectamente⁸ esta violencia implícita dentro del mismo, al caracterizar a la literatura modernista como “abusiva” y la posmoderna como “admonitoria” (González, 2001, p. 21). Pero no se nos puede escapar que en la mayoría de las ocasiones la víctima de ese abuso es una mujer, desde *Lucía Jerez*, de José Martí, en adelante. Una exploración adicional del canon nos muestra que la fórmula es correcta. Pongámosla ahora en la forma que descubriría Juan Pablo Castel, el pintor de la novela *El túnel*, justo un poco antes –y no por casualidad– de asesinar a su amante María Iribarne: “entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay oscuros y tenebrosos pasajes subterráneos” (Sábato, 2011, p. 153).

Podemos conectar esta conclusión con la segunda de las preguntas que nos hacíamos, el cómo la novela de artista nos da el material subjetivo con el que comprender el problema que el artista encarna en las sociedades capitalistas modernas. La respuesta es sencilla de ver, pero no tan sencilla de comprender. Cada una tiene sus matices, pero en las tres novelas que nos ocupan la narración, en su núcleo fundamental, se organiza como un diario y se resuelve como un viaje. Empecemos por el diario, que es necesario por dos razones: para acceder directamente a la es-

fera de lo privado, a la intimidad del artista, al ámbito de lo psíquico; y para someter a la subjetividad al empuje de lo nuevo que se presenta con cada día. A partir de aquí, cada novela le da su propia inflexión a esta forma organizativa. Silva creó no solo el diario de José Fernández, sino la escena de la lectura del diario en la sobremesa, lo cual permite una segunda reflexión sobre lo que allí se lee, que en principio parece servir para moralizar al ya maduro poeta, pero que en el fondo responde a una lógica mucho más azarosa: la del aburrimiento de la clase alta colombiana, a la que pertenecen los amigos de Fernández y que se mueren de sopor tras una lujosa cena⁹. Por eso la novela termina con el silencio en el que sólo se oyen los tics tacs del reloj (2006, p. 548), y lo didáctico-moralizante heredado del *Künstlerroman* se vuelve profundamente irónico, un auténtico retrato del maridaje secreto entre la burguesía y el artista.

En *Los pasos perdidos* el diario es uniforme y no se somete a esta observación a la esfera de lo interior-confesional; lo que se transforma, en realidad, es el estilo, que se vuelve una maraña sintáctica y un auténtico reguero de referencias culturales. Lo que encontramos en el interior del músico de Carpentier, de una manera explícita, no es otra cosa que

8 Killer Books no hace sino analizar uno tras otro los múltiples abusos que sufren las mujeres que son alegorizadas por novelas como las de Zeno Gandía; o antes, en la novela modernista hispanoamericana, en Martí o Silva. Luego parece prudente soslayar que no por nada es en el cuerpo de la mujer donde la sublimación artística se hace posible. A la postre, y a la inversa, la destrucción del cuerpo femenino en novelas como *2666*, podrá leerse, además de como una parodia evidente del discurso policial-forense, como una profunda crítica a estas tendencias históricas de la novela de artista.

9 Consúltense a este respecto el irónico trabajo de Anibal González (Enero-Junio 1997): “Estómago y cerebro: De sobremesa, el simposio de Platón y la indigestión cultural.” *Revista Iberoamericana* 63.178-179 pp. 233-48.

textos: y así, la narración de su viaje vuelve a repetir, solo que desde el futuro hacia el pasado, toda la historia textual de América (recordemos la metáfora de la novela como archivo, y los famosos “recuerdos del porvenir”). Kevane ya fue explícita en este sentido al analizar el problema, conectando la forma de *Los pasos perdidos* a la tradición de relatos/diarios de viajes coloniales¹⁰. Volviendo a Žižek (2008), no hay ejemplo más claro de “culturalización de la política” en sentido moderno (tratamiento cultural de un problema económico-político) en toda la literatura latinoamericana que este: el músico de Carpentier trabaja nada menos que como publicista y trata de escapar interiormente de esa alienación, obviamente sin éxito. Precisamente, ideas como “el neobarroco” o la misma idea del “archivo”, que han sido hegemónicas en la crítica latinoamericana producida en Estados Unidos (siendo la obra de González Echeverría el mejor de los ejemplos), en vez de señalarla, sirven aquí para disfrazar esta contradicción.

Por contraste, *Los detectives salvajes*, y de aquí gran parte de su originalidad y su importancia, se abre y se cierra con el diario de García Madero, pero es para todo el mundo obvio que este personaje, por más entrañable que nos resulte, no es la figura central de la obra. Así lo prueban las 400 páginas que separan las dos partes del diario, que pare-

cen ser un testimonio oral y coral sometido sincopadamente a los vaivenes biográficos de Belano y Lima. García Madero es un adolescente frágil que se fascina por ellos, como ellos por Cesárea, y que les seguirá hasta su ruina. Pero a la supuesta verdad interior de Lima y Belano nunca accedemos directamente, y ni siquiera el mismo García Madero parece tener una noción precisa de lo que ocurre. Verbigracia, recordemos la anotación del 23 de diciembre: “Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí” (Bolaño, 1998, p. 117), en la cual es visible el tremendo contraste con el narrador de *Los pasos perdidos*, que cada vez que dice algo, el editor de cátedra –González Echeverría, qué sorpresa– necesita tres notas a pie de página para explicar las referencias cultas que saturan su abigarrado mundo interior, y que no es tal sino simple y llanamente una prisión (cultural). Con lo cual Bolaño nos está dando la gran lección sobre el artista contemporáneo: su verdad puede estar en cualquier sitio, salvo dentro de sí mismo.

Pero si el diario es la forma de discurso necesaria de la novela de artista, el cronotopo que lo rige y lo alimenta es el del viaje. Ya advertía Bakhtin¹¹ que el viaje puede aparecer en las maneras más diversas: como hiato extratemporal en la novela griega de aventuras (Bakhtin, 2004, p. 90); como vehículo del crecimiento interior, en la novela de

10 Ver Fall (1992): “El viaje en los diarios de Cristóbal Colón y en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”. *Mester*, 21.2 pp. 171-81. El punto, como reconoce la propia autora, es ampliable a toda una narrativa prototestimonial que entra, en una doble vertiente, en *Los detectives*: como hemos analizado nosotros, es decir, como diario del artista; pero también como toda una serie de testimonios personales de los que les conocieron. Y ambas fracasan, por cierto, en el objetivo de resolver las contradicciones del arte contemporáneo.

11 Ver su clásico estudio sobre las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: Bakhtin, 2004, pp. 84-258.

formación (2004, pp. 234-235); y vale notar que el *Künstlerroman* era, de acuerdo a todos sus comentaristas, un tipo específico de arte que reflejaba el avance de la conciencia, de la ingenuidad a la madurez¹²; o bien, dentro de la forma de la crisis y de la resurrección (2004, p. 248). Esta última es la clave cuando se trata de la novela de artista en el siglo XX, pues necesariamente parte de ella dada la incapacidad del arte para dominar/determinar el espíritu moderno. Y esta impotencia, ya claramente señalada por Gutiérrez Girardot, somete a la representación de los artistas a un estado de emergencia permanente. El viaje, desde Baudelaire y Mallarmé¹³, es un desesperado intento por encontrar una solución a esa crisis del espíritu moderno, y como fracasa, tiende a la circularidad. Así aparece en el viaje inútil de ida y vuelta a Europa, en el eje París-Londres –lo cultural y lo económico–, que solo sirve para coleccionar objetos y alimentar las fantasmagorías del interior de Fernández¹⁴; o su intento de reverso, el viaje a la selva del Orinoco, en tanto retorno a la pureza, que también es un viaje textual (*La Odissea*) del Sísifo que narra *Los pasos perdidos*. A ambos, ese viaje acaba por moverlos a crear subjetividades melancólicamente mórbidas¹⁵.

Es aquí donde lo femenino entra a formar parte estructural de la novela. Como anhelo de absoluto del artista, se convierte en el motor de sus viajes. Y es donde se ve, con total nitidez, el intento de mantener las relaciones sociales como estaban. En lo femenino se ve entonces esta fetichización, que no tiene nada de erótica. Primero, la mujer encarna ese ideal de pureza o de potencia originaria que buscan los artistas, y para eso es necesario primero alegorizarla. Después, en un segundo momento, para consumir la farsa, hay que perderla, y la forma más violenta de esa pérdida sería el feminicidio (no la única, ya que hay mujeres, como la “Rosario” de *Los pasos perdidos*, que ofrecen nula resistencia al proceso). El proceso concluye con la reconstrucción melancólica de la subjetividad artística en torno al objeto perdido, y el arte gana un día más de vida: esto explica en última instancia por qué la muerte de Cesárea no puede ser accidental, sino que es la verdad última de un proceso que trabaja en la sombra de esta conexión entre arte y capitalismo.

Precisamente a este proceso responden la muerte de Bashkircheff, que abre el diario

12 Para uno de los análisis más completos del tema, véase *Voyage into Creativity. The Modern Künstlerroman*. (1996) Ed. Roberta Seller. New York: Peter Lang.

13 Los lectores de Bolaño no podrán evitar recordar el contenido de la conferencia “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, que concluye precisamente con una referencia explícita al problema del viaje y la subjetividad artística.

14 Para una expansión de las relaciones entre esta mercantilización del interior y su conexión a la obra de arte en el modernismo y la obra de Benjamin, léase el artículo de Peter Elmore (1996), “Bienes suntuarios: el problema de la obra de arte en De sobremesa”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 22.43-44, pp. 201-210.

15 El resultado de la “culturalización de la política” tiene que ser por fuerza la caída en la melancolía, ya que esta se impone como condición necesaria para ajustar al sujeto a su propia impotencia para resolver el problema que trata. De tal manera que es justo decir que la melancolía anticipa la pérdida del sujeto que supuestamente la causa, en el análisis freudiano tradicional.

de Fernández (Silva, 2006, pp. 320-341), los constantes abusos contra las prostitutas de París y, por supuesto, la súbita muerte de la adolescente prerrafaelita y angelical Helena, a la que Fernández persigue durante media *De sobremesa* hasta descubrir – usemos este verbo, pues su muerte estaba determinada por la ideología conservadora de Fernández desde el principio– que ha muerto. Recordemos el desdén y, por momentos, los abusos del narrador de *Los pasos perdidos* hacia las mujeres que encarnan el espíritu moderno o vanguardista (su mujer, su amante Mouche) al que se opone su proyecto de volver hacia los orígenes. Y recordemos cómo la novela no mata, pero consigue perder, trocándola nada menos que por papel (Carpentier, 1985, p. 294), a Rosario, la mujer que finalmente encarna este ideal de pureza originaria. Esto es suficiente para volver a desencadenar, en otro plano, una melancolía bien similar a la de Fernández. Podemos concluir, pues, que la subjetividad artística no ha conocido otro proyecto que el del atrincheramiento melancólico en lo que quizá fue, pero ya no es ni puede ser.

Hasta que llegó Bolaño¹⁶.

La riqueza viajera de *Los detectives salvajes* no puede ser más irónica, a este respecto. Si no fuera suficiente con un gesto explicativo como el de cambiar la jungla originaria

o las delicadezas de París por los desiertos de Sonora, con sus nopales y zopilotes sustituyendo a la jungla y los ríos o la bohemia de los cafés literarios y las noches luminosas, Bolaño enriquece el viaje todavía más, ya que su libro ha roto la regla básica de la novela de artista: que no nos habla de la producción de la conciencia artística, sino de los problemas de su reproducción. Esto significa que en *Los detectives* no hay un solo viaje. Hay por lo menos cuatro tipos de viajes diferentes, como si Bolaño hiciera la suma de todas las trayectorias de la novela de artista para, finalmente, ajustar las cuentas con cada una de ellas.

Concluyamos entonces con esto. Primero, tenemos el viaje hacia los orígenes en busca del eslabón perdido, el de Belano y Lima hacia el norte de México, que desbarata el de *Los pasos perdidos* y se mofa de él constantemente. Por ejemplo, ese viaje sirve para que se encuentren en el mismo plano las explicaciones retóricas de García Madero con el vocabulario *slang* de las prostitutas, como expresión del vínculo nuevo que se da entre ellas, pero también como broma macabra, a lo Joy Division (recordemos que el nombre de esta banda hace diferencia directa a las mujeres judías que los nazis agrupaban en la “división de la alegría”, para dar satisfacción a los soldados¹⁷) y que, leída con el estilo de *Los pasos perdidos* en mente, es

16 Paula Aguilar ya se encargó de dejar clara la distancia entre una parte importante de la obra de Bolaño y esta tendencia en su artículo “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena” (2008). *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 127-44. Aunque el contexto es diferente, sus conclusiones son perfectamente aplicables a la idea de artista que aparece críticamente representada en *Los detectives salvajes*.

17 Tan traumática es esa visión del artista que la banda de Manchester tuvo incluso que defenderse de acusaciones

una parodia bestial. Además, si el músico de Carpentier encontraba la epifanía de su viaje en la composición de su “treno” (Carpentier, 1985, p. 285), un canto fúnebre que era en realidad canto al fin del arte, de nuevo el viaje de García Madero le replica. Tras consumarse el asesinato de Cesárea –la verdad objetiva de la novela de artista, una vez el viaje se detiene– el joven poeta pierde la noción de tiempo que organizaba el diario y el viaje, y singularmente apostilla: “No sé si hoy es el 2 de Febrero o el 3. Puede que sea el 4 de Febrero, tal vez incluso el 5 o 6. Para mis propósitos, lo mismo da. Este es nuestro treno” (Carpentier, 1985, p. 605). Lo cual bien podría ser el epitafio sobre la idea de novela que maneja el autor cubano.

Antes de este viaje prototípico, que premedita su fracaso, tenemos el de Cesárea, cuya huida, viendo como hemos visto lo que le ocurre a las mujeres fetichizadas por la novela de artista, ya no puede ser ningún misterio. Como corolario de este, tendríamos la segunda tanda de viajes de Belano y Lima, o de Rimbaud y Ulises, posteriores al asesinato de Cesárea; viajes sin diario, es decir sin subjetividad, ya que la muerte de Cesárea les condena a la aniquilación o al viaje purgativo: uno circular y paródico, odiseico como *Los pasos perdidos*, cuya mejor expresión es la vuelta del extraviado Ulises de Managua al D.F. (Bolaño, 1998, pp. 366-367); y el otro, suicida y mucho más dramático, la desaparición en África de Belano (Bolaño, 1998, pp. 548-

549). Todo lo cual, visto el panorama literario de la feria del libro que cierra la segunda parte de la obra, nadie podrá reprocharle. De nuevo, estamos ante viajes paródicos que no resuelven nada.

Y finalmente, tenemos el de García Madero y Lupe, un viaje súbito y posiblemente truncado –el siniestro viaje de “bodas” y de huida– tratando de escapar de la policía, o de la historia de México, si tenemos en cuenta el nombre singular de ambos personajes. Resulta en este sentido conmovedor el vago anhelo declarado por Lupe de que la policía pueda ir a por Belano y Ulises como responsables de la muerte de Alberto y el policía, y no a por ellos, algo de lo que García Madero descrea (Bolaño, 1998, p. 608), y que nosotros como lectores sabemos que no ocurrirá, porque ambos están vivos después de lo acontecido, como se describe en la segunda parte de la obra. Así, mientras el lector queda atrapado por el juego final de las ventanas, o se rasca la cabeza tratando de averiguar qué puede haber detrás de la última, la materialidad del juego mismo se ignora. ¿No hemos de considerar también si esa ambigüedad final abre la puerta a la monstruosa hipótesis de que García Madero y Lupe hayan sido eliminados, y que el juego no sea ni una pregunta ni una invitación, sino una interrupción? En el final del viaje solo hay una salmodia compuesta con los nombres de los lugares que ambos atraviesan, y que ya no significan nada¹⁸. ¿Hay un solo lector que piense que

de simpatías con el fascismo, como se puede ver en esta clásica entrevista: <https://www.theguardian.com/music/2015/may/20/joy-division-everyone-calls-us-nazis-classic-interview-1978-sounds>

18 Un punto muy similar a este se lo debemos a Cobas Corral y Garibotto, cuyo artículo “Un epitafio en el desierto” (2008)

Lupe y García Madero, el maridaje entre el artista y la desposeída de la tierra, tendrían algún futuro? Y si esto se acepta, ¿cómo escapar a la conclusión de que *Los detectives salvajes* nos está mostrando, finalmente, el verdadero funcionamiento de esta extraña máquina de aniquilar mujeres y artistas, que es necesario reproducir constantemente para que el mito artístico siga en pie? Quizá la subjetividad artística es mucho menos inocente de lo que pretendemos que es, y en su formación se ven brechas así de oscuras. Quizá es por esto que Ingeborg le dirá a Reiter, en la quinta parte de 2666, que “en ocasiones, cuando hacemos el amor y me coges del cuello, he llegado a pensar que eras un asesino de mujeres” (Bolaño, 2004, p. 970). Esta sería ya otra indagación, mucho más extrema, de cómo tropos tan complejos como el viaje, el abuso femenino y la representación de artista acaban configurando, y de alguna forma han escondido históricamente, un entramado social que implica relaciones de poder sublimadas y extremadamente complejas.

evoca perfectamente esta problemática del espacio que se torna, dada la evolución histórica de las vanguardias literarias, insignificante.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, P. (2008). "Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 127-144.
- Bakhtin, M. (2004). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Benjamin, W. (1999). "The Work of art in the Age of its Technological Reproducibility: Third version." *Selected Writings*. Vol. 4. Cambridge: Harvard UP, pp. 251-283.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- Bosteels, B. (2012). *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis and Religion in Times of Terror*. New York: Verso.
- Borges, J.L. (1969). *Discusión* Buenos Aires: Alsina.
- Carpentier, A. (1985). *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra.
- Cobas Corral, A. y V. Garibotto. (2008). "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, pp. 163-89.
- Elmore, P. (1996). "Bienes suntuarios: el problema de la obra de arte en *De sobremesa*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Vol. 22, N. 43-44, pp. 201-10.
- Fandiño, L. (Julio-Diciembre 2010). "El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol 36, N. 72, pp. 391-413.
- Garabano, S. "Los detectives salvajes y la novela de archivo cultural latinoamericano." *Dissidences* 4/5 (2009). <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss4/8/>
- González, A. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- _____ (Enero-Junio 1997) "Estómago y cerebro: *De sobremesa*, el simposio de Platón y la indigestión cultural." *Revista Iberoamericana* Vol. 63., N. 178-179, pp. 233-48.
- _____ (2001). *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: Texas UP.
- Gutiérrez Giradot, R. (2006). "La novela de artista en la época contemporánea." *Tradición y ruptura*. Bogotá: Mondadori, pp. 145-166.
- Kevane, B. (Fall 1992). "El viaje en los diarios de Cristóbal Colón y en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier". *Mester* N. 21.2, pp. 171-81.
- Manzoni, C. (2008) "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, pp. 335-357.
- Pastén, J.A. (2009). "De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, N. 33.2, pp. 423-446.
- Rojo, G. (2003). "Sobre los detectives salvajes." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: FRASIS, pp. 65-75.
- Quintero, J. (Diciembre 2010). "El novelista contemporáneo en Hispanoamérica y su representación del poeta: una lectura de *La tarea del testigo* de Rubí Guerra." *Hispania*, N. 93.4, pp. 547-554.
- Sábato, E. (2011). *El túnel*. Madrid: Cátedra.
- Silva, J.A. (2006). *Poesía/De sobremesa*. Madrid: Cátedra.
- Seller, R. (1992). *Voyage into Creativity. The Modern Kustelroman*. New York: Peter Lang.
- Žižek, S. (2008). *Violence*. Picador: New York.