

*Belano alter ego de Bolaño.
Sobre la creación de una identidad literaria
en Los detectives salvajes*

Guadalupe Silva

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONICET

ABSTRACT

The article analyzes the construction of a literary identity in Roberto Bolaño's novel *The Savage Detectives* (1998). Starting with the hypothesis that his narrative elaborates a revalorization of the poetic, this work investigates the procedures and models of the mentioned construction. Designed from both autobiographical hints and literary types, the profile of Belano, Bolaño's alter ego, unites the author's life experiences with others that have been legendarized by literature or literary history. The article discusses not only the literary construction of Bolaño's characters, but the transformation of Bolano himself in a literary figure.

Keywords: Bolaño, The Figure of the Writer, Literary Models, Transtextuality, *The Savage Detectives*.

El artículo analiza la construcción de una identidad literaria en la novela de Roberto Bolaño *Los detectives salvajes* (1998). Partiendo de la hipótesis de que su narrativa elabora una revalorización de lo poético, el trabajo indaga los procedimientos y modelos en que se funda dicha construcción. Diseñado a partir de indicios autobiográficos tanto como de tipos literarios, el perfil de Belano, *alter ego* de Bolaño, conjuga los hechos vividos por el autor con otros convertidos en leyenda por la literatura o la historia literaria. El artículo analiza, no solo la construcción literaria de los personajes de Bolaño, sino la transformación de Bolaño mismo en una figura literaria.

Palabras claves: Bolaño, figura de escritor, modelos literarios, transtextualidad, *Los detectives salvajes*.

Los primeros a quienes amamos
son los poetas y pintores de la generación anterior
o de principios de siglo; en nuestro ánimo
toman el lugar de los padres, aunque se mantienen
jóvenes como en sus fotografías amarillentas.

Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968)

En su conferencia "Borges y Bolaño: una conversación" (2015) Alan Pauls propuso la idea de que el giro de Roberto Bolaño hacia la prosa tuvo una cierta relación con el giro análogo realizado por Jorge Luis Borges en los años treinta. No sugiere una imitación, sino más bien un reflejo que podría verse expresado en la sospecha deslizada por Bolaño en "El bibliotecario valiente" acerca de la decisión de Borges de volcarse a la escritura de relatos:

Él era poeta, y muy bueno, y escribía ensayos, y sólo bien entrado en la treintena se puso a escribir narraciones. Hay quien dice que lo hizo ante la imposibilidad de convertirse en el poeta más grande de la lengua española. (Bolaño, 2004, p. 290)

Para Pauls, esta última hipótesis dice en realidad más de Bolaño que de Borges mismo: estaría revelando la admisión, por parte de Bolaño, de cierto límite como poeta y, al mismo tiempo, la magnitud de sus aspiraciones literarias. La nutrida presencia de Borges en sus ensayos, así como las resonancias de su primera novela de éxito -*La literatura nazi en América* (1996)- y el primer libro de narraciones del escritor argentino -*Historia universal de la infamia* (1935)-, refuerzan la hipótesis de Borges como un modelo literario. Si bien ninguno de los dos dejó de escribir poesía a lo largo de su vida, los dos se destacaron efectivamente como prosistas, y en el caso de Bolaño, con una fuerte impronta borgeana.

No obstante, el hecho notorio que los distancia es que, a diferencia de Borges, Bolaño construyó una prosa narrativa en la que la poesía juega un papel central. La novela que lo hace merecedor de los premios Herralde y Rómulo Gallegos, *Los detectives salvajes* (1998), compone una verdadera mitología del poeta latinoamericano, en la que -curiosamente- son excluidos los textos poéticos. No hay un solo poema en las más de quinientas páginas del libro, detalle que merece atención, puesto que ciertamente revela un giro en Bolaño, pero no en el sentido de abandonar la poesía para pasar a la prosa, sino más bien en el de volver a la poesía por el camino de la prosa narrativa. El mayor indicio de este viraje puede verse en el hecho de que mientras los poemas son rigurosamente excluidos del texto (con la única excepción de los grafemas indescifrables de

Cesárea Tinajero), los protagonistas de la novela no hacen más que buscar el misterio último de la poesía vanguardista. Si la poesía ha quedado atrás -ya que la búsqueda de estos detectives mira siempre hacia el pasado-, el poeta encarna en sí mismo la potencia o el aura de ese tesoro ausente. Todo en la novela gira alrededor del bien perdido, al mismo tiempo que perfila un *ethos* del escritor y una épica de la escritura. En el lugar del poema robado, olvidado o extraviado, la novela hace comparecer al poeta, no como quien escribe textos, sino como quien persigue un objeto inalcanzable.

Alejandro Zambra definió este movimiento de retorno como el de una "vanguardia melancólica" (Zambra, 2008): una tentativa de reencantamiento en la que Bolaño implica no solo a la poesía sino a su propio yo, en la medida en que apela a su pasado infrarrealista y proyecta ese pasado en la figura vicaria de Arturo Belano. Este juego con su doble bien podría considerarse parte de la impronta borgeana en Bolaño, y sin embargo no podría decirse que se trata simplemente de un juego, ya que esta puesta en abismo del yo autoral involucra la voluntad *seria* de intervenir en el sistema de valores literarios. El *alter ego* que nace con la novela y mitifica al poeta con el aura bohemia de la poesía, construye un semblante de Bolaño y se confunde con él, al tiempo que se funde con un programa literario más amplio que la novela. El giro de Bolaño hacia la prosa no sería sino una redefinición, un regreso por el camino del relato a una concepción del poeta como viajero hacia una catábasis, descenso en el que la poesía se presenta como la zona interior o medular de la literatura.

La vuelta de un tiempo perdido

Un fantasma recorre *Los detectives salvajes*: el fantasma de una catástrofe por venir que nunca llega. La inminencia de ese desastre impregna la narración con una atmósfera trágica, al mismo tiempo que la novela traza un camino de regreso a los años de su juventud. En ese retorno al comienzo, que es a la vez una vuelta a la escena de una pérdida original, interviene un determinado lapso de tiempo: veintiún años exactamente entre 1975 y 1996, los dos extremos del arco en que transcurre la novela. Más allá del espacio ficcional, este es el lapso de tiempo que media entre Bolaño y el joven Belano, o sea entre el novelista adulto recientemente consagrado y el poeta infrarrealista que el escritor fue en sus comienzos. Si Belano, real visceralista, representa los principios del escritor y por lo tanto los de la novela, Bolaño, el autor, es quien define la modalidad del relato y al hacerlo inventa, por así decir, un *volver que está de vuelta*.

Con razón los críticos dieron importancia al momento en el que el personaje de Ulises Lima describe el programa real visceralista como un avance hacia atrás, ciego ante el futuro pero consciente del pasado: "De espaldas,

mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido" (17). Patricia Espinosa leyó en este programa una referencia a las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin, allí donde el filósofo recurre al cuadro del Angelus Novus de Klee para alegorizar su desencanto con el proyecto de la modernidad (Espinosa, 2014, p. 26). (En ese cuadro, escribe Benjamin, "se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas" [Benjamin, 1970, p. 82]). El gesto de horror frente al hallazgo de un desastre que amontona "ruina sobre ruina" (*ibidem*), fue un rictus cultural característico del último fin de siglo ante la evidencia vergonzosa y casi insoportable, de los abusos cometidos por un siglo de utopías (Huysen). En *Estrella distante* (1996), su novela anterior, Bolaño había recreado ese rictus de horror a través de Wieder y su performance porno-criminal. La mirada del programa infrarrealista parece reproducir el shock ante esas obras rebosantes de obsenidad con las que el "infame" poeta vanguardista había hecho del crimen un espectáculo. Cuando el infrarrealismo se define como un avance retrospectivo, sin teleología, con la vista fija en un punto del pasado, parece implicar ese ejercicio de memoria que obliga a mirar hacia atrás sin apartar la vista de los restos. Aun si ese punto no estuviera ligado a los horrores del siglo XX, la fórmula implica de todos modos una escisión en el seno de la propia vanguardia. Sugiere la sustitución de la expectativa por la experiencia, la conversión de "lo nuevo" en una diferencia negativa respecto del pasado. En este aspecto, el real visceralismo se distancia del utopismo vanguardista y se muestra más bien proclive a desviarse por fuera de toda marcha o programa colectivo. Opta por la errancia y la deriva, por la elusión y el rodeo permanente.

Belano y Lima están por todo esto *de vuelta* de ese tiempo al que pertenecen, como si *ya* lo conocieran o como si ya lo hubieran vivido. Así como el texto se muestra escéptico en cuanto a su posibilidad de llegar a una verdad, ellos también se muestran reacios a asumir la voz prospectiva del poeta que diseña el porvenir, una voz cuyas peores inflexiones encarnaba en *Estrella distante* el futurista Wieder, en cuya muerte colabora Belano¹. La renuncia al entusiasmo porvenirista de *Los detectives salvajes* diferencia a Belano y Lima de las

¹ La muerte de Wieder simboliza la voluntad de interrumpir la continuidad de un pasado siniestro. "Wieder" en alemán significa "de nuevo", "nuevamente", es lo que regresa. Personaje en todo sentido abyecto, Wieder encarna el mal que Belano trata de alejar en el pasado, como un punto cada vez más distante. *Abicio*, "separar", "alejar", está en la raíz del adjetivo *abiectus*, "abatido", "bajo", "vil". El policía que en *Estrella distante* cumple la misión de asesinarlo, Abel Romero, reaparece en *Los detectives salvajes* justamente con una reflexión sobre el problema del retorno: "el meollo de la cuestión es saber si el mal [...] es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él [...]. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo" (Bolaño, 2008, p. 397).

vanguardias estético-políticas del siglo XX, respecto de las cuales se comportan como disidentes². En su lugar, recuperan otro modelo que les permite divorciarse de las poéticas de la acción y a la vez reconstruirse como buscadores de lo nuevo: Rimbaud.

Uno de los indicios de que Belano y Lima son construcciones metaliterarias y por lo tanto no pueden simplemente medirse por semejanza con las biografías reales de Bolaño y Santiago, es el hecho de que ambos comportan en sí mismos el perfil de Rimbaud, de tal modo que no solo ellos, sino toda la novela, asumen un sesgo rimbaudiano. Como el de un antepasado, el nombre del poeta niño, como lo llamó Thibaudet,³ se inscribe en el de sus sucesores: "Arturo" remite a "Arthur" y "Ulises" al viaje, la acción que epitomiza la poética rimbaudiana. Aunque Belano sea quien lleva las marcas más obvias del autor de *Una temporada en el infierno*, la figura de Rimbaud, y con ella la del viaje, articulan buena parte de los elementos de la novela: el nomadismo de los personajes, la postura descentrada y anti-institucional de los real visceralistas, la propia estructura "circulante" del relato, donde cada testimonio es un hito del viaje, la idea implícita de que la experimentación literaria va unida a la experiencia vital y el apetito de fuga. Incluso la forma ficcional del texto como investigación detectivesco-literaria recrea la mitografía rimbaudiana. Rimbaud, en efecto, suscitó un tipo particular de lector: sus estudiosos lo han seguido e incluso perseguido a través de sus viajes, sus escasísimas fotos y sus esquivas huellas⁴. Rimbaud ha sido investigado de manera verdaderamente detectivesca, no solo más allá de Europa, sino incluso más allá de la literatura.

Si el viaje y la fuga son los elementos más evidentes de la impronta rimbaudiana, no menos importante para la novela es la condición adolescente del poeta. "La poesía", declaró Bolaño en una entrevista, "para mí es un acto que tiene mucho [...] de adolescente. De adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien que es. Y que generalmente pierde"⁵. Se puede advertir el parecido de esta valoración con la de los jóvenes a

² Sobre la disidencia véase el capítulo "Hugo Montero, tomándose una cerveza en el bar La Mala Senda, calle Pensador Mexicano, México DF, mayo de 1982" (Bolaño, 2008, pp. 331-341).

³ "El autor de *Poètes de sept ans* es un poeta niño o adolescente, cuya obra está terminada a la edad de dieciocho años y que a esa edad parece haber olvidado su vida poética como un sonámbulo olvida durante el día su vida nocturna. Es notable que en la célebre *Lettre du voyant* asigne precisamente al poeta esa función que la naturaleza destina a las nuevas generaciones" (Thibaudet, 1957, p. 412).

⁴ "Existen miles de personas (sabemos quiénes somos) que se mostrarían vivamente interesadas por un par de medias que aparecieran en un viejo arcón de Harar si se probara que pertenecieron a Arthur Rimbaud" (James, 2013, p. 10).

⁵ "Para mí", dice Bolaño en la misma entrevista, "Rimbaud y Lautréamont siguen siendo los poetas por excelencia. El camino de Rimbaud y Lautréamont es el camino de la poesía."

los que Bolaño dedicó su obra en el discurso de premiación de *Los detectives salvajes*: "los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio" (Bolaño, 2002, p. 212). Solo que ahora esa condición del adolescente tiene un correlato literario que puede trasladarse al propio texto. En la poética rimbaudiana, la figura del joven inerme, desnudo y libre de tutela, está directamente relacionada con la creación; es una condición requerida por la experiencia poética. Tal era el plan declarado por Rimbaud cuando todavía era un alumno de escuela, según su amigo de la infancia Ernest Delahaye: destruir la educación recibida y retornar desnudo a la infancia:

¡Qué trabajo! ¡Todo por demoler! ¡Todo por borrar de mi cabeza! [...] ¡Ah! ¡Qué feliz es el niño que ha sido abandonado en una piedra del camino, criado al azar, haciéndose hombre sin ninguna idea inculcada por los maestros o la familia; nuevo, limpio, sin principios, sin nociones, puesto que todo lo que se nos enseña es falso! Y libre, libre de todo...⁶

Lo que el regreso a la desnudez infantil parece haber sido para Rimbaud, sería para Lima y Belano el gesto parricida contra los padres de las letras y la sustitución de la tutela patriarcal por la huella de una madre perdida. La retracción a ese origen desnudo y huérfano (la figura del niño expósito es parte del universo infrarrealista: caso de García Madero) y la asociación de ese origen con un espacio alejado de la ley (puesto que si bien Cesárea es una madre no es en cambio una educadora, y puesto que el desierto de Sonora podría leerse también como un paisaje análogo al desierto africano en el mito biográfico de Rimbaud), está implícita en la aventura de los poetas tras los pasos de Tinajero, fugitiva de la ciudad, de las letras, de la historia y de su propio futuro literario.

Con todo esto, aún hay otro elemento que remite a Rimbaud: la seducción de una juventud salvaje. La pose rimbaudiana del artista marginal, altivo y desdeñoso tanto de las normas como de los favores de la sociedad, es la pose misma de la irreverencia moderna. Verlaine retrató la equívoca belleza de Rimbaud: "Su rostro tenía el óvalo de un ángel desterrado; los despeinados

Entrevista realizada por Cristián Warnken a Bolaño en la Feria Internacional del Libro de 1999. Emitida en el programa "La belleza de pensar" de la televisión chilena (UC Televisión, 1999). Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E> [Fecha de consulta 05/04/2017].

⁶ "Quel travail!" me disait-il, "tout à démolir!, tout à effacer dans ma tête! [...] Ah! Il est hereux, l'enfant abandonné au coin d'une borne, élevé au hasard, parvenant à l'âge d'homme sans aucune idée inculquée par des maîtres ou par une famille; neuf, net, sans principes, sans notions, - puisque tout ce qu'on nous enseigne est faux!- et libre, libre de tout...". (Delahaye, 1905, p. 22). La traducción al castellano es mía.

cabellos eran de un color castaño claro y los ojos de un azul pálido inquietante”⁷. Extraña y precisamente inquietante es a su vez en *Los detectives salvajes* la belleza de Belano y Lima, retratados unas veces con aspecto bondadoso y educado, otras con gestos crudos y casi gangsteriles. “Parecían beats” dice Carla Patterson. Eran “seductores”, aunque “no hacían nada para seducir”, dice María Font (Bolaño, 2008, p. 189). Perla Avilés recuerda a Belano como “el muchacho más hermoso que jamás había visto” (Bolaño, 2008, p. 143) en tanto que Rafael Barrios los ve parecidos a los actores de *Easy Rider* (1969):

Sí, la película de Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad. Y no es que tenga nada contra Peter Fonda pero ninguno de ellos se le parecía. Müller sí que se parecía a Peter Fonda. En cambio ellos eran idénticos a Dennis Hopper y eso era *inquietante y seductor*, digo, *inquietante y seductor* para los que los conocimos, para los que fuimos sus amigos. (Bolaño, 2008, p. 321, subrayados míos)

Easy Rider es un film de culto del cine independiente norteamericano. Con una banda sonora repleta de mensajes (“Born to be wild” es una de sus canciones, de fascinante efecto junto al plano inicial de las motos avanzando a toda velocidad por la ruta), la película es un canto a la libertad, pero también una fábula de dolor y sacrificio. Muestra a una generación que rompe con la moral puritana del interior estadounidense, pero que paga con la vida el precio de su rebelión. Al final, mientras un plano panorámico se aleja de la moto incendiada de Peter Fonda, asesinado por unos granjeros, se escucha a Roger McGuinn cantando “Ballad of Easy Rider”: “The river flows / It flows to the sea / Wherever that river goes / That's where I want to be...”. O sea que mientras la narración concluye con un desenlace trágico, la banda sonora retoma el hilo de su canto libertario e invita a los espectadores a seguir enamorándose de esa juventud rebelde, lanzada al “río de la vida” sin impotar hacia dónde vaya.

La conexión de Belano y Lima con la película de Hopper traza una veta heroica y a su vez tiende bajo el texto otra red de filiaciones. Detrás de ese film está la narrativa contracultural de la *beat generation*, punto de inicio de un nuevo tipo de juventud que dio lugar a distintas modalidades de la rebeldía en los sesenta y setenta: hippismo, rock, activismo social, experimentación con drogas, formas heterodoxas de sexualidad, misticismo, etc. “La Generación Beat”, escribe Kerouac, “fue una visión que tuvimos John Clellon Holmes y yo, y Allen

⁷ “[A]u visage parfaitement ovale d'ange en exil, avec des cheveux chatain-clair mal en ordre, et des yeux d'un bleu pâle inquietant” (Verlaine, 1884, p. 17).

Ginsberg más salvajemente todavía, hacia fines de los años cuarenta, de una generación de hipsters locos e iluminados, que aparecieron de pronto y empezaron a errar por los caminos de América, graves, indiscretos, haciendo dedo, harapientos, beatíficos, hermosos, de una fea belleza beat" (Kerouac, 2016, p. 67). La palabra "beat" es remitida por Kerouac a un neologismo que designa un tipo particular de individuo, "derrotado y marginado pero a la vez colmado de una convicción muy intensa" (*ibidem*). Un sujeto que en su ambivalencia encarna el nuevo encanto de lo marginal: nómada, sucio, bello, golpeado (*beaten*), pleno de vida.

Se sabe que la generación beat fue un modelo para el infrarrealismo (Cobas Carral, 2006, 2008 y 2009, Madariaga Caro, 2010). La remisión a ese modelo en la novela es por lo tanto coherente con los principios infrarrealistas de Bolaño, así como lo es también su retorno a Rimbaud, que a su vez fue un héroe tanto de los beatniks como de los surrealistas, influyentes en la cultura norteamericana de posguerra. Una mínima pero convincente muestra de ese tejido de figuras ejemplares puede verse concentrado en las famosas últimas líneas del manifiesto infrarrealista redactado por Bolaño en 1976: "Hacer aparecer las nuevas sensaciones –Subvertir la cotidianeidad. / OK. DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCESE A LOS CAMINOS".⁸ La novela retoma al pie de la letra aquella invitación al viaje: el trenzado beat-surrealista-rimbaudiano está implícito en los nombres de los protagonistas, en el uso del término "salvaje", en el simulacro investigativo de todo el texto, en el nomadismo de sus personajes, en la cinematográfica *road novel* de la última parte, en el roce de la "pandilla" real visceralista con el mundo del crimen y en el singular atractivo de esos jóvenes "beatíficos" y "golpeados" cuya belleza es indisociable de su marginalidad. La novela no quiere presentarlos como personajes de un mundo pretérito (no hay nada en ellos que recuerde el envejecimiento de las fotos que muestran la juventud de nuestros padres) sino que recrea su juventud intacta y todo su poder de seducción. Con ello renueva un *ethos* que viene del pasado y así constituye, entre el anacronismo y la experiencia, el nuevo encanto de una vieja figura: la del poeta que con su solo gesto desafía la mala conciencia de toda una sociedad⁹.

⁸ Las palabras de Bolaño son una cita casi textual del poema-manifiesto de André Breton: "Lâchez tout [...] Lâchez au besoin une vie aisée, / Ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir / Partez sur les routes". La mención de "nuevas sensaciones" evoca por otro lado la "Carta del vidente" de Rimbaud, cuando se refiere al "desorden de todos los sentidos". La palabra "camino", además de citar a Breton, evoca indirectamente a Kerouac.

⁹ Enrique Vila-Matas celebró ese anacronismo y describió a Bolaño como "esa clase de personajes que consideraba ya inencontrables porque creía que pertenecían a un mundo que había entrevisto en mi juventud pero que se había ya perdido para siempre; ese tipo de escritor que jamás olvida que la literatura, por encima de todo, es un oficio peligroso" (Vila-Matas, 2003).

La fábula del poeta

Conviene hacer un aparte para analizar un episodio en el que este gesto desafiante cobra la dimensión de una parábola. Se trata del capítulo nº 20 de la segunda parte de la novela, titulado "Xosé Lendoiro, Terme di Traiano, Roma, octubre de 1992". La historia de Lendoiro bien podría considerarse como una fábula de conversión, dado que todo en ella gira en torno a la crisis moral de este personaje desde el momento en que se cruza con Belano.

Lendoiro conoce a Belano en un camping durante un periodo de vacaciones en lo que describe como "la umbrosa y elemental Galicia" (Bolaño, 2008, p. 428). El personaje, al igual que su retórica, está lleno de petulancia; Lendoiro es abogado, es rico y se considera, o pretende ser un buen poeta. Cierta día, en el camping gallego, un niño cae dentro de un pozo. El pozo es una "grieta profunda e insondable" de cuyo interior salen horrendos aullidos, llamada por los lugareños "Boca del Diablo" (Bolaño, 2008, p. 429). Nadie se atreve a descender, salvo el vigilante del establecimiento, quien luego se presenta como Belano. Lendoiro es testigo del rescate en plena noche, cuando la boca oscura de la grieta es aun más negra y el vigilante parece tragado por el infierno mismo. En la imaginación del abogado la escena se relaciona con un cuento de Pío Baroja llamado "La sima", en el que un niño cae dentro de un pozo en la montaña, pero sin que de allí nadie lo rescate. En el cuento de Baroja, los pastores y el propio abuelo del niño se paralizan por el terror y renuncian a descender. Todos regresan a sus casas, desde donde escuchan atormentados los quejidos lejanos que salen de la sima. Ese lamento del niño caído en el cuento de Baroja, como el aullido que sale de la Boca del Diablo, se convertirán en la obsesión de Lendoiro. Desde el instante, según él "central"¹⁰, en que se produce el rescate del niño, la fosa irá tomando dentro de su historia un sentido cada vez más alegórico.

El segundo momento de esta fábula comienza cuando Belano reaparece tiempo después en la vida de Lendoiro buscando trabajo. El abogado le da un puesto de reseñista en la revista del Colegio de Abogados. "Los poetas se embelesan ante el espectáculo del dinero" (Bolaño, 2008, p. 427) piensa en su papel de mecenas. Pero Belano no muestra ningún aprecio por su protector. Lendoiro decide ignorar su desdén, hasta que descubre que el escritor mantiene a sus espaldas una relación con su hija, también poeta. Entonces cambia su visión de quien de pronto es visto como un usurpador. Lendoiro comienza a llamarse a sí mismo "el gigante" y a Belano "la rata". Lo identifica con Julián Sorel. Aunque

¹⁰ "De esta manera, hallándome en uno de estos establecimientos, ocurrió lo que ahora se me figura como la parte central de mi historia. O al menos como la única parte que conserva intacta la felicidad y el misterio de toda mi triste y vana historia" (Bolaño, 2008, p. 429).

despreciado, el chileno aumenta a sus ojos de tamaño. Parece un bárbaro que entra en la casa, y aun en la zona más privada de la casa, en su cama, con su hija, llenando el ambiente de procadidad. Lendoiro llega a descubrirlos *in fraganti* "en medio de una serie espantosa de gemidos, rugidos, rebuznos, zureos, ruidos obscenos" (Bolaño, 2008, p. 436) que muestran a Belano como un animal. El vigilante, que provenía de la gruta de los aullidos, toma efectivamente a los ojos de Lendoiro la apariencia de un salvaje. La hija contrae un mal que parece venir de ese inframundo. De su boca empieza a salir un hedor insoportable "que el vigilante husmeaba o venteaba como un animal acorralado" (Bolaño, 2008, p. 442), y que solo desaparece cuando rompen su relación amorosa. Lendoiro siente que ha triunfado, pero es aquí justamente cuando su mundo se desmorona. De pronto descubre "lo que Arturo Belano supo desde el primer día que me vio: que yo era un pésimo poeta" (Bolaño, 2008, p. 444). Y se siente empequeñecer. Lendoiro pierde interés en la vida, contrae una enfermedad mortal y se retira a Roma, donde revisa su pasado a través del relato que leemos.

La historia del abogado, el *mal poeta*, combina dos fábulas: la del niño caído y la del huésped seductor, ambas unidas por la figura del abismo. Los componentes alegóricos que hacen de este relato una fábula moral se concentran en la figura de la fosa. Es éste, en efecto, tal como dice el abogado, el "centro" de su historia. Figura de la muerte, el terror y la culpa (terror a la caída, culpa por sobrevivir a la caída ajena), la fosa es asociada alternativamente a la imagen de una boca infernal que profiere aullidos y a la de un ojo que mira implacablemente. "Un ojo", dice Lendoiro, "que observaba desde el fondo de la tierra, ojo inocente (de algún modo oscuro)" (Bolaño, 2008, p. 443). En ambos aspectos, tanto en la asociación de la fosa con el ojo como con la boca, la imagen se relaciona con Belano, quien en primer lugar es el vigilante (un ojo que mira), y luego un poeta (la voz). Los quejidos, la amenaza, el lamento que no deja conciliar el sueño, todos estos signos del terror y de la culpa, están presentes en el cuento de Baroja que Lendoiro recuerda al presenciar el rescate del niño¹¹. El abogado advierte allí la presencia de un símbolo, pero es incapaz de descifrarlo hasta el final, cuando descubre *la falla* alojada en el "centro" de su historia, o sea, cuando comprende que *en el fondo* es "un pésimo poeta". ¿Qué relación puede haber entre aquella acción moral de rescatar al niño y esta revelación artística? El vínculo solo puede pensarse si el descenso es entendido en un sentido alegórico y si el juicio sobre la poesía es referido a un criterio ético. Aquello que Belano supo "desde el primer día" era que Lendoiro *no descendería* a la fosa en la que el niño esperaba su rescate. Ese descenso era la gran prueba del acto poético, cuyo

¹¹ La metáfora del niño que cae dentro de un pozo ha sido trabajada por otros relatos contemporáneos con un sentido ético-político. Cf. el corto *El pozo* (2010) de Guillermo Arriaga y la obra de teatro *La terquedad* de Rafael Spregelburd (2008-2016).

sentido Lendoiro solo podrá entender al final, cuando abra sus ojos y comprenda el sentido de lo que "ahora" se le figura en el "centro" de su historia (*vid.* nota 13). La poesía como peligro, como deuda contraída con el inocente, como gesto desafiante y ojo fijamente puesto en la conciencia, todo esto define, aquí y en otros textos de Bolaño, la heroicidad del poeta.

La fábula del foso a su vez se combina con la del intruso, y en ambas se reconocen tópicos muy propios de la poesía moderna. La metáfora del foso evoca notoriamente los versos finales del poema "El viaje" ("Le voyage") de Baudelaire, donde el descenso y el desafío a la muerte constituyen la acción estética por excelencia: "¡Oh Muerte, vieja capitana, llegó la hora!, ¡levemos anclas! [...] queremos ir, tanto nos quema ese fuego la cabeza, / al fondo del abismo, ¡Cielo o Infierno, ¿qué importa?, / ¡al fondo de lo Desconocido para encontrar lo nuevo"¹². Por otro lado, la palabra "aullido", repetida varias veces como *leit motiv* en la historia de Lendoiro, recuerda un texto fundamental de la literatura beatnik: el poema "Howl" con el que Allen Ginsberg construye la voz de los *angelheaded hipsters* (*hipsters* de cabeza angelical) cuyos "alaridos" se elevan desde los infiernos urbanos. La concepción del acto poético como un grito disonante que interrumpe el apacible sueño de la ciudad (sueño burgués del que Lendoiro despierta finalmente), no solo pertenece a Ginsberg, sino que define el tono dionisiaco de toda una generación (Everson, 1981). La ambivalente remisión de la fosa al infierno y a la inocencia angelical (ambivalencia que replica Rimbaud, cuyo rostro, según Verlaine, parecía el de un ángel desterrado), se anuda a la visión de los jóvenes caídos, beatíficos y golpeados, inermes y generosos, que regresan al final de la historia de Lendoiro, y que, más adelante, volverán a aparecer en la novela *Amuleto* (1999), nuevamente como niños: los "poetas niños" que la "madre" de la poesía mexicana, Auxilio Lacouture, ve marchar hacia el abismo¹³.

La historia de Lendoiro puede también ligarse a otro relato sobre el poder emancipador de la juventud, que bien puede considerarse como un intertexto. Se trata de *Teorema* (1968), la novela de Pier Paolo Pasolini adaptada por el autor al cine, en la que se narra la destrucción de una rica familia burguesa a partir de la

¹² "¡Ó Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre! [...] Nous voulons, tant ce feu nous brûe le cerveau, / Plonger au fond du guffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!" (Baudelaire, 2006, pp. 362-363). Edición bilingüe. Traducción de Américo Cristóbal.

¹³ "Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos. Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor, porque los niños sin duda se dirigían hacia la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor" (Bolaño, 1999, pp. 153-154).

llegada de un joven visitante. Todo se inicia cuando el extraño huésped llega a la casa y seduce uno por uno a todos sus integrantes, quienes se dejan fascinar por la esplendidez mesiánica del joven, como si una fuerza los animase a olvidar sus barreras morales. Al cabo, el visitante se retira de la casa y en su ausencia todos descubren que sus vidas carecen de sentido, o que nunca lo tuvieron y deben encontrarlo. El extraño de belleza absoluta, que entre sus manos llevaba un libro de Rimbaud, les ha revelado su mala conciencia y sus deseos reprimidos. El padre decide abandonarlo todo, hogar, dinero y familia, entregar su fábrica a los trabajadores y retirarse desnudo al desierto. Otros miembros de la familia siguen caminos de liberación por la vía del arte, el sexo o del misticismo. Se trata, nuevamente, de una fábula de conversión, en la que se deja ver con un guiño el demonio de la seducción rimbaudiana.

Arturo Belano juega un papel similar en el cuento de Lendoiro, solo que matizando el mesianismo con la comicidad. También él es un visitante que altera el orden familiar y pone en crisis los valores de la casa. Una vez "extirpado" de la vida de Lendoiro como se extirpa un órgano enfermo (es significativo que la hija logra erradicar el hedor de sus muelas "del juicio" justo cuando rompe con Belano), el "gigante" (como en *Teorema* el padre capitalista) descubre su error fundamental. Al mirar hacia atrás y buscar un sentido en su vida, reconoce que el origen de todo se encuentra en la fosa del camping donde conoció a Belano. Visto en retrospectiva, aquel episodio incidental se le presenta como la gran metáfora del movimiento que lo precipitó a él mismo en su derrumbe, una metáfora donde la poesía, ya definitivamente extraña para él, de pronto se encarna en la figura de un huésped seductor y peligroso.

Bolaño como artefacto, conclusión

Volvemos de nuevo a Pauls. En una nota sobre Bolaño publicada por el diario argentino *Página 12*, Alan Pauls se refirió a otro giro de Bolaño, no ya como el poeta que se vuelve narrador, sino como el autor convertido en objeto de culto, el escritor "en su devenir poster (destino fatal del artefacto cultural)" (Pauls, 2013). En esa nota, en la que hace una reseña de la muestra dedicada a Bolaño por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en 2013, Pauls se pregunta qué opinaría Bolaño acerca de la decisión tomada por la curaduría de presentarlo de una forma tan severa, casi monacal, como si su obra se limitara al trabajo concentrado de un artesano entre sus papeles y no se relacionara con el perfil carismático del autor. La muestra evidentemente había apostado por redirigir la figura del escritor a la sobriedad de sus escritos, tal como si dijera: "Bolaño era sus textos (no su imagen, ni su aura, ni su personalidad, ni lo que los otros dijeron de él, ni lo que sus fans postean en Internet todos los días, etc.)"

(Pauls, 2013). La imagen expurgada de Bolaño, aislada de su proyección icónica, revelaba sin embargo un síntoma: el malestar de la institución literaria ante los mitos que sobrepasan el terreno de su quehacer. La migración de un escritor al campo de los ídolos populares genera resquemores en la crítica académica, y el caso de Bolaño, dice Pauls, da buena cuenta de ese malestar.

La lectura detenida de los textos de Bolaño muestra sin embargo que ese pasaje al ámbito del culto estaba profusamente incitado desde la ficción. *Los detectives salvajes* es un compendio de modelos admirados y las acciones de sus personajes reflejan el régimen de conductas prescripto por ellos. Diseñado a partir de indicios autobiográficos tanto como de tipos literarios (Rimbaud, los surrealistas, los beatniks, los infrarrealistas, figuras de culto del cine o de la música), el perfil de Belano conjuga los hechos vividos con otros convertidos en leyenda por la literatura o la historia literaria. Al seguir el rastro de esos retazos que el texto disimula cervantidamente, lo que se descubre es el funcionamiento de un artefacto. El texto, en efecto, disfraza su condición artificiosa, juega con la aparente naturalidad de la relación especular entre el autor y su alter ego. El margen de ambigüedad de ese yo archimboldesco, formado de cuerpos múltiples, torna todavía más inquietante el efecto de verosimilitud, en la medida en que los hechos biográficos se confunden con rasgos prestados por otros personajes, e incluso con acciones solo realizadas en la ficción, algunas de ellas criminales¹⁴.

Desde el punto de vista del funcionamiento de la imagen autoral, el hecho decisivo es que la circulación de las identificaciones no sigue la lógica del cuerpo reflejado, sino que marcha en sentido inverso. Si la figura del *alter ego* requiere para su eficacia la ilusión del reflejo, desde la perspectiva del dispositivo representacional la relación se invierte: no es el escritor el que transfiere sus rasgos al *alter ego* como doble o copia suya, sino que es el personaje quien funda una imagen de escritor al remitirse a él y conferirle los atributos que el texto le brinda. La identidad literaria no antecede a la obra, sino que resulta de ella. Dominique Maingueneau denominó a esto "paratopía". La paratopía sería aquella dimensión del discurso literario que instaura los fundamentos que lo autorizan; una dimensión performática por la cual los actos discursivos se proporcionan un contexto, "crean" las condiciones de su validez y fundan, en primera instancia, al autor: le confieren rasgos, le dan un origen, lo dotan de una identidad, le atribuyen un interés o incluso un atractivo¹⁵.

¹⁴ Como el asesinato del "padrote" Alberto en *Los detectives salvajes*, o el de Wieder en *Estrella distante*.

¹⁵ "Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi: faire oeuvre, c'est d'un seul mouvement produire une oeuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire" (Maingueneau, 2012, p. 86).

Desde este punto de vista sería difícil decidir dónde termina el escritor, dueño de su *métier*, y dónde comienza el mito. El artefacto-Bolaño es una creación literaria compleja, un dispositivo que funciona, precisamente, en la medida en que fuerza al olvido de esa diferencia.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa, 1971.
- BOLAÑO, Roberto. "Discurso de Caracas" in MANZONI, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002 (pp. 207-214).
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. "El bibliotecario valiente". *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2013 (pp. 289-291).
- CANDIA, Alexis. *El 'paraíso infernal' en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2011.
- COBAS CARRAL, Andrea. "'La estupidez no es nuestro fuerte'. Tres manifiestos del movimiento infrarrealista mexicano". *Osamayor. Graduate Student Review*, University of Pittsburgh, Pittsburgh, N ° 17, Año XVII, 2006 (pp. 11-29).
- COBAS CARRAL, Andrea. "Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*", con Verónica Garibotto in PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds.) *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008 (pp. 163-189).
- COBAS CARRAL, Andrea. "'En la sala de lecturas del infierno'. Poesía infrarrealista y figuras de escritor en la obra de Roberto Bolaño" in MANZONI, Celina (ed.) *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana*. Jaén, Alcalá editores, 2009 (pp. 43-58).
- DELAHAYE, Ernest. *Rimbaud*. París, Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1905.
- ESPINOSA, Patricia. *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad*. Santiago de Chile, 2014.
- EVERSON, William. "Dionysus and the Beat Generation and Four Letters on de Archetype" in BARTLETT, Lee (ed.) *The Beats: Essays in Criticism*. Nueva York, McFarland, 1981 (pp. 181-194).
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- JAMES, Jamie. *Rimbaud en Java. El viaje perdido*. Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2013.
- MADARIAGA CARO, Montserrat. *Bolaño infra (1975-1977): Los años que inspiraron*

- Los detectives salvajes. Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin, 2012.
- PAULS, Alan. "Qué hacer". *Radar. Página 12*, 11/08/2013. Sitio web: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9048-2020-2013-08-11.html> [fecha de consulta: 05/04/2017].
- PAULS, Alan. "Borges y Bolaño: una conversación" [Conferencia 2015]. Sitio web: <http://flacso.org.ar/producciones/borges-y-bolano-una-conversacion-por-alan-pauls/> [fecha de consulta: 05/04/2017].
- PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- THIBAUDET, Albert. *Historia de la literatura francesa*. Buenos Aires, Losada, 1957.
- VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. París, Léon Vanier, 1884.
- VILA-MATAS, Enrique. "Blanes o los escritores de antes" in INSÚA, Juan (ed.) *Archivo Bolaño 1977-2003*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2013. Sitio web: <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html> [Consultado el 05/04/2017]
- WARNKEN, Cristián. "Entrevista a Roberto Bolaño". Ciclo "La belleza de pensar". Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E> [Consultado el 05/04/2017].
- ZAMBRA, Alejandro. "La vanguardia melancólica". *Revista No-Retornable*. Sitio web: <http://www.no-retornable.com.ar/v1/dossier/zambra.html> [Consultado el 05/04/2017].

Guadalupe Silva es investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Argentina. Trabaja en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su área de especialización es la literatura latinoamericana contemporánea, con énfasis en la literatura cubana y en las relaciones entre estética y política. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad, y ha coordinado los libros *Literatura y representación en América Latina. Diez ensayos críticos* (Buenos Aires, 2012) y con María Fernanda Pampín, *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones* (UBA, Buenos Aires, 2015).
Contacto: titillatio@gmail.com

Recibido: 01/05/2017

Aceptado: 29/11/2017