

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Facultad de Filosofía y Letras

LA CONFIGURACIÓN DEL ESCRITOR
EN *LOS DETECTIVES SALVAJES*
DE ROBERTO BOLAÑO: UNA VISIÓN PARÓDICA

TESIS

PARA OPTAR EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

ANALHI AGUIRRE MERELO

ASESOR: Dr. MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO

OCTUBRE, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Grisell Ortega Jiménez por todo este tiempo de amor.

A mi abuela Irma que me dejó sus recetas.

Mis enormes agradecimientos a mi mamá, mi papá, a mi hermana Sami, a mis amigos y amigas por estar siempre conmigo, en especial a mi amiga Carmen Toriano. También quiero agradecer a las representantes del posgrado Eloísa Rivera y Tihui Campos por haberme alentado a titularme y a mi asesor, el Dr. Miguel Rodríguez Lozano por ser un gran maestro y una gran persona.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I: Escritores no reconocidos	10
1.1. Juan García Madero, el joven poeta en el Impala.....	11
1.1.1. La “educación” literaria.....	12
1.1.2. El aprendiz de (formado).....	17
1.1.3. El cronista de Sonora.....	23
1.2. Amadeo Salvatierra, el estridentista en Santo Domingo.....	26
1.2.1. El escritor de cartas y Octavio Paz.....	28
Capítulo II: Escritores reconocidos.....	34
2.1. Octavio Paz y su equívoca figura.....	34
2.1.1. Los círculos del escritor Nobel y Ulises Lima.....	39
2.2. Carlos Monsiváis, el ensayista afrentado.....	42
2.3. Manuel Maples Arce, el estridentista postergado.....	45
Capítulo III: Los escritores salvajes.....	51
2.4. Arturo Belano y Ulises Lima, dos escritores desdoblados.....	51
2.4.1. Dos líderes vandálicos.....	52
2.4.2. El viaje errático y erróneo.....	63
2.4.2.1. Los “asesinos” de la madre del Realismo Visceral.....	65
2.4.3. Los visceralistas, una “broma agotada”.....	66
2.4.4. Lima, un poeta extraño y sombrío.....	69
2.4.5. Belano, un escritor “maldito”.....	77
2.5. Cesárea Tinajero, el modelo parodiado.....	85
2.5.1. Una representación fantasma.....	86
2.5.2. Acontecimiento e idealización.....	87
2.5.3. Parodia y sinsentido.....	92
2.5.4. El paradigma disuelto y reformulado.....	94
Conclusiones.....	102
Bibliografía.....	107

Introducción

Cuando se produce el acto de lectura, nuestro universo literario forma en la mente imaginarios referidos a concepciones pertenecientes a un individuo o a un grupo. Así, reconstruimos los datos otorgados por la obra y componemos, entre otras, la imagen del autor. Dicha configuración, la que concierne al escritor, es una de las más importantes en nuestra imaginación. En este sentido, a partir de la tradición latinoamericana, existen algunos modelos de autor que se han instalado en nuestra recepción y que, desde mi punto de vista, siempre es necesario replantear.

Roberto Bolaño, con su vida y obra, ha captado la imaginación de su público:

quien en pocos años pasó de ser un escritor profesional en constantes apuros financieros, un *habitué* de pequeños concursos literarios, un poeta marginal y opinador contestatario, a ocupar un espacio icónico y medular en el imaginario de las nuevas generaciones¹.

Nace en Chile en 1953, luego vive una corta temporada en México que marca su formación y, finalmente, muere en Barcelona en 2003, donde publica casi toda su obra. Bolaño representa al escritor que rechaza de alguna manera el sistema literario establecido pues se sitúa en un espacio controvertido desde donde revisa y critica tanto la tradición como el mercado literario pero al mismo tiempo, se involucra y negocia con ambos, prueba de ello es su éxito editorial y su importante posicionamiento en la literatura latinoamericana². A su vez, encarna varios perfiles de autor: ha pertenecido a la bohemia, escrito poesía

¹ Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p. 9.

² "Bolaño es acaso el escritor más influyente de América Latina hoy en día, el único que compite con la fama incesante de los autores del boom, y el origen de una nueva manera de concebir el mundo de las letras como aventura pasional y arcana, y de asumir la tarea del escritor como la rebeldía de un perpetuo inconforme." *Ibidem*.

marginal y ha creado un grupo poético en su juventud en la Ciudad de México, ha emigrado a Europa y, allí, ha hecho distintos trabajos para sobrevivir hasta ser reconocido como escritor. Su obra consta de poemas, ensayos, cuentos y novelas; la misma es considerada, por la crítica actual, indispensable en lo que se refiere a literatura latinoamericana.

El texto de Bolaño que será objeto de análisis en mi investigación es la novela *Los detectives salvajes*³ pues reúne ciertas peculiaridades que considero pertinentes respecto a los personajes escritores configurados en el relato y que me propongo analizar, como también, por las características de su publicación. *Los detectives salvajes* aparece en 1998, escrita por un autor que hasta ese momento no tenía un reconocimiento significativo en un período relevante para la literatura latinoamericana. Los nuevos y viejos autores acarreaban (a veces bien, otras mal) el lastre del exitoso *Boom* hispanoamericano además de someterse o “tener en cuenta” la inevitable sombra de autoridades literarias que ya habían marcado con su influencia el casi finalizado siglo XX.

Bolaño gana en 1998 el Premio Herralde de novela y en 1999 el Premio Rómulo Gallegos en el mismo rubro por *Los detectives salvajes*. A continuación y de manera inmediata, desata la atención del mundo literario incluido, por supuesto, el mercado editorial. A partir del fenómeno desbocado que provoca su obra tanto en los lectores comunes como en la academia y la crítica se ubica como uno de los escritores “imprescindibles” para nuestro tiempo. Entonces, es necesario preguntarse: ¿qué tiene de imprescindible la obra de un escritor con sus peculiaridades (a todas luces con un perfil distinto a autores canónicos y

³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

paradigmáticos como Octavio Paz o Mario Vargas Llosa, por nombrar sólo algunos)? No obstante, Bolaño muere en la cúspide de su carrera y plantea un enigma de las mismas connotaciones que él mismo genera en sus novelas cuando escribe sobre personajes escritores y la idea de autor. Desde mi perspectiva, la lectura indispensable tiene que ver con el hecho fundamental de dar cuenta sobre lo ocurrido con la literatura latinoamericana en el siglo pasado por medio de la configuración del escritor. Bolaño propone este cuestionamiento en una novela fragmentaria y confusa que, como toda obra de arte, sólo expone una parte de un todo reflejado según su mirada.

El autor chileno crea un mundo donde lo literario es el componente principal. Conforman, en esta novela, un archivo latinoamericano con escritores reconocidos, no reconocidos y otros de corte marginal; todos ellos enmarcados dentro del universo ficcional del relato. Dentro de este cosmos, que es más bien un caos, existen personajes que escriben y que se ubican como si de círculos dantescos se tratase en los ámbitos literarios que la trama presenta. En esta intención de ficcionalizar un balance acerca de la situación que atraviesan los protagonistas de la literatura, hay un evidente propósito de colocar y cuestionar, en primer plano, a los escritores. Dicha voluntad posee una direccionalidad paródica⁴, una decisión que deviene en escrutinio y renovación de las unidades que estructuran el sistema de la literatura, en este caso, de Latinoamérica.

La trama de *Los detectives salvajes* se estructura en tres apartados desiguales. El primero, denominado "I. Mexicanos perdidos en México (1975)", se refiere al inicio del diario de Juan García Madero fechado desde el 2 de

⁴ Noé Jitrik, "Rehabilitación de la parodia", en: Roberto Ferro (introducción y coord.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, p. 23.

noviembre hasta las primeras horas del 1 de enero de 1976. En este periodo, el narrador cuenta su afiliación al grupo de poesía Real Visceralismo, además de apuntar las aventuras amorosas y sexuales propias de un adolescente. La segunda sección es la más larga y se titula "II. Los detectives salvajes (1976-1996)". Aquí, múltiples voces relatan el itinerario de los héroes centrales: Arturo Belano, Ulises Lima y Cesárea Tinajero. Paralelamente, se encuentran testimonios fragmentados de diversos hablantes relacionados con la triada antes mencionada. Por último, en la tercera parte, "III. Los desiertos de Sonora (1976)", se retoma el diario de García Madero. El adolescente presenta el viaje que realiza hacia el norte de México desde el 1 de enero hasta el 15 de febrero de 1976. Durante la travesía, encuentran a la perdida Cesárea Tinajero. La historia principal de la obra trata de dos búsquedas que se convierten en claves literarias. Por un lado, se persiguen las pistas de Belano y Lima y, por otro, éstos rastrean las huellas de la poeta vanguardista Tinajero. Dentro este trayecto narrativo se da lugar a distintas configuraciones de escritores que se construyen por contraste: los escritores reconocidos se oponen a los no reconocidos a la vez que todos conviven con los escritores de la periferia.

Me propongo en esta investigación examinar cómo aparecen los escritores configurados mediante el recurso paródico y revisar cuáles son los efectos de las construcciones resultantes. La novela apunta, a través de la utilización de la parodia, a mostrar una crítica, evaluación y renovación en las convenciones literarias señaladas, principalmente, en el perfil del escritor.

Focalizaré la teoría de la parodia con los aportes de Gerard Genette, Mijaíl Bajtín y en las recientes investigaciones de Linda Hutcheon y Patricia Waugh. El estudio de la parodia posee distintas perspectivas que no siempre

convergen⁵; por ello, tomaré de estos cuatro enfoques sólo los puntos en los que concuerdan, a saber que el recurso paródico es una estrategia textual privilegiada, pues ocasiona rupturas en las convenciones literarias y provoca un reajuste que se expresa en un relato diferente. El nuevo texto emergente es producto de una labor de revisión, crítica y creación. Así, el procedimiento paródico consiste en:

incorporar aquello que es previo, el pre (-) texto [que] se quiere modificar o superar, produciéndose una dislocación entre el texto pasado y el texto presente [...] todo texto paródico implica necesariamente una relación textual, un diálogo con otros textos, o con otros géneros; esto es, un diálogo que desfamiliare las convenciones de esos textos y géneros previos.⁶

A partir de este aparato teórico, tendré en cuenta en *Los detectives salvajes* los diferentes tipos de escritores que se manifiestan paródicamente y que revelan concepciones de la literatura marcadas por este mecanismo. De este modo, se articulan distintas ideas de obra y lector. Asimismo, se modula la constitución de un canon y se ajustan otras cuestiones literarias como instituciones, revistas, crítica y mercado. El lugar de la escritura y los escritores se desplaza de su ámbito tradicional y remite a un nuevo escrito. Éste incluye el modelo literario anterior perteneciente al imaginario de la novela. Cabe aclarar que la estructura presentada es un patrón base ficcionalizado por el autor. No se trata de ninguna manera de un extra texto sino de ver cómo se transfigura en un juego paródico el molde “original”.

⁵ Hutcheon aclara que la parodia sólo pertenece al ámbito de la literatura y “no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias”, Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia”, en: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM Iztapalapa, 1992, p. 178. Beate Müller en *Parody: dimensions and perspectives*, comienza la introducción de su libro como sigue: “‘Parody’ is a notoriously vague phenomenon” y enumera los inconvenientes que enfrenta la parodia tales como: los cambios que presenta la palabra en el transcurso del tiempo, tiene lazos cercanos con el travestismo, el pastiche, lo burlesco, atraviesa barreras culturales, su reputación negativa, entre otras, Beate Müller (ed.), *Parody: dimensions and perspectives*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 1-8.

⁶ Alejandro Herrero-Olaizola, *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 37-38.

He dividido esta tesis en tres capítulos teniendo en cuenta los grupos de escritores más representativos y, según mis objetivos, que exhiben el ejercicio y los resultados de la parodia. Estos tres grupos de escritores coexisten por oposición pero al mismo tiempo entablan un diálogo que provoca que sus jerarquías se modifiquen y así, alteren a su vez los panteones de los escritores configurados. En el primer capítulo, estudio a los escritores no reconocidos: el poeta adolescente Juan García Madero y el ex miembro del Estridentismo, Amadeo Salvatierra. En el capítulo siguiente, desarrollaré la imagen de los escritores reconocidos según los parámetros del universo literario de la novela y que, asimismo, atraviesan todo el relato y hacen de señal modélica. En el capítulo final, revisaré a los tres escritores protagonistas: Arturo Belano, Ulises Lima y la clave literaria, Cesárea Tinajero.

Con este trabajo pretendo aportar una nueva lectura de *Los detectives salvajes*, creación literaria que con sus siluetas de escritores delineados, ya comienza a ser parte de nosotros, los lectores, y por ende de nuestro imaginario autoral.

Capítulo I: Escritores no reconocidos

En esta primera clasificación de escritores reúno a dos personajes fundamentales por lo que representan dentro del circuito de literatos no reconocido en el universo de la novela e, igualmente, por la importancia de su voz, Juan García Madero y Amadeo Salvatierra. Ambos son esenciales en el discurso, mientras que García Madero inaugura y cierra la novela con la voz escrita en su diario íntimo, Salvatierra inicia y finaliza la segunda parte de la obra.

A partir de esta estructura, a modo de cajas chinas, los dos narradores se superponen en un tiempo impreciso en la narración. Amadeo cuenta su entrevista con Arturo Belano y Ulises Lima un día de enero en 1976. Sin embargo, se supone que el final de la primera y la segunda sección del diario de García Madero relatan lo que sucede cuando huye junto a los visitantes de Salvatierra, entre el 31 de diciembre de 1975 y los comienzos de 1976. Es decir, que la narración a cargo de Amadeo, no existe en un tiempo material. Estas circunstancias tienen un movimiento de vaivén; por un lado, si la jornada que reconstruye el viejo poeta ocurrió efectivamente el 1 de enero, la fecha otorgada es falsa pues hay, en la misma, una noche y una madrugada; el encabezamiento del discurso de Salvatierra tendría que indicar dos días, debería ser el 31 de diciembre y 1 de enero de 1976. Por otro, es imposible determinar ese momento en la narración puesto que hay dos acciones que suceden simultáneamente.

Desde este confuso momento narrativo inicial, se compone la figura de los dos escritores y la de sus colegas letrados. En el caso de García Madero, la parodia se realiza sobre el mito de los comienzos como poeta y, por su parte,

Amadeo Salvatierra se parodia a sí mismo en cuanto a su trabajo como escritor y la presunción de la vanguardia y sus miembros.

1.1. García Madero, el joven poeta en el Impala

Juan García Madero es un escritor de diecisiete años que conoce a Arturo Belano y Ulises Lima en un taller de poesía en la UNAM. Se integra al Real Visceralismo y registra en su diario íntimo los episodios que ocurren a partir de su afiliación al grupo. Así, configurada por la propia escritura de García Madero, se construye la parodia de un escritor de poesías en sus inicios y, de alguna manera, se revierte el mito que gira alrededor de este momento iniciático. El gesto paródico perfila una hipérbole que llega hasta el ridículo sobre las actividades y las relaciones del adolescente en sus primeros pasos en las letras. De este modo, el mismo García Madero exagera en cuanto a su talento, su atractivo sexual, sus relaciones con los otros poetas, sus andanzas en los espacios intelectuales mexicanos, entre otros acontecimientos.

El diario de García Madero tiene dos partes. La primera, coincide con el primer capítulo de la novela y transcurre desde el 2 de noviembre de 1975 hasta las primeras horas de 1976, momento en el que escapa hacia el norte de México. La segunda, cierra la novela y sucede entre el 1 de enero y el 15 de febrero de 1976.

Durante este breve periodo, García Madero pasa por una especie de instrucción “poética” y una pérdida de “inocencia”. En el transcurso de su escritura y de sus viajes, el narrador descubre una versión diferente de la vida y la literatura, al mismo tiempo que se desmitifica su ingreso a las letras mexicanas.

1.1.1. La “educación” literaria

En el segmento inicial de su diario personal, García Madero fabula su imagen con rasgos de biografía de poeta joven, marginal y perdido en plena “educación” literaria. Sus días se colman de poetas “malditos”, de adolescentes vírgenes, de meseras generosas y repetidos sinsentidos.

La elección del diario se ajusta con la estrategia paródica. Este tipo de escritura posee contenidos estrictamente subjetivos que, a veces, colindan con lo artificial y amanerado. El tono de la narración fluctúa entre el dramatismo, la tragicomedia y el humor. García Madero construye con su propia letra la figura de un aprendiz que se mueve en la trama a veces como un escritor de folletín y otras como un mero cronista. En la primera parte, su diario se vuelve por momentos en un relato melodramático contado en fragmentos y lleno de sucesos que rayan la verosimilitud.

Las características de la confección de un diario íntimo aluden principalmente a una “subordinación del texto a coordenadas temporales: provisionalidad, espontaneidad, anclaje en el presente, tendencia a la impresión antes que al recuerdo, fragmentariedad [...] y carácter testamentario [...]”.⁷ Los escritos de García Madero concuerdan con esta idea de registro documental pero tanto la “espontaneidad” como la “impresión” al contar los sucesos, se desvirtúan y se agranda hasta alcanzar, mediante la exageración de lo relatado, la parodia.

⁷ Jorge Luis Peralta, “Los cuerpos de Alejandra Pizarnik. Una lectura de sus Diarios”. Tesis de maestría inédita. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2009, p. 18.

Para ello, en primera instancia, el joven narrador se sitúa en un cuadro de una Ciudad de México inabarcable y difusa, ocupada por una serie de personajes del ambiente literario y artístico de los años setenta que colaboran en sus aprendizajes. Muestra a una multitud que pulula en espacios disociados y caóticos como la UNAM, la Avenida Insurgentes, el Centro Histórico, cuartos de azotea, la Colonia Condesa y Coyoacán, por nombrar sólo algunos. Por otra parte, en la segunda parte de su diario, el narrador se ocupa de asentar tanto los placeres como las tribulaciones del viaje al desierto de México. Allí apunta con precisión de cronista, sin dejar de lado la desproporción de su escritura de principiante, el recorrido, las actividades de los viajeros, los comentarios de estos; en fin, las andanzas del adolescente en Sonora.

El testimonio de García Madero se emplaza en un lugar distinto al de Amadeo Salvatierra y al de las demás voces del relato pues es el único que posee registro de “escritura”. Esto le permite al joven poeta auto configurarse en medio de una fábula acerca de sus comienzos en la escritura. A diferencia de los demás protagonistas, la de García Madero supone características de literatura escrita en oposición a la oral. El trabajo de un diarista presume reflexión, elección y revisión en sus palabras. Aunque dichas peculiaridades darían una mayor claridad a los enunciados respecto a la oralidad de los otros hablantes, la parcialidad, la eventualidad y la vaguedad suscitada por un texto a cargo de un púber originan un discurso equívoco y paródico. El diario se transforma en fragmentos exagerados de un boletín por entregas, a veces divertidos, típicos de “hazañas” de héroe romántico adolescente y otros, trágicos y patéticos, envueltas en un ambiente detectivesco que dibujan a un

poeta parodiado. Su composición deshace y rehace⁸ desde el mecanismo paródico. Por un lado, destruye la imagen de los comienzos muchas veces legendarios de la postura de un escritor tono cursi, pero, por otro, levanta una nueva y renovada silueta de dichos comienzos en la que se modifica el perfil habitual de un principiante letrado. La crítica recae sobre los muchos escritores que, pese a su altanería y sus grandes pretensiones, no llegan nunca a ser reconocidos.

La unidad de su auto ficción se plantea desde la actitud poética siempre exacerbada: “En la calle un aire fresco [...] me golpeó en la cara y mientras caminaba fui recuperando si no la inspiración (¿existe la inspiración?) sí la disposición y las ganas de escribir”.⁹ Martin Lienhard se pregunta sobre las particularidades del diario en escritores canónicos y argumenta que este tipo de relatos “sería una práctica que permite al escritor, ciñéndose al ritmo diario y limitando lo que expresa a lo cotidiano, lo controlable, defenderse contra el peligro de la escritura”.¹⁰ Por supuesto, García Madero no tiene que protegerse de nada pues su obra es de trascendencia nula y, por ello, cuando aparece en su texto y explica cómo es su proceso de escritura, sus aclaraciones están demás. Además, el joven diarista presenta anécdotas de estilo afectado coincidentes con su juventud y su “vocación” literaria, como se puede observar en el pasaje referente al instante previo a la llegada de Arturo Belano y Ulises Lima al taller de poesía:

la verdad era que nadie tenía motivos para estar nervioso. Al menos, objetivamente nadie tenía motivos. Pero la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja sentir, se anuncia en el aire, como los

⁸ Mijaíl Bajtín, *The dialogic imagination: four essays*, Austin, University of Texas, 1981.

⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁰ Martin Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca*, México D.F., Ediciones Taller Abierto, 1998, p. 35.

terremotos [...] Lo que sucedió a continuación fue atropellado pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso. Llegaron dos poetas realvisceralistas [...] No sé qué buscaban allí.¹¹

El deslumbramiento del narrador coincide con su orfandad literaria¹²: se une a “la verdadera poesía”, liderada por los inciertos Belano y Lima, y asume el único supuesto explícito del movimiento: “la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad”¹³, premisa interpretada desde distintos significados, si se toma en cuenta que los cabecillas del Realismo Visceral son vendedores de marihuana. Influido por Lima escribe poemas acerca de sopas podridas, universidades arruinadas, zombis y gente muerta. De este modo, se parodia su propio ejercicio poético e igualmente la poesía de grupos marginales como el de los visceralistas. No obstante, no es legitimado “realmente” por su banda; sólo Belano y Lima conocen sus versos, mismos que, en cierta oportunidad, comentan sin grandes interpretaciones. En una ocasión expresa: “Nadie ha leído mis poemas y sin embargo me tratan como a un real visceralista más. ¡La camaradería es espontánea y magnífica!”.¹⁴ De todos modos, para aumentar aún más los inválidos comienzos del escritor García Madero, su poesía es reconocida únicamente por las meseras del bar que lo consideran como un futuro gran autor y le piden poemas para cumplir mandas a la Virgen de Guadalupe.

Aunque supuestamente la prosa de García Madero se ciñe a la rapidez de ejes temporales, característica propia del diario, él anota su vida sexual y amorosa con un cuidado narrativo importante pues la misma apunta a acrecentar su imagen como poeta ya que pone de manifiesto su atractivo ante

¹¹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 15.

¹² García Madero también es huérfano de padre y madre. Vive con sus tíos quienes no tienen demasiado control de su vida y lo obligan a estudiar derecho.

¹³ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 19-20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

las mujeres que lo admiran: “Brígida levantaba los ojos de su trabajo, sin por ello soltar mi miembro viril [...] Yo [...] recitaba mentalmente [...] una mezcla diabólica de poesía de origen vario [...] recuerdos infantiles, rostros de actrices adoradas [...]”.¹⁵ Otras veces, anota su sentimentalismo hacia el amor que siente por María Font: “Suspiré profundamente, casi le dije que la quería (pero no se lo dije) y luego, colgué”.¹⁶ El tono paródico desprende el humor¹⁷ en las confesiones de García Madero y ponen de manifiesto su afectación de poeta “sensible”.

Como buen diarista, el protagonista puede desahogarse, evadir la realidad, dialogar consigo mismo, valorar, destruir y construir su texto. En una oportunidad, revela el compendio de su creación: “¿Cuántos poemas he escrito? Desde que todo esto empezó: cincuentaicinco poemas. Total de páginas: 76. Total de versos: 2.453. Ya podría hacer un libro. Mi obra completa”.¹⁸ El conteo de su escritura tiene visos de producción considerable. No obstante, si se tiene en cuenta que todo lo ha elaborado a costa de Rosario, su novia de clase baja trabajadora, su condición tiene otro matiz¹⁹: “La vida parece haberse detenido. Todos los días hago el amor con Rosario. Cuando ella se va a trabajar, escribo y leo. Por las noches salgo a dar vueltas por los bares [...]”.²⁰ Así, en la primera parte de su diario García Madero se convierte

¹⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ En este punto sería conveniente revisar los distintos tonos que alcanza la novela pero para ello, sería imprescindible una teoría sobre el humor. Debido a que tal estudio excedería el objetivo del análisis de esta tesis, queda pendiente para investigaciones futuras.

¹⁸ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 120.

¹⁹ En la segunda parte de la novela, aparece un escritor, Pablo del Valle, en la Feria del libro de Madrid en 1994. Éste cuenta cómo su mujer lo había mantenido económicamente con su trabajo en la oficina de correos mientras él era un desconocido. El narrador siente el mismo desprecio por su mujer que García Madero por Rosario: “Al final terminaba vomitando y llorando apoyado en un árbol, preguntándome a mí mismo cómo era posible que yo pudiera convivir con esa mujer”, Bolaño, *Op. Cit.*, p. 488.

²⁰ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 116.

en un poeta prolífico gracias al mecenazgo de su compañera amorosa y pone en evidencia los recursos que, muchas veces, tiene a la mano un poeta en sus inicios. De esta manera, una vez más, se parodia el “talento” de este tipo de escritores como García Madero ya que se desvelan los mecanismos que tienen para escribir y se altera el perfil de ciertos principiantes en las letras.

1.1.2. El aprendiz de(formado)

La composición del diario se aproxima a las novelas de formación y parodia el género. Normalmente, el personaje principal debería tener un proceso de aprendizaje y evolución durante el relato pero, en el texto de García Madero, su construcción se deforma, las enseñanzas no son las convencionales y su progreso tiene signos de interrogación.

La de (formación) - denominación entendida como modelo dual que se encarga de “dar forma a una escritura a base de deformar un modelo anterior [en la que] toda exposición paródica articula un modelo dual [...] de doble dirección o voz (Bajtín), de doble filo (Waugh) [...]”²¹ - se inicia con la irrupción vandálica de Belano y Lima en el taller de Álamo²² y desata el primer cambio en la vida del narrador. Supuestamente, el encuentro con poetas mayores significaría un “modelo a seguir” para el poeta en formación; sin embargo, los preceptos que los líderes del Visceralismo le aportan no apuntan precisamente al desarrollo del personaje. A partir de entonces, García Madero conoce otros espacios con nuevos personajes y todo ello cae en la parodia de las reuniones de los “artistas” en la Ciudad de México. En la casa de la pintora Catalina O’Hara, el adolescente asiste a una fiesta junto a Belano, Lima y los demás

²¹ Herrero- Olaizola, *Op. Cit.*, p. 41. Este autor, cita a Bajtín y desarrolla su idea acerca de las dos voces en pugna puestas en escena en el discurso paródico.

²² Se hace necesario destacar lo irrisorio que sugieren la connotación “imperial” de su nombre y el rasgo de “altura” de su apellido en contraste a la mediocridad de su labor como literato.

real visceralistas. Allí, el gentío desaparece y aparece “como un río oscuro”.²³

Mientras los poetas consumen marihuana, García Madero describe las estrafalarias “actividades” de la reunión:

De la parte de atrás de la casa llegaba una música siniestra, aparentemente tranquilizadora, es decir, con sonidos de pájaros, patos, ranas, el viento, el mar, incluso de pisadas de personas sobre tierra o hierba seca, pero que en conjunto resultaba sobrecogedora, como la música de fondo de una película de terror.²⁴

La parodia se realiza con la yuxtaposición de significados que, sin embargo, tienen un mismo referente enmascarado: las truculentas veladas del zoológico artístico de los setenta mexicanos. Lo extraño mezclado con la crítica paródica limita con lo desagradable y patético. Estos factores también colaboran en el aprendizaje literario de García Madero y su configuración como poeta realvisceralista. Entonces, el discurso paródico desenmascara dichas reuniones y propone una nueva mirada que desprende, una vez más, la risa sin dejar de lado la evaluación y reversión de este tipo de “tertulias”.

En el capítulo “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, Bajtín considera las peculiaridades de la novela según la imagen que se construye del héroe. La “Novela de vagabundeo” y sus ideas principales coinciden en gran parte con el diario de García Madero. Bajtín señala que:

El protagonista es un punto que se mueve en el espacio, que carece de características importantes y que no representa por sí mismo el centro de atención artística del novelista. Su movimiento en el espacio (el vagabundeo y en parte las aventuras [...]) permite [...] exponer [...] la heterogeneidad espacial y social [...] del mundo.²⁵

García Madero callejea por el centro, la Alameda, los bares, los cafés de la Ciudad de México y muestra la pluralidad del mundo en el que vive, sólo que lo hace desde una actitud paródica. Acompaña a sus “guías” poéticos Belano y

²³ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 78.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2003, p. 200.

Lima a repartir marihuana por la metrópoli, compra y roba libros además de pensar en trivialidades propias de adolescentes: “Esta mañana he deambulado por los alrededores de la Villa pensando en mi vida. El futuro no se presenta muy brillante [...] sin embargo, lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual”.²⁶ En lugar de dar una reflexión respecto a los sitios visitados, habla de sus inquietudes propias de un adolescente y desata lo cómico.

En su errar por la urbe, las librerías de viejo se transforman en espacios “educativos” para el protagonista. En la librería de Rebecca Nodier, aprende de la boca de la misma dueña que “todos los poetas eran unos vagos pero que en la cama no estaban nada mal. Sobre todo si no tienen dinero [...]”.²⁷ Las insinuaciones sexuales de la Señora Nodier, como así también de otros personajes, colaboran en la pérdida de la inocencia de García Madero. Esta clase de situaciones no sólo parodia al lugar que tiene los poetas en la sociedad, sino que además revela a los vendedores de libros del D.F. Con el librero don Crispín Zamora se instruye sobre el mismísimo Realismo Visceral con frases turbadoras como “‘el realismo nunca es visceral’, ‘lo visceral pertenece al mundo onírico’ [...]”.²⁸ Así, el viejo parodia el nombre al denunciar la falsedad del mismo e, igualmente, lo hace con el contenido de los principios estéticos del grupo de poesía de Belano y Lima. Además, el librero entiende que los poetas pobres no tienen otro camino que la vanguardia y, en consecuencia, están condenados a la marginalidad literaria; así, desdeña el valor literario de los movimientos vanguardistas. Por ello, también don Crispín le ofrece al narrador pagarle por sexo y este hecho hace que el adolescente

²⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 23.

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁸ *Ibid.*, p. 113.

anote en su diario: “La vida es una mierda”.²⁹ Por otra parte, en su vagabundeo, García Madero realiza inquietantes comentarios sobre el estado de la literatura en México: “La mafia de los libreros mexicanos no desmerece en nada a la mafia de los literatos mexicanos”.³⁰ Los literatos de México vistos como mafiosos es un concepto que se repite en el relato. La idea de jefes (escritores, editores, acólitos, entre otros) pertenecientes al hampa literaria mexicana mina de irreverencia el sistema de las letras en los setenta y provoca una crítica a los participantes de la intelectualidad mexicana sumidos en un amiguismo con beneficios para algunos pocos.

De repente, en medio de este proceso de aprendizaje ciudadano, su vida vira estimulada por el deseo de dejar atrás lo banal y plano de su existencia. Es entonces cuando el tono irrisorio y melodramático regresa a su diario. Decide abandonar a su novia impulsado por el presagio novelesco de su amiga Brígida: “vas a morir joven, Juan, [...] vas a desgraciar a Rosario”.³¹ A partir de aquí, el diario toma la forma de un cuento y García Madero se modela como el protagonista del mismo. En esta parte del relato, su lenguaje se acelera y narra escenas de “suspenso”. Por ejemplo, intercala prolepsis tales como “entonces, no tenía idea de lo que el día nos iba a deparar”.³² Además, realiza aseveraciones más “reflexivas” y de corte poético:

me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado con mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un

²⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 114.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² *Ibid.*, p. 122.

abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio, de vacío [...].³³

El abismo de García Madero se sitúa entre la literatura y las mujeres y se modula con un vocabulario artificialmente “literario” que produce la risa ante la deformación del cliché respecto a temas “graves” para la literatura como los abismos, oscuridad, silencios y vacíos. De este modo, las palabras del joven parodian parte de los típicos conceptos poéticos y profundos de muchos escritores y los vacía de sentido pues los ubica al lado de un contexto banal.

La trama se intensifica cuando al llegar a la casa Font, uno de los protagonistas, anuncia una típica marca de los cuentos que aumenta la incertidumbre: “Aquí pasa algo raro”.³⁴ Luego, el narrador asiste a una escena de fin de año consecuente con una “Última Cena” en plan apocalíptico. Los invitados que “todo el día estuvieron apareciendo y desapareciendo [...]”³⁵ configuran el corpus de los personajes del diario de García Madero: el padre de Laura Damián³⁶ al borde del declive, dos pintores, un poeta campesino borracho, un arquitecto, la familia Font completa y, por si esto fuera poco, la imprevista llegada de Belano y Lima. “Hemos celebrado el año nuevo como quien dice en familia”,³⁷ comenta irónicamente García Madero.

A continuación, las horas finales de 1975 se llenan de sucesos confusos que promueven el desenlace de esta primera sección. La prostituta Lupe, protegida del padre de familia, Joaquín Font, se encuentra refugiada en la casa mientras su padrote, Alberto, la persigue. El cerco en la residencia a cargo del

³³ Bolaño, *Op. Cit.*, pp. 123-124.

³⁴ *Ibid.*, p. 124.

³⁵ *Ibid.*, p. 130.

³⁶ Laura Damián es una poeta que muere prematuramente y sus padres otorgan un premio de poesía que lleva su nombre. Dicho galardón es motivo de burla debido a lo que significan esta clase de “homenajes” impuestos, no por el sistema literario, sino por familias ricas e influyentes.

³⁷ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 130.

regente de Lupe y su pandilla será la puerta de salida para García Madero, no sólo a nivel textual, es decir, de la primera parte de su diario, sino también de la Ciudad de México. De este modo, pareciera que la verdadera narración de su vida comenzara en el instante que sube al Impala donde la velocidad de la huida se presenta en una serie de escenas abrumadoras e intertextuales. García Madero reseña el escape con la misma forma discursiva usada por Borges, el narrador del cuento “El Aleph”, cuando se refiere a su encuentro con el “infinito” en el sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri.³⁸ García Madero retoma las enumeraciones caóticas y construye un nuevo texto:

Vi a María [...] Vi las caras de los matones [...]. Vi el rostro de Ulises y sus manos que se movían por el tablero de mandos del coche de Quim. Vi la cara de Belano que miraba impasible al padrote [...]. Vi a Lupe [...] vi que Alberto se tambaleaba. Vi mi puño derecho (el único libre pues en la otra mano llevaba mis libros) que se proyectaba otra vez sobre el cuerpo del padrote y [...] lo vi caer. [...] vi el Impala que por fin se movía. Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse hacia mí. Vi que Lupe me miraba [...]. Supe que siempre había querido marcharme. [...] vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo.³⁹

Sin embargo, este nuevo escrito no posee particularidades propias de la literatura fantástica de Borges sino que la parodia se realiza sobre el mismo tono grave al narrar, pero ocupado por un evento distinto. La fuga de García Madero junto a Belano, Lima y Lupe, aun con el matiz literario que el narrador quiere darle, se instala entre lo tragicómico y melancólico. Por una parte, la

³⁸ En el cuento, el narrador Borges cuenta el momento que ve el Aleph como sigue: “En la parte inferior del escalón [...] vi una pequeña esfera tornasolada [...] Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América [...], vi un laberinto roto [...], vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi [...] a una mujer que no olvidaré [...] vi a los sobrevivientes de una batalla [...] vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino [...] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo [...] vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.” Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1997, pp. 260-261- 262.

³⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, pp. 136-137.

huida de los jóvenes tiene connotaciones trágicas ya que son perseguidos por criminales dispuestos a todo pero, al mismo tiempo, los sucesos se producen de una manera llena de comicidad a modo de película de enredos. Por otra parte, las reflexiones finales del joven se dirigen hacia lo apesadumbrado y taciturno de sus sentimientos. De este modo, se formula otro desdoblamiento paródico más en la modulación del texto de García Madero. Según Genette, la parodia estricta integra “un tema vulgar sin atender a la nobleza del estilo”⁴⁰ que mantiene con el escrito anterior parodiado.

Ulises Lima y Arturo Belano son parte del aleph burlado por García Madero. Éstos emergen al comienzo de la narración y lo incorporan en un desopilante itinerario realvisceralista. El entrenamiento para ser poeta lo lleva a otro trayecto que inicia un nuevo tipo de escritura; pero, esta vez, con un signo diferente. Un relato y un viaje reveladores que lo conducen al desierto (hacia otro universo) que tendrá como marco los límites de una ventana y que asimismo agregará a la configuración de escritor de García Madero, la labor testimonial de un cronista de viaje.

1.1.3. El cronista de Sonora

En la segunda parte de su diario, iniciadas las primeras horas de 1976, García Madero registra lo que ve por la ventana del Impala en el camino hacia el norte de México. A modo de crónica, asienta actividades del grupo, lugares, comidas, “enigmas”⁴¹ y divertimentos. Su tarea escritural se transforma y lo poético melodramático cambia. El tono del relato se llena de penumbra, paisajes

⁴⁰ Gerard Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 34.

⁴¹ García Madero entretiene a los viajeros con “preguntas delicadas, que también son problemas, enigmas (sobre todo en el México literario de hoy), incluso acertijos.” Bolaño, *Op. Cit.*, p. 557. El joven los cuestiona acerca de formas líricas y sus rimas, versos, entre otras controversias.

escabrosos y lóbregos vaticinios. El poeta García Madero se siente envuelto en una “investigación” sin sentido y, a veces, siente ganas de llorar.

Antes de separarse de Belano y Lima, la forma subjetiva del “yo”, característica de la primera parte del diario, pasa a un “nosotros” grupal: “Vamos hacia el noroeste [...] el policía nos devuelve los papeles [...] Nos alojamos en un hotel [...]”.⁴² En el final del trayecto, García Madero retoma su “yo” subjetivo. De esta manera, el diarista participa de los hechos a la vez que es testigo de los mismos. Entre otros recursos, utiliza fórmulas propias de una ficción detectivesca como: “Cosas en claro: Cesárea Tinajero estuvo aquí”,⁴³ “No encontramos nada en Sonoyta”⁴⁴ o “Esto encontramos: una maestra [...] nos cuenta que conoció a Cesárea”.⁴⁵ Cuando quiere destacar alguna información que cree relevante, anota sólo una frase en su diario: “16 de enero. Belano ha comprado un cuchillo”⁴⁶ u otras cuestiones importantes para él como “7 de febrero. La comida es barata. Pero aquí no hay trabajo”.⁴⁷

La función escritural y la figura de García Madero han cambiado. El aprendiz de poeta de la primera parte es ahora un cronista de sus actividades literarias y fugitivas con sus amigos. Desde la teoría del relato de viaje, esta segunda parte del diario de García Madero encierra la singularidad esencial de esta clase de escritos: “se trata de uno de esos géneros que evocan incesantemente a Jano, ya que no se puede ignorar ninguna de sus dos caras: la documental y la literaria”.⁴⁸ El texto de García Madero posee estas particularidades propias de una narración de viaje, sólo que el mismo es

⁴² Bolaño, *Op. Cit.*, pp. 567-568.

⁴³ *Ibid.*, p. 570.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 572.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 594.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 584.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 607.

⁴⁸ Sofía Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes*, Reichenberger, Erfurt, 1997, p. X.

atravesado por el recurso paródico y entonces la sociedad que delinea el narrador se desdobra y entonces, retrata viejas indígenas sospechosas, como la mujer que les informa sobre las cualidades de serpiente venenosa de Cesárea Tinajero o la marginalidad de las “clases bajas” pone al descubierto la ilegalidad de Belano (de nacionalidad chilena) en México, cuestión ignorada por García Madero. Sin embargo, Belano intercede, en un momento del viaje, con los acólitos clones de nada menos que de Octavio Paz, tremenda jerarquía literaria en el universo de la novela que sitúa al joven poeta en un espacio paródico. El norte de México se transforma en un doble absurdo de lo literario en el D.F.

En el final del recorrido, García Madero decide quedarse con los cuadernos de Cesárea Tinajero y ocupa su casa. El insignificante poeta conserva los tan buscados “documentos inéditos” de la fundadora del realismo visceral. En este punto se establece una yuxtaposición entre Amadeo Salvatierra y García Madero. El joven poeta concluye su travesía convirtiéndose en uno de los depósitos de las huellas de la poeta perdida, exactamente en el mismo año que Amadeo Salvatierra guarda el número de la revista “Caborca”, donde se encuentra el único poema publicado de Cesárea Tinajero. Ambos depositarios perdidos, uno en la Ciudad de México y otro en el norte del país, señalan un destino incierto para la obra de Tinajero e indican su invisibilidad como poeta.⁴⁹

El joven poeta elige quedarse extraviado en el desierto de Sonora, practicando las “enseñanzas” poéticas del Real Visceralismo: apartarse de lo

⁴⁹ Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto, “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (editores), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.

verbal y acercarse a lo estético, ideología literaria en gran medida absurda García Madero queda varado en el desierto y es como si, en definitiva, decidiera perderse en el Norte de México y, así, desaparecer del ambiente literario. De este modo, los comienzos del poeta principiante y sus intentos por pertenecer al mundillo de la literatura mexicana se parodian hasta que convertirse en nada.

1.2. Amadeo Salvatierra, el estridentista en Santo Domingo

El relato de Amadeo Salvatierra es el primero y el último en la segunda parte de la novela. Es el único de los personajes que aparece varias veces en un mismo tiempo –una noche de enero de 1976- y en un único espacio, su propia casa.⁵⁰ De esta manera, se vuelve una marca de apertura y cierre discursivo de esta sección. Dentro de su relato, Salvatierra cuenta su encuentro con Arturo Belano y Ulises Lima⁵¹, poetas que siguen el rastro de Cesárea Tinajero, la guía estética de su clan literario, el Real Visceralismo. Amadeo es un narrador testigo de la vanguardia mexicana. Ha formado parte de las actividades literarias del Estridentismo. Igualmente, ha conocido a la poeta perdida y ha formado parte de su grupo poético. En el mundo de la novela, su testimonio funciona como una bisagra que articula dos generaciones literarias, la de los veinte y la de los setenta. El narrador configura un tipo de escritor relegado y fracasado que se parodia a sí mismo así como a sus ex compañeros estridentistas y al escritor Nobel mexicano, Octavio Paz.

⁵⁰ El relato de Luis Sebastián Rosado, por ejemplo, aparece tres veces en distintos espacios y momentos de la trama: primero, en abril de 1976 en una cafetería de Coyoacán, luego en una fiesta en julio de 1976 y, por último, en un estudio otra vez en Coyoacán en febrero de 1984.

⁵¹ En este momento de la narración, Belano y Lima son dos veinteañeros que vagabundean en la Ciudad de México en los años setenta.

El viejo Salvatierra actúa como un depósito de anécdotas y documentos de aquellos años vanguardistas y revolucionarios. Posee el primer y único ejemplar de “Caborca” dirigida por Cesárea Tinajero, en sus palabras de tono burlón: “el órgano oficial, como quien dice, del Realismo visceral”.⁵² Cuando registra su biblioteca, se refiere con estas palabras al hallazgo de “Caborca”: “y entonces, ya pude ver mejor los títulos, los autores, los legajos en donde guardaba los materiales inéditos de mi época [...] por fin pude dar con el archivador que buscaba”.⁵³ Amadeo conserva y cuida escritos valiosos en su casa, convertida en una especie de arcón. De hecho, su onomástico encierra significados relevantes. Se erige en sí mismo como un cofre. Salvatierra guarda lo que queda de la “visibilidad” escritural y anecdótica de Tinajero; de ahí su importancia en los acontecimientos de la historia. Se revela un juego de palabras en la conformación de su apellido entre “el que salva la tierra” y las resonancias significativas de Cesárea: mujer, madre, tierra, salvar la tierra, es decir, proteger la memoria, sus anécdotas y su único poema. El narrador anuncia y enfatiza su causa: “Todos la olvidaron, menos yo muchachos [...] ahora que estamos viejos y que ya no tenemos remedio [...] Yo guardé su revista y guardé su recuerdo”.⁵⁴ Allí, él mismo ha publicado sus poemas junto a los principales estridentistas Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide. En el mismo número, también se divulgan las traducciones de André Breton, Tristan Tzara y Philippe Soupault, hechas por él y la directora de la revista. Sin embargo, ni su poesía ni sus versiones de los poetas franceses aparecen expresas en la narración. De este modo, su escritura aparece omitida

⁵² Bolaño, *Op. Cit.*, p. 270.

⁵³ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 201.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 551.

en su propio relato, hecho que dará lugar a posicionarse como escritor postergado y parodiado por él mismo.

1.2.1. El escritor de cartas y Octavio Paz

Salvatierra, custodio de la remembranza de Cesárea, afronta la supervivencia cotidiana de su presente malogrado. Trabaja hace treinta años en los portales de Santa Domingo como escritor de rogativas, “cartas de amor, lo mismo que petitorios, instancias para los juzgados, reclamaciones pecuniarias, súplicas que los desesperados mandan a las cárceles de la República”.⁵⁵ Los jóvenes Belano y Lima le piden especificaciones respecto al contenido de las epístolas y Amadeo les contesta que son de amor: “[de] todo [...] cartas de madres a hijos, cartas de hijos a sus padres, cartas de mujeres a sus maridos presos, y cartas de novios, claro, que son las mejores [...] todo va mezclado como en botica, y a veces el escribano pone algo de cosecha propia”.⁵⁶ Los escritos pertenecen tanto al ámbito de la “literatura rosa” de matices femeninos - acotada por lo cursi y lo trivial como al jurídico, la escribanía y los reclamos sociales. La combinación del contenido y el estilo de sus trabajos escritos no tienen que ver con la poesía ni la literatura.

Amadeo escribe para subsistir e irónicamente tiene como destinataria a la “chusma”, la gente común que no sabe leer ni escribir. Su “obra” es un anonimato dentro de otro donde las posibilidades de reconocimiento son nulas. Salvatierra es intermediario del discurso de los otros ya que plasma las palabras que le dictan. Su escritura tiene poco o nada de creativa. Resulta de un revoltijo entre lo que dicen que tiene que escribir y su “cosecha propia”; es

⁵⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 552.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 201.

una obra sin trascendencia que queda atascada y perdida en una multitud indiferente. Su tarea como escritor es de exclusión y de ocultamiento. Salvatierra reafirma aún más su marginalidad cuando con tono mordaz les pregunta a Belano y a Lima:

si Germán o Arqueles o Manuel les contaron en qué trabajaba yo, cómo me ganaba diariamente los pesos. Y ellos dijeron no, Amadeo, de eso no nos dijeron nada. Y entonces yo les dije muy orondo, que escribía, y creo que me reí o que tosí sus buenos segundos, yo me gano la vida escribiendo, muchachos, les dije, en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera.⁵⁷

Amadeo transforma su discurso en una parodia de sí mismo y utiliza el recurso de la ironía para lograrlo: su ponderación y la de Octavio Paz tienen visos de antífrasis. En “Ironía, sátira, parodia”, Linda Hutcheon explica que la ironía es un tropo de uso privilegiado en el discurso de la parodia y que su función:

pragmática [...] consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. [...] En el plano semántico, la ironía se define como señal de diferencia de significado [...] se realiza de forma paradójica, por una superposición de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se quiere que se entienda).⁵⁸

Los contextos escriturales de Paz y Amadeo se yuxtaponen. Salvatierra asemeja su labor a la del escritor Nobel pero la disocia de la legitimación y el reconocimiento que ni él ni su “obra” tienen. De esta manera, Amadeo disloca su lugar como escritor, pone de manifiesto la “señal de diferencia” irónica y se configura a la par de Paz. Éste, a su vez, emerge como signo movido de su lugar canónico, expuesto a la burla y, por ende, devaluado. En el universo de la novela, Octavio Paz es la representación de paradigma de escritor. Por ello, es el centro literario más importante y la imagen del autor reconocido y elogiado.

⁵⁷ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 200.

⁵⁸ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia”, en: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM Iztapalapa, 1992, pp. 176-179.

Señala un foco donde se sitúa él mismo y una periferia ocupada por el resto. No obstante, Amadeo mueve a Paz de su sitio habitual y lo coloca a su lado desestabilizando la jerarquía establecida.

Waugh afirma el sentido de desplazamiento ejercido por la parodia sobre ciertos pactos literarios y culturales: "Parody of a literary norm modifies the relation between literary convention and cultural historical norms, causing a shift in the whole system of relations".⁵⁹ Cuando Salvatierra coloca la escritura de Paz en el mismo espacio que la suya, convierte tanto a sus autores como a sus textos en objetos paródicos y los transforma en discurso parodiado. Se parodia a sí mismo y a su "colega" para subvertir un orden, para burlarse del sistema literario y así, fundar una disposición diferente. En la nueva clasificación, Octavio Paz no es más la cúspide literaria, sino que se encuentra junto al escritor de Santo Domingo. De este modo se devalúa la obra del escritor Nobel pues colinda con el trabajo escritural de Salvatierra.

Igualmente, Amadeo acentúa el carácter periférico y gris de sus poemas mientras baja de escalas en lo que se refiere a su actividad como escritor. Frente a la revista de Cesárea, les pide a Belano y a Lima que no lo lean y agrega: "qué pena, qué pérdida de tiempo [...]".⁶⁰ Luego, se compara con Encarnación Guzmán, la protegida de Cesárea: "puede que no fuera una buena poeta (como yo mismo), puede que incluso ni siquiera fuera poeta, buena o mala (como yo mismo, ay) [...]".⁶¹ Salvatierra duda de su condición de poeta pues sus versos no han tenido ni repercusión ni reconocimiento. Han quedado en el olvido en una revista de vanguardia dejada de lado. Aparece nuevamente

⁵⁹ Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious*, Londres, Routledge, 1984, p. 67.

⁶⁰ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 271.

⁶¹ *Ibid.*, p. 272.

expuesto el amiguismo entre los intelectuales mexicanos: tanto Amadeo como Encarnación fueron publicados por la directora de la revista por ser los camaradas de ésta última y no por la calidad literaria de su obra. De este modo, se insinúa o se deja ver entre líneas que muchos literatos han sido y son publicados de la misma manera. Aunque algunos quedan omitidos como Salvatierra y la amiga de Cesárea, otros en cambio, logran la fama y el reconocimiento.

A pesar de que Amadeo ha publicado en “Caborca” junto a sus compañeros estridentistas, éste no se encuentra en el mismo lugar que ellos y otra vez, el narrador se vale de la ironía para parodiar a sus ex camaradas. Así, explica que Manuel Maples Arce ha logrado con “otros medios” ser reconocido: se dedica a labores diplomáticas y, por ello, sale en el periódico. Aunque el narrador no aclara la causa, sí comenta que, otro de sus “iguales” estridentistas, Germán List Arzubide también ha viajado a Europa. Debido a que Salvatierra no ha logrado contactarse por “otros medios” como lo han hecho sus colegas de la vanguardia, forma parte de los escritores relegados, signados por el fracaso que participaron en un movimiento de cambio en la literatura mexicana pero que, en la actualidad de la novela, su quehacer se considera ignorado.

En esta instancia, la escritura de Amadeo se encuentra en el mismo estado de omisión que la de su amiga Cesárea. Sólo que ella forma parte del imaginario de los Real Visceralistas y del recuerdo del mismo Amadeo. La poeta resulta el espacio discursivo en el que confluyen los enunciados de Salvatierra, en donde, a partir de la construcción que hace de su amiga, también se configura a sí mismo. Amadeo Salvatierra tiene a Cesárea Tinajero

como su par y su ausencia, los dos comparten este espacio de escritores apartados y no reconocidos. Sin embargo, aunque la poeta se llena en su evocación de idealización y unicidad, el trabajo escritural de ambos se centra en un mismo dominio: el de la periferia.⁶²

Salvatierra revela en su discurso una añoranza del pasado alimentado por una nostalgia de la juventud perdida, a la vez que por un presente pleno de frustración y desconcierto. En su último relato, el viejo Amadeo confiesa que, como muchos mexicanos, luego de haber compartido el sueño vanguardista, ha dejado de escribir y leer poesía. Desde entonces, declara que su vida:

discurrió por los causes más grises que uno pueda imaginarse. Hice de todo, hice lo que pude. Un día me vi escribiendo cartas, papeles incomprensibles bajo los portales de la plaza Santo Domingo. Era una chamba como cualquier otra [...] pero no tardé en darme cuenta que aquí me iba a quedar por mucho tiempo, atado a mi máquina de escribir, a mi pluma y a mis hojas blancas.⁶³

Las palabras de Salvatierra son ácidas y fatalistas. En este punto, el gesto paródico tiene visos de “seriedad”. Genette, según la importancia hipertextual, denomina a este proceder en su clasificación *parodia seria* y explica:

Si acoplo aquí estos dos términos, que en el uso común forman oxímoron, lo hago deliberadamente y con el fin de indicar que para ciertas fórmulas genéricas no basta con una definición puramente funcional: si se define la parodia sólo por su función burlesca, no podemos dar cuenta de [otras] obras [...].⁶⁴

De esta manera el recurso paródico igualmente dirige su mecanismo a una reflexión grave que se aleja del efecto cómico y de la función lúdica. Aparece el doble valor de la misma. En este caso, la imagen del viejo Amadeo demuestra sus matices paródicos a la vez que serios.

⁶² Aunque en esta periferia, Cesárea Tinajero es el centro de la marginalidad literaria. Este punto lo desarrollo en el último capítulo de este trabajo.

⁶³ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 552.

⁶⁴ Genette, *Op. Cit.*, p. 39.

Amadeo representa a los escritores no reconocidos mientras que la figura del escritor Nobel, a los reconocidos. Dentro de esta jerarquía, se exhibe a otros autores de grado intermedio en los escalafones de la literatura latinoamericana, tales como los mismos Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide o Carlos Monsiváis. Cada uno de estos estratos se relaciona, dialoga, y hace visibles distintas concepciones de literatura y de escritor.

Amadeo ha sido poeta y su relato configura a un escritor relegado y fracasado; García Madero, por su parte, es aprendiz de poesía y demuestra el entusiasmo de un autor que, aún no reconocido, tiene ínfulas de fama y gloria. Salvatierra, ha pertenecido a la vanguardia mexicana de los años veinte y García Madero se ha involucrado con las andanzas de un grupo de poesía que, al mismo tiempo, tiene como adalid a una de las figuras de esa vanguardia. Los discursos de Salvatierra y de García Madero encierran, desde la periferia literaria, la parodia de ellos mismos, de los miembros del Estridentismo, de Octavio Paz y de sus reflejos marginales Arturo Belano, Ulises Lima y Cesárea Tinajero.

Lo relevante es que, dentro de estas distinciones y “formas de atención”⁶⁵ bajo el actuar de la parodia, se fundan otras posibilidades de lectura y de hechura textual. Los escritores expuestos, cualquiera sea su estatus, se sumergen en una novela que utiliza la parodia, de forma crítica, e irrumpe, al mismo tiempo, en nuevas posibilidades creativas.⁶⁶

⁶⁵ Celina Manzoni (Edición, compilación y prólogo), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, p. 25.

⁶⁶ Waugh, *Op. Cit.*, pp. 65-66.

Capítulo II: Escritores reconocidos

Esta sección se abre para los modelos de escritores reconocidos más representativos que aparecen dentro del mundo de la novela, a saber: Octavio Paz, Carlos Monsiváis y Manuel Maples Arce. La parodia se realiza sobre estas autoridades, mismas que funcionan como ejes perturbadores y reorganizadores a la vez de una jerarquía literaria manifiesta en el relato.

2.1. Octavio Paz y su equívoca figura

Juan Villoro aclara que en *Los detectives salvajes*: “el ‘enemigo’ Octavio Paz se agranda como un chamán que recorre el Parque Hundido en una caminata que es un signo que es un viento entero”.⁶⁷

Octavio Paz aparece como personaje hacia el final de la novela. Sin embargo, sus repercusiones paródicas se exhiben como “un viento entero” durante todo el relato. Ya en las primeras páginas, Ulises Lima lo declara como “nuestro gran enemigo”.⁶⁸ Los real visceralistas deben “cambiar la poesía mexicana [...]”⁶⁹ y derrotar el imperio de Paz. A partir de aquí, el escritor se delinea como una señal canónica que atraviesa el relato desde su autoridad dentro del universo literario. Su obra es mencionada únicamente por su secretaria y su imagen aparece más como persona pública que como escritor.

En una ocasión, García Madero asiste a una de sus conferencias. Aunque el adolescente anhela convertirse en poeta, no le llaman la atención las palabras de Paz sino sus manos “que llevaban el compás de las palabras que iba leyendo, seguramente un tic adquirido en su adolescencia [...] sus dedos

⁶⁷ Villoro, Juan, “El copiloto del Impala”, en red: <http://sololiteratura.com/bol/bolanorevilloro.htm>

⁶⁸ Bolaño, *Op. Cit.*, 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

[...] cortaban el aire [...] como si en ello *nos fuera la vida*".⁷⁰ Los gestos pomposos del conferencista son más relevantes que su lectura. García Madero revela a un Paz ampuloso con manos llenas de poder retórico y palabras no memorables.

Por su parte, Luis Sebastián Rosado patrocina "lo que hace Paz" pero no explicita a qué se refiere precisamente, si a su escritura o a su labor literata. No obstante, lo postula en una cima entre los escritores de los setentas mexicanos. Prefiere que a los real visceralistas les guste "lo que hacen ellos mismos" y no en cambio que elijan "lo peor" como pronunciarse, por ejemplo, "discípulos de los poetas campesinos o seguidores de la pobre Rosario Castellanos o adláteres de Jaime Sabines [...]".⁷¹ De este modo, el joven Rosado jerarquiza a los intelectuales mexicanos: sitúa a Paz por encima de Castellanos o Sabines y al mismo tiempo desprecia la obra de estos últimos.

Sin embargo, la figura del "gran" Octavio es puesta en un espacio caricaturesco y gracioso. Luis Sebastián imagina que el grupo de Belano y Lima lo secuestran⁷²:

se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz [...].⁷³

La posible desaparición de Paz del medio literario resulta una catástrofe para Rosado pues el escritor representa un centro modélico. Su líder ha realizado

⁷⁰ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 86.

⁷¹ *Ibid.*, p. 153.

⁷² La enumeración caótica de las acciones remite nuevamente a la parodia del cuento "El Aleph" de Jorge Luis Borges, mismo que ha sido revisado en el Capítulo I de esta tesis.

⁷³ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 171.

una antología de poetas mexicanos que el narrador considera: “ejemplar y paradigmática [...]”.⁷⁴ Es decir, para el joven, Paz tiene el juicio para seleccionar a los “mejores” o, al menos, los que valen la pena. Por ello, Rosado se siente parte de su “bando” y se excluye de otros grupos laterales. La idea de bandos literarios configura las actividades de Paz en medio de una especie de mafia o asociación pandillista en la que él es uno de los jefes indiscutidos.

Por otro lado, para el editor Lisandro Morales la poesía no vende, y si la revista de Paz es un éxito se debe a que: “Octavio es Octavio y hay lujos que los demás no nos podemos permitir”.⁷⁵ Sin embargo, Morales aclara que:

la revista de Octavio yo no la leía hacía siglos, ni rectificué el adjetivo ‘lujo’ con que había adornado el quehacer poético sino su trabajosa publicación, pues en el fondo yo no creo que sea un lujo publicar poesía sino una soberana estupidez.⁷⁶

Morales no hace hincapié en el contenido de la revista, por el contrario, habla de su ostentosa edición y desacredita los méritos de la publicación. Igualmente, reafirma el poder de Paz como “patriarca” de las letras mexicanas, como el cabecilla de la “mafia” literaria en México.

Entre los admiradores de Paz, Felipe Müller refiere una historia contada por Belano sobre un escritor peruano amigo suyo que según el narrador “juega” porque escribe al mismo tiempo “páginas horribles y panfletarias y al día siguiente un ensayo cuasi ilegible sobre Octavio Paz en donde todo eran zalamerías y alabanzas al poeta mexicano”.⁷⁷ Müller señala los dos tipos de textos que puede manejar un devoto de Paz puesto que “lo panfletario” se

⁷⁴ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 276.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 498.

opone, según sus palabras, a las que puedan referirse al Gran Octavio. La reseña de su escrito no se refiere a rasgos acerca de la obra sino a las adulaciones hacia el escritor Nobel, cuestión que ubica, una vez más, a Paz en el tope de la jerarquía, al mismo tiempo, pone en evidencia, una vez más, su autoridad monárquica.

En el mundillo artístico, otro de sus adeptos, el pintor Alfonso Camarga tampoco habla de la obra del escritor Nobel. Expresa que él respeta a los poetas “de verdad” como Octavio Paz pero no define lo que significan sus calificaciones. Se queja del desprecio de Belano y Lima hacia su ídolo pues ellos hablan “con la soberbia de los ignorantes”.⁷⁸ No obstante, emerge lo burlesco de la defensa hacia Paz pues los visceralistas son los proveedores de drogas de Camarga y de muchos otros.

Igualmente, además de sus admiradores, Paz tiene “asistentes incondicionales” en los que también recae la parodia. Los real visceralistas expulsados por Belano se unen sin problemas a “las huestes de los Poetas Campesinos o a los achichincles de Paz”.⁷⁹ Es decir que parte de sus “colaboradores” pertenecen al grupo de Belano y Lima cuando se supone que son sus adversarios, cuestión que indica la poca solidez de principios y compromiso hacia la causa poética regentada por el escritor Nobel.

Jacinto Requena califica a “los lambiscones de Paz [...]”⁸⁰ como poetas deplorables, “basura pura”.⁸¹ Por otra parte, en medio de la búsqueda de Lima en Nicaragua, Hugo Montero se junta con otros poetas para saber del paradero

⁷⁸ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 328.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 275.

⁸¹ *Ibidem.*

de su amigo. Entre ellos, surge Moreno-Rizzo que “como todo el mundo sabe, es un achichinle de Paz”.⁸² Montero destruye su prosa pues posee “ese aire gazmoño y matonil [...]”⁸³ y lo reúne con el resto de los mediocres “discípulos” del escritor, singularizados por utilizar un lenguaje puritano y represivo que manifiesta la violencia de los seguidores como asimismo del propio Paz.

Igualmente, en el desierto de Sonora aparece “un doble exacto, pero en pequeñito, de Octavio Paz”.⁸⁴ Incluso, Belano revela en su onomástico la desopilante similitud del gemelo paciano llamado Horacio Guerra, pues el célebre poeta Horacio vivió en la misma época que el emperador Octavio Augusto César, comparte su nombre de pila y los “laureles” de Paz. De hecho, hasta los ayudantes del clon Paz se asemejan:

sus acólitos de este rincón perdido del estado de Sonora son la réplica exacta de los acólitos de Paz. Como si en la provincia olvidada y profesores igualmente olvidados reprodujeran los gestos que los medios de comunicación difunden de sus ídolos.⁸⁵

Paz es visto como un objeto fetiche. Su apariencia mediática es parte del circo literario y es lo que los provincianos imitan. De hecho, hasta copian su ideología hegemónica. Cuando Belano les comenta acerca de Tinajero, ellos desechan la utilidad del caso por tratarse de una obra de vanguardia poco cuantiosa.

El escritor mexicano es parodiado como un signo vector dudoso con variadas resonancias pero todas peyorativas a la vez que cómicas. Sin embargo, la imagen paródica de Paz llega a su clímax en la reunión con Ulises Lima en el Parque Hundido.

⁸² Bolaño, *Op. Cit.*, p. 335.

⁸³ *Ibid.*, p. 336.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 569.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 571-572.

2.1.1. Los círculos de Paz y Ulises Lima

Clara Cabeza narra sus días como secretaria de Octavio Paz. Ella también afirma la conducta rancia y majestuosa de su patrón. Las tareas que realiza son múltiples y se asemejan más a las de una criada que a una oficinista: sirve el desayuno en la cama al matrimonio Paz y le da los remedios a “don Octavio”. Además realiza otras diligencias como encontrar manuscritos perdidos, llamar a los asistentes, hallar libros extintos y “preparar la agenda [...] llena de actividades sociales, que si fiestas o conferencias, que si invitaciones a inauguraciones de pintura, que si cumpleaños o doctorados *honoris causa* [...]”.⁸⁶ Todo ello ocasiona que su mente esté atormentada y ella sea víctima de “una cefalalgia crónica”.⁸⁷

Sin duda, el quehacer más detallado por Clara es la clasificación de las epístolas recibidas por su jefe:

No saben ustedes el titipuchal de cartas que recibía don Octavio y lo difícil que era clasificarlas. Como ya se imaginarán le escribían de los cuatro puntos cardinales y gente de toda clase, desde otros premios Nobel como él hasta jóvenes poetas [...] a veces hasta [...] recibía cartas en chino [...].⁸⁸

No obstante, la labor “desquiciante” por excelencia es el envío de esquelas escritas por Paz. En ellas, según Clara, el autor dialoga sobre temas similares a los que habla en sus poesías y ensayos: “de cosas bonitas, de cosas oscuras y de la otredad [...]”⁸⁹ cuestión ésta última que la secretaria aún no comprende. La división temática es burda y risible a la vez. Los tópicos de Paz son agrupados en sólo tres categorías generales sin mayor detalle por Clara, que no es especialista en literatura, pero se ocupa de los documentos y la agitada

⁸⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 503.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 501.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 501-502.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 503.

vida social de Paz. De esta manera, no existe una simetría entre las cualidades de su intelectualidad con la de su patrón. No obstante, ella es la única a lo largo de toda la novela que habla de su escritura.

Entre las diversas asistencias de la secretaria, en una oportunidad, Paz le pide que lo lleve al Parque Hundido. El misterio se acrecienta para la mujer pues su patrón no le comunica el propósito del viaje. Entonces, la visita se convierte en un enigma incomprensible para Clara. La imagen de un Paz ocupado y requerido se traslada a un espacio público para exhibir una faceta inédita. Allí se encuentra con un “desconocido” y ambos inician un juego de acertijos que se devela día tras día, pues las entrevistas suceden en varias ocasiones, pero que no se resuelve.

La primera vez que se reúnen, Paz y Lima caminan en círculos contrarios y no se hablan. El espectáculo es irrisorio e incoherente. Clara, espectadora incondicional del extraño evento, siente “una alarma en el pecho”.⁹⁰ Sin embargo, luego del paseo “don Octavio” se nota más alegre y dinámico. Aunque Clara le advierte sobre el peligro de un lugar como el parque, Paz soberbiamente le contesta: “a mí no me asalta ni el presidente de la república”.⁹¹ La sinrazón de un hombre de su importancia que se expone en un espacio concurrido para verse con un extraño colabora con la parodia al “único premio Nobel mexicano”⁹² pues las particularidades del hecho lo colocan en un espacio diferente al Octavio jefe de intelectuales mexicanos.

En la segunda excursión, los dos hombres vuelven a cruzarse pero en vez de dirigirse palabras, se miran y susurran números. Clara es presa de una

⁹⁰ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 504.

⁹¹ *Ibid.*, p. 506.

⁹² *Ibidem.*

“negra premonición” cuando su jefe le pide que realice una lista de poetas nacidos en la década del cincuenta y, además, le solicita absoluta confidencia respecto a lo que iría a presenciar o escuchar. Le cuenta que Lima había sido uno de los “energúmenos” que habían programado su secuestro, justificando el hecho, probablemente por su indiferencia hacia él y su grupo “o tal vez sólo se trataba de una broma”.⁹³ La última vez en el parque, Clara se encuentra “irracionalmente afectada”. Ulises Lima se presenta como el último real visceralista y se sienta a hablar con Paz quien le pregunta si su movimiento es una continuación del iniciado por Cesárea Tinajero. Lima asiente con tristeza y luego conversan por un tiempo y se despiden cordialmente. Después, Clara busca al poeta en el inventario pedido por su patrón pero éste no existe en él.

El encuentro de Lima con Paz en el Parque Hundido parodia en primera instancia, la silueta del “gran enemigo” quien se presta a un juego inimaginable teniendo en cuenta las cualidades de su persona. Al mismo tiempo, afirma, a través de su jerarquía, la existencia de Cesárea y del Real Visceralismo. Su perfil se amplía en el relato de Clara y se exhibe de otra manera. Igualmente, ella es la encargada de afirmar el final de Ulises Lima como poeta y de reafirmar la polifacética y crítica imagen de Paz. No obstante, también el encuentro demuestra el acuerdo final entre las dos partes. Lima se presenta resignado ante Paz, y éste, a su vez, pese a los ataques visceralistas, tiene voluntad para una extraña reconciliación.

Así, a lo largo del relato, la figura de Octavio Paz se desplaza de su lugar canónico e inalterable: su autoridad es puesta en ridículo por las connotaciones de las circunstancias del encuentro con Lima y, por ello, simultáneamente las

⁹³ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 507.

unidades del sistema literario se reacomodan en un nuevo esquema. La parodia del escritor Nobel provoca un cambio que modifica las relaciones de las convenciones literarias ya que como bien afirma Waugh:

The breaking of the frame of convention deliberately lays bare the process of automatization that occurs when a content totally appropriates the form, paralyzing with fixed associations which gradually remove it from the range of current viable artistic possibilities.⁹⁴

En *Los detectives salvajes*, el discurso sobre la imagen de Octavio Paz se desprende de su representación cristalizada para liberar una nueva que remueve a las demás. Lo mismo, pero en menor medida, ocurre con el perfil que se modula del ensayista Carlos Monsiváis.

2.2. Carlos Monsiváis, el ensayista afrentado

La figura de Monsiváis se revela en los distintos narradores y con palabras de él mismo como personaje de la novela. Su aparición expone a un escritor parodiado desde sus ínfulas de poder y su derecho a categorizar a otros escritores.

Monsiváis es mencionado por primera vez por García Madero. El joven asienta en su diario que en las azoteas del DF “dice Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos”.⁹⁵ Aun en bandos literarios separados, la palabra de Monsiváis es citada por Lima. Luego, también es García Madero quien en uno de sus vagabundeos por “el hampa libresca de México” “cree” haber visto a Monsiváis. En una de las librerías de viejo, el presunto ensayista tiene una actitud misteriosa y poco agradable. García Madero intenta acercarse para ver qué libro observa pero falla en su tentativa:

⁹⁴ Waugh, *Op. Cit.*, pp. 69-70.

⁹⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 29.

“Monsiváis se dio la vuelta, me miró fijamente, creo que esbozó una sonrisa y con el libro bien sujeto y ocultando el título se dirigió a hablar con uno de los empleados”.⁹⁶ El gesto de Monsiváis cae en la comicidad y en la sugerencia abierta de su extraño comportamiento pues se perfila siempre como un escritor “serio” y con un reconocimiento importante dentro del universo del relato.

Luis Sebastián Rosado reproduce las palabras despectivas de “Monsi” respecto a los estridentistas: “Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis [...] nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil”.⁹⁷ Monsiváis es terminante con la vanguardia mexicana, lo mismo que lo es con los visceralistas. El joven no sólo indica una cercanía con el ensayista sino que hasta conoce sus opiniones literarias. Además, Rosado cuenta que en una cita acordada entre Monsiváis y el grupo de Belano, un suceso inesperado acontece. Los rumores acerca de los atropellos hacia el odiado escritor rondan en las palabras de Rosado. Así, el joven refiere los actos “canallescós” de Lima y sus acompañantes hacia su amigo: “a Monsi lo había arrinconado [...] pero bueno Monsi fue a tomar un café con ellos, les concedió audiencia, se podría decir, que parte de culpa la tenía él [...]”.⁹⁸ Monsiváis es parte de los contrincantes de los visceralistas y por ende de la “banda enemiga”; se modula como un viejo huraño y poco adepto al cambio. Rosado, acérrimo defensor de Paz, se coloca de su lado y hasta exclama que los visceralistas se han comportado peor con él que con “Monsi”.

Asimismo, Monsiváis se presenta con su propia voz en el relato y esclarece el episodio con Belano y Lima: “Ni encerrona, ni incidente violento ni

⁹⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 102.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 153.

nada de nada. Dos jóvenes [...] obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con terquedad infantil [...] capaces de negar lo evidente [...] Dos perdidos, dos extraviados”.⁹⁹ Incluso, el ensayista alude a su propia “generosidad” al ofrecerle a Lima escribir y publicar la reseña de un libro de Octavio Paz. Pero cuando Ulises acepta y le dice que llevará el escrito a su casa, Monsiváis le hace una broma que ni Lima ni Belano entienden: “yo le dije que a mi casa no, que mi madre podía asustarse de verlo”.¹⁰⁰ La figura de Monsiváis se delinea como un personaje déspota y violento que consiente el diálogo sólo si es bajo sus reglas. Al mismo tiempo, marca la marginalidad y, por ello, el debido sometimiento de Belano y Lima hacia su reconocimiento.

Por otra parte, Monsiváis sale publicado en la revista del editor Lisandro Morales. Sólo que su nombre se convierte en uno menor frente a otras personalidades literarias. Morales cuenta que en el primer ejemplar le habían prometido (nunca aclara quiénes son esos “ellos” detrás de la administración de su publicación) a Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa pero que él se “conformaba con tener a Ibarra, a Monterroso, a José Emilio Pacheco, a Monsiváis, a Elenita Poniatowska”.¹⁰¹ Los escritores se posicionan como en un mercado de valores y la gradación jerárquica es evidentemente irónica y cómica. El editor comenta que: “En el primer número [...] no apareció ni Cortázar, ni García Márquez, ni siquiera José Emilio Pacheco, pero contamos con un ensayo de Monsiváis y eso, de alguna manera, salvaba a la revista [...]”.¹⁰² Morales exhibe el reajuste paródico de los escritores donde Monsiváis reafirma que no pertenece a “las primeras figuras de la literatura

⁹⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 160.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰² *Ibidem.*

latinoamericana“. ¹⁰³ Empero, la presencia de Monsiváis en el relato se sitúa en un espacio autoritario y soberbio que, en realidad para el universo literario de la novela, tiene fundamentos sólo en la escala de las letras mexicanas. Desde una perspectiva menor, Carlos Monsiváis es parodiado por sus debilidades y actitudes patéticas. No obstante, ocupa un sitio destacado en el mundo de los escritores que aparecen en la narración aun como otro de los acólitos de Paz.

Dentro de la historia de la literatura mexicana, el Estridentismo y sus líderes también se sumergen en parodia y se les achaca su extravagante y, hasta a veces, absurda labor poética. Sin embargo, Manuel Maples Arce se rescata de un pasado vanguardista aunque reconocido, no del todo valorado.

2. 3. Manuel Maples Arce, el estridentista postergado

Aunque durante la narración la imagen de Maples Arce cae en la burla, su presencia tiene que ver con la recuperación de la actividad de los relegados poetas del Estridentismo. Hay una suerte de reivindicación de “las contradictorias y para entonces casi olvidadas biografías de los escritores de la vanguardia mexicana de los años veinte [...]”. ¹⁰⁴

En primera instancia, Maples Arce aparece nombrado por Amadeo Salvatierra pues juntos han sido parte de las acciones vanguardistas. De hecho, Maples también ha conocido a Cesárea Tinajero. Sin embargo, en vez de elevar la tarea de su ex compañero estridentista, Amadeo lo parodia con sorna y humor. Cuando el viejo Salvatierra encuentra la revista “Caborca”, aparece el manifiesto escrito por Maples Arce en 1921 y Amadeo lo comenta

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, 2008, p. 344.

junto a Belano y a Lima. Pese a que la glosa realizada es en parte laudatoria, “la vanguardia actualista de México’, qué mal suena pero qué bonito es, ¿verdad?, y en donde también dice ‘mi locura no está en los presupuestos’ [...]”¹⁰⁵, las palabras del narrador alternan, nuevamente, la ironía y la burla paródica. La primera apostilla alude al explícito rechazo de Maples Arce en aquellos años hacia los “presupuestos”, es decir, hacia lo monetario. No obstante, a continuación, Salvatierra suelta un “ay, las vueltas que llega a dar la vidorria [...]”, y el sarcasmo se intensifica, ya que años más tarde Amadeo lee en el periódico que su ex camarada finalmente logra viajar a Europa justamente con los mismos “fondos” desdeñados en su juventud:

El poeta Manuel Maples Arce decía la nota, sale de Veracruz con destino a El Havre. No decía el padre del estridentismo se va a Europa ni el primer poeta vanguardista mexicano parte para el Viejo Continente, sino simplemente: el poeta Manuel Maples Arce. Y puede que ni siquiera dijera el poeta, tal vez la nota decía el licenciado Manuel Maples Arce se dirige a puerto francés, en donde seguirá por otros medios (en tren ¡en carrozas desbocadas!) su viaje hasta suelo italiano, en donde acometerá la labor de cónsul o vicecónsul o agregado cultural de la embajada mexicana en Roma.¹⁰⁶

Maples Arce en el reporte periodístico no es el fundador del Estridentismo ni el primer poeta vanguardista de México sino que se dedica a labores diplomáticas que no se relacionan con sus actividades poéticas. Maples Arce ya no es más el rebelde que aparece en su manifiesto. Allí había utilizado conjugaciones verbales inexistentes como “Exito“ para congregar a los artistas “que aún no han sido maleados por el oro [...]”¹⁰⁷ y hablaba con su pico, como resalta Amadeo, que también era de oro debido a su recalcada retórica. Esta comparación destaca el doble sentido del adjetivo referido a Maples, su gusto

¹⁰⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 217.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 217.

por el dinero y su verborragia contra una imagen contestataria delineada en su juventud.

De todos modos, Salvatierra dice sentir que el viaje a París de su camarada les hace justicia a los estridentistas, afirmación en la que se incluye a sí mismo. La parodia en torno a Maples Arce se desdobra hacia Amadeo mismo y a la vanguardia. Las costumbres francesas practicadas por el grupo junto al general y mecenas de los estridentistas, Diego Carvajal: “beber y [...] comer pan con queso [...] algo usual en los tugurios del boulevard del Temple y también en los tugurios de los alrededores del Faubourg St. Denis [...]”¹⁰⁸ cuando ninguno de ellos había estado en París o el sueño de la construcción de “Estridentópolis” se vislumbran como delirios de poetas jóvenes.

Más allá de la auto-parodia, Amadeo se mofa de sus ex compañeros vanguardistas y las opiniones, durante la lectura del directorio del manifiesto “Actual número 1”, demuestran y ponen en un sitio destacado la burla expresa hacia Maples Arce y su texto inaugural. En su revisión, Amadeo propone un juego irónico a la recepción de su discurso: sus jóvenes visitantes, Belano y Lima, y hacia los lectores mismos. En primera instancia, sugiere la no originalidad de los nombres incluidos: “¿Curioso, eh? Cansinos-Assens y Gómez de la Serna, como si Borges y Manuel hubiesen tenido una comunicación telepática, ¿no? [...]”.¹⁰⁹ Luego señala con sorna la inserción de poetas desconocidas: “¿Quién fue Cleotilde Luisi?”.¹¹⁰ Igualmente, se pregunta por ciertos escritores incluidos en el catálogo tales como: “José Ortega y

¹⁰⁸ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 356.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹¹⁰ *Ibidem.*

Gasset. ¡Pero qué hacía don José en esta lista!”¹¹¹ Además, usa una forma risible y mordaz para dirigirse al escritor español. También, supone que con la mención de algunos nombres del inventario, Maples Arce “ya hablaba de oídas. Fournier. Riou. Vaya, pondría las manos en el fuego. Mme. Ghy Lohem. Carajo, con perdón”.¹¹² La burla se eleva cuando ante alusiones a un Dunozer de Segonzac se cuestiona “seriamente” si un “¿francés jijo de la chingada le anduvo tomando el pelo a Manuel? ¿O lo sacaría de alguna revista?”.¹¹³ La parodia y su consecuente doble sentido continúan hasta el cansancio a lo largo del manifiesto. Casi en el final, Amadeo con una falsa vergüenza ajena, se justifica ante la reincidencia de las figuras: “No soy yo el que se repite, es Manuel o sus infames impresores”.¹¹⁴ La desacralización del movimiento, de las personalidades literarias, y de la vanguardia mexicana se hacen patentes en las interpretaciones del narrador.

El menosprecio del movimiento de Maples Arce en los setenta se afirma con Luis Sebastián Rosado quien se sitúa en la pandilla de Paz y Monsiváis. El joven cuenta que Belano y Lima por falta de dinero deben hacer entrevistas “a unos viejos que ya nadie recordaba, a los estridentistas [...] literariamente un grupo nefasto, involuntariamente cómico”.¹¹⁵ Maples Arce aparece con su propia voz y narra la anécdota referida a la conversación con Belano. La figura del líder estridentista emerge sorpresivamente con una actitud arrogante cuando aclara que es amigo “íntimo” de Jorge Luis Borges y se resiente ante el estupor de Belano al enterarse de ello. El joven visceralista no considera a Maples Arce a la altura literaria de Borges y, por ello, lo agravia con su

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 352.

reacción. Luego, el viejo Manuel se confunde con una pregunta de Bárbara, la amiga norteamericana de Belano. Maples Arce aclara que él odia los magnetófonos como Jorge Luis Borges los espejos; pero entiende mal y le pregunta la razón por la cual Borges detestaba los magnetófonos. Comienza un enredo de respuestas que ponen en evidencia que el ex poeta estridentista ya no está en sus cabales. Maples califica a la joven de ignorante respecto a su obra y a la del escritor argentino. Después, además, se enaltece aclarando que él ha sido traducido por John Dos Passos. No obstante, él mismo considera que el Estridentismo “ya es historia”. La figura de Maples Arce aparece envuelta entre una cursilería poética y una actitud despectiva hacia la juventud. Trata a Belano de inexperto por el cuestionario que le deja y cuando el joven va a buscar las respuestas de la entrevista a su casa, Maples Arce le deja dos libros escritos por él pero no lo recibe, se esconde detrás de la puerta e imagina el gesto de Belano ante sus obras. Finalmente, expone la orfandad por “vocación” de los visceralistas y proclama “excusas” para poner en práctica su paternidad literaria: “si un día aparece por mi casa [se refiere a Belano] para conversar conmigo, para oírme contar mis historias, para poner sus poemas a mi consideración, estaré justificado”.¹¹⁶ Sin embargo, el deseo redentor de Maples Arce nunca se concreta. El ex jefe del Estridentismo pretende ubicarse entre los jóvenes poetas en un lugar literario consagrado y respetable. No obstante, la irreverencia de la nueva generación le demuestra exactamente lo contrario.

En las tres configuraciones, se presenta la construcción de una poética desacralizadora.¹¹⁷ Se desajustan paródicamente las jerarquías canónicas inscritas en el relato. De menor a mayor peso literario, Paz, Monsiváis y Maples

¹¹⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 177.

¹¹⁷ Manzoni, en: Paz Soldán, *Op. Cit.*, p. 345.

Arce se muestran como líneas distorsionadas que atraviesan los órdenes literarios, mismas que organizan sus propios espacios y los ocupados por otros escritores. Empero, al mismo tiempo, se da una especie de rescate y homenaje a los creadores literarios. Precisamente, Manzoni ratifica que en este movimiento lúdico:

El carácter explícito del juego [...] no oculta la constancia [...] de un ademán consistente en promover “formas de atención” sobre autores por el mero hecho de la evocación se vuelven pasibles de relectura. [...] [L]a lucha por reafirmar una estética actualiza el gesto de la recuperación, más frecuente en los artistas que en los críticos, de quienes puedan ser invocados como referentes autoridades.¹¹⁸

Así, el recurso paródico no sólo reorganiza un sistema literario, en este caso el mexicano y, por ende, el latinoamericano, sino que recobra una nueva mirada y actitud hacia discursos fosilizados acerca de la figura de los escritores.

¹¹⁸ Manzoni, *Violencia y silencio, Op. Cit.*, p. 25.

Capítulo III: Los escritores salvajes

En esta sección reúno a los tres paradigmas autorales por antonomasia en la novela: Ulises Lima, Arturo Belano y Cesárea Tinajero. Ellos configuran a los creadores sin normas en la literatura ni en la vida. El discurso paródico los modela de forma aún más integral en comparación a los demás personajes puesto que su historia atraviesa toda la novela. Así, en su configuración paródica se termina de subvertir el orden jerárquico de los escritores. Los tres se congregan en el final de la novela pero, casi instantáneamente, desaparecen.

3.1. Arturo Belano y Ulises Lima, dos escritores desdoblados

La imagen de Belano y Lima se perfila en varios momentos de la narración. Primero, los escritores se modelan como líderes del Real Visceralismo en la capital mexicana; luego, en el viaje a Sonora y el retorno a la Ciudad de México como detectives del rastro de Cesárea Tinajero; y por último, su silueta se construye en distintos países de Europa, Asia y África y, en el caso de Lima, en su regreso al D.F. Belano se modela como escritor de novelas y Lima como poeta.

Las anécdotas que protagonizan no son contadas por ellos mismos sino por un cúmulo de voces. Esta estrategia narrativa se combina con el recurso paródico y compone el perfil de una dupla ambigua. Además, las constantes apariciones y ausencias de los protagonistas, marcadas por los viajes que realizan, producen cambios fundamentales en su representación. La silueta de los dos escritores se traslada de hablante en hablante, cambia y se quiebra. La fisura resultante permite que el relato se mueva y se realice. Belano y Lima se

desplazan hacia otros espacios y tiempos como dos piezas desprendidas de un rompecabezas narrativo y forman nuevos modelos paródicos de autores. Las fichas Belano-Lima se arman y desarman constantemente en el tablero de juego representado en las voces de la novela. El relato presenta un procedimiento paródico al que Genette le atribuye la particularidad de régimen lúdico del hipertexto pues “apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona [...]”.¹¹⁹

De esta manera, la configuración de los héroes siempre se exhibe de manera fragmentaria e irresuelta. La configuración nunca es del todo “concreta” sino que se enseña de forma indefinida. En “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, María Flores advierte la clase de estética que domina el relato:

Todo el tejido narrativo crea una atmósfera de vaguedad, de falta de certeza. El itinerario de la historia está marcado por voces y espacios bien determinados que, no obstante y paradójicamente, construyen una estética de la imprecisión. Los personajes de Arturo Belano y Ulises Lima se dibujan y se desdibujan en otras voces, la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá.¹²⁰

La composición de Belano y Lima se expresa como una pista a seguir. Los lectores no sólo atienden los rastros de Tinajero sino también a los dejados por los dos jóvenes que se disuelven en la historia a la vez que reacomodan una figura que se mueve y presenta, por medio del discurso paródico, inéditas posibilidades de conformación.

3.1.1. Dos líderes vandálicos

Belano, de nacionalidad chilena, y Lima, mexicano, surgen en la novela como dos jóvenes poetas que dirigen el Real Visceralismo en los años setenta.

¹¹⁹ Genette, *Op. Cit.*, p. 40.

¹²⁰ María Flores, “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, en: Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 92.

Irrumpen en las primeras páginas del diario de García Madero y se manifiestan como “verdaderos terremotos” en un taller de poesía de un tal Álamo.

A partir de ese momento, causan fracturas durante su itinerario en el sistema literario de la novela. De este modo, provocan un descentramiento tanto de su propia imagen como de las representaciones de otros escritores. Este desplazamiento del centro se realiza a través de la función doble del recurso paródico. Hutcheon desarrolla este aspecto a partir de la siguiente afirmación:

En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis [...] un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar una *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como materia interiorizada.¹²¹

La configuración de Belano y Lima condensa este aspecto del sentido paródico. Lideran un movimiento que marcha “hacia atrás [...] De espaldas mirando un punto cero pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido”.¹²² Este intertexto de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont - “Escucha bien [...]: dirige hacia atrás tus pasos y no hacia adelante como los ojos de un hijo que se apartan respetuosamente de la contemplación augusta del rostro materno [...]”¹²³ - se parodia y se incrusta en las bases poéticas del Real Visceralismo.

Los jóvenes buscan “a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja¹²⁴ [...]” que se ha perdido, junto con el resto de los visceralistas, en el desierto de Sonora. La aparición de una Cesárea Tinajero gorda y enorme precisamente como una tinaja, en la tercera parte de la novela, hace significativa la confusión de García

¹²¹ Hutcheon, *Op. Cit.*, p. 177.

¹²² Bolaño, *Op. Cit.*, p. 17.

¹²³ Conde de Lautréamont, *Los cantos del Maldoror*, Madrid, Pre-Texto, 2004, p. 23.

¹²⁴ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 17.

Madero. Asimismo, existe un intertexto con el Quijote de Cervantes. En el primer capítulo, el narrador habla del apellido de don Quijote: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’ o ‘Quesada’, que en esto hay alguna diferencia en los autores que este caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba ‘Quijana’”.¹²⁵ No sólo los supuestos del movimiento se llenan de significados confusos sino también la primera mención de Cesárea Tinajero. Los poemas de la “matrona” del grupo son comparados con la obra del Conde y, ella, también aparece indirectamente envuelta en el principio del Visceralismo como si fuese esa “madre augusta” de la cual deben alejarse -según los preceptos de Lautréamont- pero que al mismo tiempo se aproximan.

Otro tipo de desdoblamiento se observa cuando Belano y Lima llaman al grupo “pandilla”. La semántica doble del término, unión de amigos que se reúnen para divertirse, o bien, para engañar a otros,¹²⁶ augura la duda respecto a la silueta que los adalides proyectan. Al respecto, José Promis aclara que:

Los poetas [...] del “real visceralismo” [...] constituyen una especie de cofradía heroica [...] un tanto enigmática, una suerte de sociedad diferente [que] conllevaba en la juventud también una pizca de arrogancia. ‘Así era Arturo Belano, un pavo real presumido y tonto. Y el realismo visceral, su agotadora danza de amor hacia mí,’ recuerda Laura Jáuregui.¹²⁷

Tanto Belano como Lima, cabezas de la “cofradía”, son extraños, excluidos de la sociedad por raros, presuntuosos y enigmáticos. Igualmente, realizan actividades que concuerdan con la imagen habitual de poeta: sustentan sus proyectos literarios vendiendo marihuana, no tienen un trabajo fijo y

¹²⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004, p. 28.

¹²⁶ Diccionario de la Real Academia Española en línea: www.rae.es

¹²⁷ José Promis, “Poética de Roberto Bolaño”, en: Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Chile, Frasis Editores, 2003, p. 58.

experimentan con los excesos al estilo de los poetas del siglo XIX, más precisamente de los llamados “malditos”.¹²⁸

Auxilio Lacouture, “la madre de la poesía mexicana”,¹²⁹ conoce desde los dieciséis años a Belano desde que “era un niño tímido y no sabía beber”.¹³⁰ Sin embargo, cuando regresa de su viaje a Chile ya no es el mismo: “Comenzó a salir con otros [...] conoció a Ulises Lima (mala compañía, pensé cuando lo vi), comenzó a fumar marihuana, vulgo mota y a trasegar con sustancias que prefiero no imaginármelas”.¹³¹ Auxilio atestigua el encuentro de los dos poetas en condiciones delictivas ya de particularidades marginales además de llenar de moralismo el discurso hacia ellos, como una verdadera “madre”.

Asimismo, las apariciones de los poetas suelen manifestarse de formas no convencionales y poco precisas. En el bar “Encrucijada Veracruzana”, se dejan ver por García Madero como “dos sombras junto a los urinarios. Estaban envueltos en una nube de humo”.¹³² La imagen es cómica, llena de burla y, al mismo tiempo, patética pues “el huevo de humo que los protegía” es de marihuana -“Es mota, poeta García Madero. Golden Acapulco”¹³³ dilucida uno de ellos. Nombran irónicamente a su joven seguidor “Poeta García Madero” -el tratamiento formal no coincide con las connotaciones de vate del adolescente- y le aclaran la procedencia de la “mercancía”.

Freud señala que la parodia es una de las especies del chiste que actúa como desenmascaramiento y que provoca el humor:

¹²⁸ Así, por ejemplo, Ulises Lima ha sustentado la revista “Lee Harvey Oswald”, “la simiente del realismo visceral [...]”, según uno de los miembros del grupo. Bolaño, *Op. Cit.*, p, 30.

¹²⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, p, 190.

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 196.

¹³² Bolaño, *Op. Cit.*, p. 27.

¹³³ *Ibidem.*

alcanza la degradación de lo eminente [...] destruyendo la unidad entre los caracteres que de una persona conocemos y sus palabras o actos, por medio de la sustitución de las personas eminentes o de sus manifestaciones por otras más bajas.¹³⁴

En este caso, la situación paródica en la que se ven inmersos Belano y Lima cuando se produce el encuentro con García Madero despoja los líderes poéticos de toda “eminencia”.

Por otra parte, dentro de este desdoblarse, a Belano y a Lima les gusta mostrarse lúdicamente. En una ocasión, asustan a García Madero y le provocan un desmayo. Antes de verlos, los oye con la siguiente frase juguetona: “- Arriba las manos, poeta García Madero”.¹³⁵ Después del desvanecimiento, los muchachos lo auxilian. El joven les cuenta que su estado endeble se debe a que había hablado con una voz misteriosa de mujer a la casa Font. Los poetas develan el misterio impulsando el juego adivinatorio y descubren a Joaquín Font como responsable de la patraña. En otra oportunidad, hacen gritar sin razón alguna a Rebecca Nodier en su propia librería y García Madero, testigo del hecho, vuelve a pensar en un asalto.

En los periodos que los cabecillas desaparecen, éstos siguen emergiendo en la voz de los demás con dualidades paródicas. El misterio de su desaparición es interpretado por Catalina O'Hara como una exploración de documentos referidos a Cesárea Tinajero en librerías de viejo y hemerotecas. En cambio, para la amiga de la pintora, la explicación radica en que un enorme poeta los persigue para golpearlos. Las actividades de los jóvenes perdidos se reproducen con sentidos diferidos: uno raya en el vandalismo y el otro, en la investigación literaria. Ambas imágenes revierten y legitiman dos posibilidades.

¹³⁴ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 204.

¹³⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 111.

Durante su ausencia, los jóvenes se establecen en una fragmentación oral y doble con visos de comicidad.

Cuando Belano forma el Real Visceralismo, Laura Jáuregui, su novia en aquel momento, cree que es una burla y declara “pero luego nos dimos cuenta que no era una broma”.¹³⁶ No obstante, Laura desenmascara al guía de la banda. Belano se revela como un canalla arrogante que usa su grupo poético para conquistarla. Según ella, sus poemas están llenos de chabacanerías propias del galanteo. Para la joven, los visceralistas actúan como adolescentes fuera de la realidad. Con tono altanero, sintetiza la actitud de los líderes poéticos: “Pobres ratoncitos hipnotizados por Ulises y llevados al matadero por Arturo”.¹³⁷

El perfil de Belano y Lima oscila entre lo gracioso, ridículo y extraordinario. Barbara Patterson, una joven estadounidense allegada a la banda, se refiere a ellos como los “gurús de pacotilla [...]”¹³⁸ de su novio Rafael Barrios. En cambio, Jacinto Requena, uno de los miembros visceralistas, alude a sus desapariciones en busca de “provisiones” y los defiende por su generosidad con el dinero “mal ganado”, entre tanto, otros los catalogan por sus actividades de “lumpenismo: enfermedad infantil del intelectual”.¹³⁹

Empero, no siempre su duplicidad es negativa. Belano y Lima distribuyen marihuana a domicilio y se perfilan como dos criminales, pero según uno de los miembros del grupo son los únicos que leen. Ernesto San Epitafio aclara que el resto es “una pandilla de analfabetos funcionales”.¹⁴⁰ La imagen de poetas

¹³⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 148.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 169.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

vándalos se complementa con otra de escritores cultos y lectores aún siendo asiduos de libros robados. En palabras de Juan Villoro, Belano y Lima, una “pandilla [...] ‘absurda’ y ‘entrañable’”,¹⁴¹ entrevistan a escritores desconocidos para hablar de “la salud de la nueva poesía latinoamericana”.¹⁴² El tono del título del tema a tratar es afectado y divertido. Fabio Logiacomo, el interrogado, observa en los jóvenes una actitud extraña; luego, tiene alucinaciones y piensa en la posibilidad de que éstos lo hubiesen drogado. La imagen de Belano y Lima se llena de melodrama: los personajes se perciben como peligrosos “¿pero qué me habían hecho beber esos tipos para que largara de esa manera? [...]”.¹⁴³ La situación se vuelve graciosa y Logiacomo es la víctima de dos poetas raros que lo hacen caminar “por los extramuros del Infierno”.¹⁴⁴ Los jóvenes se muestran siniestros en las palabras dantescas de un Logiacomo exagerado y cursi.

Luis Sebastián Rosado, que trabaja en ese momento de la narración como redactor en una revista literaria, tiene el infortunio de encontrarse con los real visceralistas a quienes según él: “Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado”.¹⁴⁵ Sin embargo, pese a los prejuicios de Luis Sebastián, en un antro, Lima recita borracho en francés a Arthur Rimbaud. El narrador se consterna pues no identifica al poeta citado. El estirado de Rosado juega con el lector al interrogar con tono altanero: “pero ni yo ni ustedes nos imaginamos a Lima recitando a Claudel, ¿verdad? [...]”.¹⁴⁶ A partir de aquí, la narración de Rosado se presenta como una comedia de enredos. Las dos caras de Ulises

¹⁴¹ Villoro, Juan, “El copiloto del Impala”, en red: <http://sololiteratura.com/bol/bolanorevilloro.htm>

¹⁴² Bolaño, *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 151.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 152.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 154.

son percibidas por Rosado: aunque “da la impresión de ir siempre drogado [...]”,¹⁴⁷ recita a Rimbaud sin problemas. El crítico Grínor Rojo señala que:

Belano y Lima miman con frecuencia a Paul Verlaine y a Arthur Rimbaud (Belano como el poeta de *Une saison en enfer*, se llama Arturo) [...] con abundancia de desparpajo y buen humor. Hacen, ellos y/o sus seguidores, todo cuanto el paradigma de la literatura ‘desesperada’ recomienda [...] por oposición a la literatura ‘tranquila, serena, completa’ [...].¹⁴⁸

Así, los dos poetas encarnan de algún modo al tipo de creadores que experimentan con la escritura y las drogas. Se instalan en un modelo literario de significaciones rebeldes e inconformistas al mismo tiempo que se oponen a otros formales y sumisos.

De manera estratégica y oximorónica¹⁴⁹, Joaquín Font comenta el “[g]rave error [...]”¹⁵⁰ de Belano y Lima al querer hacer literatura desesperada ya que los lectores de la misma son adolescentes o adultos inmaduros, incapaces de leer otro tipo de poética. Font parodia no sólo a Belano y a Lima sino a un tipo de recepción que cataloga de “[...] acobardado, con los nervios a flor de piel”.¹⁵¹ El narrador indica, con un humor irónico y mordaz, las consecuencias de esta clase de lecturas¹⁵²:

El lector desesperado (más aún el lector de poesía desesperado, ése es insoportable, créanme) acaba por desentenderse de los libros, acaba ineluctablemente convirtiéndose en desesperado a secas. ¡O se cura! Y entonces, como parte de su proceso de regeneración, vuelve lentamente, como entre algodones, como bajo una lluvia de píldoras tranquilizantes fundidas, vuelve, digo, a una literatura escrita para lectores serenos, reposados, con la mente bien centrada. A eso se le llama (y si nadie le llama así, yo le llamo así) el paso de la adolescencia a la edad adulta.¹⁵³

¹⁴⁷ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 159.

¹⁴⁸ Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en: Espinosa, *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵² Por supuesto que algunos lectores de la novela se identifican, de algún modo, con la lista de Font.

¹⁵³ *Ibidem*.

En la clasificación literaria de Font, Arturo y Ulises son limitados y probablemente nunca pasen a una edad madura. Los pliegues de los jóvenes dirigentes se expanden paródicamente. Así, subvierten su propia imagen como poetas y se crean un lugar diferente dentro del mundo literario de la novela; un espacio menos serio, más dinámico y lúdico. Igualmente, el desdoblamiento paródico se percibe entre los dos protagonistas a la vez que los diferencia. Así, Belano y Lima se configuran de maneras distintas. La representación de ambos se fusiona con aquella imagen lúdica desarrollada con anterioridad. Entonces, surge su faceta negativa, aunque no exenta de humor.

En la perspectiva de García Madero, la figura de Lima se oscurece cuando el poeta adolescente ve unas fotos pornográficas y sospecha de él:

volví a pensar en la posibilidad de que las fotos las hubiera tomado Ulises Lima y recordé también lo que oí en el café Quito, que Lima traficaba con drogas, y si traficaba con drogas, eso casi era un hecho, pensé, también podía traficar otras cosas.¹⁵⁴

Si Lima se construye como un poeta sombrío y cargado de cuestiones nebulosas, Belano, por su parte, es un tirano que obliga a su amigo a proveer de marihuana a “novelistas y pintores del D.F.”¹⁵⁵ La declaración posee un tono irrisorio y revelador. Escritores y artistas tienen a los visceralistas como dispenseros de droga. Además, Belano expulsa a ciertos poetas del movimiento incluso estando ausente, para luego declarar su purga una broma. Los excluidos, o no saben que han sido echados o bien no les importa. Se sienten libres de abandonar a Belano, el André Breton de pacotilla, como ellos mismos nombran a uno de sus líderes y que, al parecer, pasa por “una locura

¹⁵⁴ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

temporal [...]”;¹⁵⁶ aunque su actitud es la habitual en “todos los *capos di famiglia* de la poesía mexicana [...]”.¹⁵⁷

Para Piel Divina, otro poeta del grupo, Belano se comporta “[c]omo si fuera la madre de todos los real visceralistas”¹⁵⁸ pues desapruueba su vida sexual y sus actividades delictivas. En contraste con esta actitud moralista y autoritaria, Lima se revela como un valemadrista; por ejemplo, encuentra divertido el robo de la estatua fraguado por Piel Divina en la Casa del Lago. En cambio, Belano se comporta como un dictador a quien nadie contradice, un “Breton del Tercer Mundo”.¹⁵⁹

Por otro lado, cuando Jacinto Requena conoce a Lima, siente “como si hubiera encontrado un alma gemela, un poeta de verdad, un poeta de pies a cabeza, que podía explicar con claridad lo que [él] sólo intuía y deseaba y soñaba [...]”.¹⁶⁰ No obstante, para Requena el recuerdo de Belano tiene otras características. El chileno trata de conquistar a su novia alevosamente y el agraviado comparte el sentimiento colectivo de rechazo al déspota Belano. Requena ve a Arturo como a un “sonámbulo”, como si viviese dormido y no recordara ninguno de sus actos, y a Lima, en cambio, como a un auténtico escritor de poesía.

Joaquín Font, el arquitecto mecenas del grupo –financia las revistas de los jóvenes poetas- caracteriza a Belano como cursi y a Lima “más radical y más cordial [...] A veces parecía [...] un extraterrestre. Olía raro. [...] ¡Un olor

¹⁵⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 101.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 183.

verdaderamente inquietante!”¹⁶¹ Font es el único que hace mención de la escritura de los dos protagonistas. Belano escribe sólo en cuadernos mientras que Lima lo hace en todo momento, versos “que luego con suerte ensambla en poemas extraños [...]”.¹⁶² En la voz de Font, Lima se configura como un poeta que escribe pero que tiene un olor “como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo”.¹⁶³ Belano sabe cómo moverse “entre tiburones más que Lima [...]. Quedaba mejor, sabía maniobrar, era más disciplinado, fingía con mayor naturalidad. El bueno de Ulises era una bomba de relojería”.¹⁶⁴ El perfil de Belano y Lima se diferencia: el primero se modela como un estratega y el segundo como un poeta estafalario. La composición paródica se agudiza pues Font es encerrado en un hospital psiquiátrico. En última instancia, la silueta de los guías del Visceralismo queda en entredicho debido a la voz de un narrador poco confiable.

Perla Avilés, compañera de la preparatoria de Belano, lo recuerda como un adolescente que en aquellos días ya se nombra a sí mismo como escritor. Pero unos años después, como en una suerte de anticipación, lo imagina:

perdido en un espacio en blanco, virginal que poco a poco se iba ensuciando, emborronándose ajeno a su voluntad, e incluso la cara que yo recordaba se me fue desfigurando como si [...] las facciones de él se fundieran con aquello que su hermana me contaba, unas pruebas de valor ridículas, unas pruebas de iniciación a la vida adulta aterradoras, inútiles tan lejos de aquello que yo una vez pensé que él llegaría a ser [...].¹⁶⁵

Perla describe a Belano con ciertas alusiones claves coincidentes con su devenir en el relato. El galán “indomable” cae años después en el imaginario de la joven cuando lo sueña con un aspecto decadente: “flaco, en los puros

¹⁶¹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 180.

¹⁶² *Ibid.*, p. 181.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 180.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 167.

huesos, sentado bajo un árbol, con el pelo largo, mal vestido, mal calzado, incapaz de levantarse y caminar”.¹⁶⁶

Belano y Lima se convierten en figuras cada vez más difusas y difíciles de sujetar. García Madero registra en su diario que “[a] los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales. Belano y Lima parecen dos fantasmas”.¹⁶⁷ Cuando Joaquín Font les paga para que salven a su protegida, Lupe, y les presta su preciado Impala para salir del D.F., los dos poetas ya se han transformado en dos figuras borrosas y extrañas.

3.1.2. El viaje errático y erróneo

En la tercera parte de la novela, la imagen de Belano y Lima se sitúa en un segundo plano y se propagan “como un aleph que todo lo contiene en la simultaneidad [...]”.¹⁶⁸ Se ubican en el lugar de los “buscadores” y no en el de los “buscados”. Su silueta se recorta en un trasfondo ocupado en primer plano por Cesárea Tinajero. A partir de este sitio, se compone el perfil de los poetas en la equívoca travesía hacia el norte de México.

En la ruta hacia Sonora, Belano y Lima responden adivinanzas literarias realizadas por García Madero. En este contexto, nombran a Arquíloco “un poeta que escapa del campo de batalla, sin importarle la vergüenza y el deshonor que tal acto acarreaba, al contrario vanagloriándose de él”.¹⁶⁹ El escritor griego podría representar a los fugitivos pero su imagen se parodia y “el

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶⁸ Celina Manzoni, “Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en Amuleto”, en: Celina Manzoni (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, p. 35.

¹⁶⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 561.

campo de batalla” se desvirtúa en forma de huida de Alberto, el padrote de Lupe y sus matones.

Cuando llegan al desierto, Belano y Lima se convierten en poetas perseguidos al mismo tiempo que en detectives. Mientras, los maleantes les pisan los talones, investigan las huellas de Cesárea Tinajero en bibliotecas, registros, oficinas censarias, iglesias, archivos universitarios, institutos de cultura y escuelas. Finalmente, en la hemeroteca del periódico *El centinela de Santa Teresa*, encuentran datos sobre la poeta. Belano tiene “corazonadas”, interroga, saca conclusiones detectivescas que según el cronista García Madero: “siempre procura contestar a todas las preguntas, aunque éstas no necesiten respuestas o no vengan al caso”.¹⁷⁰ En cambio, “Lima cada vez habla menos y se limita a conducir el Impala con una expresión ausente”¹⁷¹, no toma decisiones y se queja del desierto. El joven narrador se entera de que Arturo está ilegal en México y anota caracterizando a sus compañeros: “Belano está cada día más nervioso y Lima más ensimismado”¹⁷²; Belano tiene miedo y “[a] Lima todo le da igual”.¹⁷³ El chileno compra un cuchillo, reprende a sus amigos y se queda hasta pasada la medianoche en bibliotecas. A pesar de este arduo trabajo de investigación, Arturo no pierde su vocación de galán, habla con Laura Jáuregui por teléfono y duerme con una de las maestras que interroga.

El hecho de deambular los marca como escritores sin dirección fija. Son vagabundos que conversan asiduamente de: “chismes del DF o de libros o de revistas latinoamericanas que habían leído poco antes de emprender este viaje

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 583.

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 591.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 592.

errático, o de películas [...]”.¹⁷⁴ Errar significa vagar sin rumbo ni destino pero también, equivocarse. Belano y Lima representan los dos sentidos; el devenir de los acontecimientos los llevará al error más significativo de su aventura.

3.1.2.1. Los “asesinos” de la madre del Realismo Visceral

Luego de una gran búsqueda por el norte mexicano, finalmente se topan con la mismísima Cesárea Tinajero. Pese a la enorme expectativa respecto al hallazgo de la poeta, Lima deja de sonreír y Belano mueve sus ojos “como si un grano de arena le estorbara la visión”.¹⁷⁵ Ambos cambian su actitud ante una poeta de dimensiones espectaculares. No obstante, hablan con ella pero la conversación queda en el silencio del relato y las palabras de Cesárea quedan en la omisión y en el misterio.

Al día siguiente, aparece Alberto y, en medio de una balacera, la poeta muere. Belano y Lima les dejan el Impala a García Madero y a Lupe y parten en el carro de los maleantes con el cadáver de la poeta. Antes de que Belano se vaya, el narrador lo escucha diciendo que habían “encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte”.¹⁷⁶ La aparición y desaparición paródica de Tinajero¹⁷⁷ recompone un orden distinto. Su extraña historia y su aspecto de “roca” o “elefante” desplazan a Belano y a Lima hacia un lugar todavía más marginal. El modelo a seguir, la “madre augusta” de Lautréamont, ha sido eliminada por sus propios “hijos literarios”. Jitrik en “La rehabilitación de la parodia” indica que:

El efecto mayor de la parodia [...] es neutralizar o suspender los modos de lectura; [...] neutraliza el predominio del sistema literario en curso. En alguna medida lo obliga a revisarse, a repensarse porque inaugura otro sistema aunque ratificando el anterior. [...] ese sistema

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 578

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 602.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 605.

¹⁷⁷ En la última sección de este trabajo, me ocuparé de la configuración de Cesárea Tinajero.

previo se detiene un instante, se piensa a sí mismo; puede volver a continuar pero ese momento de suspensión es fundamental porque puede sobrevenir el colapso [...] o bien puede producirse un robustecimiento.¹⁷⁸

El encuentro con la fundadora del Real Visceralismo ocasiona una interrupción esencial en las unidades del sistema literario que, en este caso, resulta en catástrofe.¹⁷⁹ A partir de la muerte de Tinajero, sucede una de las modificaciones paródicas más importantes en las unidades de la novela que fuerzan a un repensar la estructura literaria configurada. Casi al final del relato, la desaparición de la guía de los visceralistas significa la desengaño no sólo de la escritora sino de sus discípulos pues su señal poética se borra o mejor dicho es borrada por ellos. La estructura se reajusta y “una vez asumido el fracaso, la única salida es la disolución”¹⁸⁰. El eclipse de Cesárea como persona y poeta se extiende a la figura de Belano y Lima quienes regresan al D.F. como “fantasmas” errantes y ambiguos para luego marcharse a Europa sin antes haber dejado los principios poéticos visceralistas.

3.1.3. Los visceralistas, una broma agotada

Belano y Lima vuelven a la Ciudad de México aún más desconocidos e imprecisos. Junto al Realismo Visceral están a punto de apagarse. María Font, una de las poetas del grupo, los encuentra y no los reconoce. A Ulises lo ve “a punto de quedarse dormido”¹⁸¹ y a Belano, con ojos “ausentes, o distantes como si hace mucho hubiese abandonado el café Quito y sólo su fantasma permaneciera allí”.¹⁸² Por otra parte, Rafael Barrios le cuenta a Requena que Belano y Lima han decidido irse a Europa y le muestra su desesperación.

¹⁷⁸ Jitrik, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷⁹ Jitrik ejemplifica el “colapso literario” con el fin de las novelas de caballería.

¹⁸⁰ Cobas Carral, *Op. Cit.*, p. 174.

¹⁸¹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 188.

¹⁸² *Ibidem.*

Requena siente ganas de burlarse de él. Los visceralistas son ya una “broma agotada”, un recurso inútil para evadir la vida adulta.

Antes de partir a España, Belano realiza el último acto “heroico” por su grupo. La imagen que proyecta de poeta coincide con un movimiento en vías de extinción que, nuevamente, colinda con lo paródico. Lisandro Morales, director “honorario” de una editorial, publica, contra su voluntad, a escritores desconocidos. Arturo lleva a la editorial “la antología definitiva de la joven poesía latinoamericana”.¹⁸³ Morales describe a Belano como una ruina: flaco, con ropa sucia y rota, con “unas zapatillas de gimnasia que daba miedo sólo verlas. [...] Parecía que llevaba días sin dormir. [...] el joven poeta se me iba a quedar dormido. [...] parecía un zombi”.¹⁸⁴ La presencia de Belano se torna siniestra y su risa parece de ultratumba. No obstante, Morales cree salvarse del poeta “maldito”:

tuve una suerte de iluminación [...] Supe que era mejor no publicar esa antología. Supe que era mejor no publicar *nada* de ese poeta. [...] un libro de ese tipo me iba a traer mala suerte, que tener a ese tipo sentado frente a mí [...] mirándome con esos ojos vacíos, a punto de quedarse dormido, me iba a traer mala suerte, que probablemente la mala suerte ya estaba planeando sobre el tejado de mi editorial como un cuervo apestado o como un avión [...] destinado a estrellarse contra el edificio [...].¹⁸⁵

Aún con las señales del “destino”, Morales firma el contrato para publicar la dichosa colección. Luego, se siente en el infierno y se resigna a “esa señal de vergüenza en la mera frente”.¹⁸⁶ El editor es visto de una manera nueva y ejemplifica y parodia al mercado. Un editor que en vez de actuar por su experiencia o profesionalismo, se deja llevar por un joven en desgracia, reniega

¹⁸³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 210.

del signo de mala suerte que éste le indica y pese a desdeñar la poesía y a los poetas, publica una antología por cobardía además de falta de principios.

Sin embargo, la representación ominosa de Belano contrasta con la configurada por su novia del momento, Laura Jáuregui. Belano la visita antes de partir y la joven se encuentra con un hombre apesadumbrado y deprimido. Ella se niega a irse con él y los dos protagonizan un episodio escandaloso y propio de una telenovela. La situación aún violenta se vuelve tragicómica. Laura echa al “Breton del subdesarrollo” y exclama: “él se dio media vuelta, tiró el pedazo de papel manchado de sangre (como la compresa de una puta drogadicta) al suelo y se marchó [...]”.¹⁸⁷ El poeta Arturo Belano es rebajado por Laura; la jerarquía vuelve a perturbarse y subvertirse paródicamente. El gran Belano admirado y seguido por su clan no se parece en nada a un líder destacado de las letras mexicanas.

Antes de salir de México, Belano y Lima son configurados como inmaduros, gente de mala suerte, fantasmas, poetas “a punto de dormirse” y casi por desvanecerse. Laura Jáuregui dice que Belano se deja caer “como si de improviso se diera cuenta de que estaba muriéndose de cansancio”.¹⁸⁸ Aunque Laura habla de Belano, el agotamiento se extiende también hacia Lima. De este modo, como bien aclaran Cobas Carral y Garibotto:

Ulises Lima y Arturo Belano profundizan el quiebre que se inicia con la muerte de Cesárea y que los lleva al abandono de las nociones implícitas en los postulados del realismo visceral. A partir de este momento, cada uno emprende su camino y opera su cierre [...] ¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 212.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 211.

¹⁸⁹ Cobas Carral, *Op. Cit.*, p. 172.

Así, cansados y parodiados, los dos “poetas” salen de la escena literaria mexicana e ingresan en otra; un desplazamiento que modulará, una vez más, su imagen de escritores y conformará su desvanecimiento literario.

3. 1.4. Ulises Lima, un poeta extraño y sombrío

Una vez fuera de México, la imagen de Ulises Lima emerge paulatinamente como un haragán, desfachatado, sucio con un perfil que oscila entre lo patético y lo infame. Sus peculiaridades se exageran, colindan con la inverosimilitud y se insertan en un relato fantástico. Su retrato como poeta cambia para luego perderse: ante el fracaso, Lima como Tinajero también elegirá la desaparición. Una vez más, el ejercicio de la parodia revierte la imagen de un poeta que nunca logra ser reconocido y que se ordena en las huestes de la invisibilidad literaria.

París se presenta para un latinoamericano como Lima muy diferente a los postulados de la vanguardia. En la capital francesa, Ulises se configura como un personaje extraño y descuidado. Su silueta es parodiada desde la figura prototípica del poeta abandonado, perezoso y aprovechado. Lima vive en un cuarto que, cuando Simone, la amante sadomasoquista de Belano y única referencia de Ulises en la ciudad, conoce, siente “ganas de vomitar”.¹⁹⁰ Sofía Pellegrini, una vecina de Lima, se refiere a su casa como una “covacha” llena de libros robados, objetos inútiles, revistas y periódicos “que pronto adquirirían su olor y luego se pudrían, florecían, se teñían de unos colores alucinantes”.¹⁹¹ La suciedad de Lima cobra propiedades fantásticas. Felipe Müller, amigo de Belano, se hospeda en su cuarto y se contagia de sarna. Aunque su

¹⁹⁰ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 227.

¹⁹¹ *Ibidem.*

compañera y él limpian el lugar, Müller detalla que “allí quedaba algo que era imposible de quitar [...] había algo brillante en el cielorraso. Una luminiscencia que nacía en la única ventana —sucia a más no poder— y se extendía por las paredes y el techo como una marea de algas”.¹⁹² La suciedad de Lima se torna exagerada y llega a extremos que rozan la ciencia ficción y lo inexplicable.

Su desaseo se combina con su comportamiento “anormal” y componen a un poeta cada vez más raro. Cuando Lima visita al poeta Michel Bulteau, éste no sabe cómo el mexicano ha conseguido su teléfono pero se deja convencer y tiene una cita a ciegas con él. Cuando se encuentran, Bulteau percibe “[u]n apretón extrañísimo. Como si al estrechar la mano introdujera una mezcla de signos masónicos y señales del hampa mexicana”.¹⁹³ La reunión se torna aún más indescifrable cuando Lima le cuenta a Bulteau:

en un inglés por momentos incomprensible una historia que me costaba entender [...] de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en [...] una región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia. Una historia en los extramuros de la civilización [...].¹⁹⁴

Lima viaja a París, como si viniera de los bordes de la “cultura”. Lleva consigo la borrosa leyenda de Cesárea Tinajero y se la manifiesta a un escritor reconocido. El poeta visceralista se presenta como un huérfano literario en los márgenes de la “Ciudad de la Luz”.

El desaliño de Lima no resulta sin embargo un obstáculo para su realización como creador literario. De hecho, en el baño de Simone, lee en la ducha y escribe en los bordes de los libros. En México, éste continúa siendo

¹⁹² *Ibid.*, p. 243.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 239.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 240.

considerado como un “verdadero poeta”. Jacinto Requena y Piel Divina juzgan a Lima como un escritor que debe ser incluido en la antología de poetas que prepara un tal Zarco. Debido a ello, no quieren salir en ella, “[p]orque yo soy real visceralista [...] y si ese cabrón no mete a Ulises, pues que tampoco cuente conmigo”,¹⁹⁵ protesta Requena.

Al mismo tiempo, Ulises tiene dos caras. Para Simone, el mexicano tiene un carácter “tranquilo, muy sereno, algo distante [...]”.¹⁹⁶ En cambio, para Hipólito Garcés, un aprovechado peruano ex compañero de cuarto de Ulises, aparece un Lima temible, con “un olor como a muerte, un olor ominoso”.¹⁹⁷ Lima surge como un personaje de película de terror “una estatua”¹⁹⁸ de matices espeluznantes. Las palabras de Hipólito recuerdan a las de Joaquín Font acerca del indefinible olor a del mexicano; sólo que el hedor es debido a la suciedad constante de Lima. Según Roberto Rosas, uno de sus amigos en París, se compone como un ser misterioso, “moreno, aindiado, fuerte. Un tipo con ojos como licuados y como borrados al mismo tiempo y con una sonrisa de médico, una sonrisa rara [...]”.¹⁹⁹ Comenta que Lima tiene un olor animal pero también de persona lúgubre y extraña. Las características físicas de Lima se enlazan con su carácter: su piel oscura, rasgos duros y mirada sádica y configuran así a un escritor cada vez más insólito.

Las peculiaridades siniestras de Lima se profundizan aún más durante su estancia en Israel. Lima aparece como el personaje principal de la parodia de un cuento fantástico. Norman Bolzman intenta explicar su reacción ante el

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 232.

enorme descaro de Ulises: enamorar a su novia en su propia casa. En su inútil tentativa, Norman convierte su relato en una parodia de literatura fantástica donde Lima es el “acontecimiento imposible de explicar”²⁰⁰ las leyes conocidas por el mundo de Norman. Debido a ello, el narrador agraviado pretende “contar una historia y tal vez comprender los resortes ocultos de ésta, aquellos que en su momento no vi y que ahora me pesan”.²⁰¹ Asimismo, el adorno cursi y arquetípico de la cultura judaica, colabora en la configuración de un Lima víctima a la vez que victimario. Norman se excusa al comienzo de su relato: “Siempre he sido sensible al dolor ajeno [...] Soy judío, judío mexicano, y conozco la historia de mis dos pueblos”.²⁰² Además, existen connotaciones religiosas como la autoflagelación, la culpa, el perdón, entre otras. Norman, en vez de responsabilizar a Lima, se siente en falta por dejarlo ir de su casa, se hostiga por ello y finalmente lo absuelve.

Respecto a los pasajes de corte fantástico, cuando Norman piensa que todo vuelve a la “normalidad”, cierra los ojos - no puede precisar durante cuánto tiempo- y se le presenta el rostro de Ulises. Ya no puede concentrarse y cuando llega su novia Claudia y su amigo Daniel, los hace callar, no sabe si porque quiere hablar con Claudia o porque se ha acostumbrado a la respiración de Lima. La irrupción de Ulises provoca inquietud en Norman y desea “[...] dilatar un poco más el instante que se avecinaba y que yo temía. De buena gana hubiera huido aquella noche, ojalá lo hubiera hecho”.²⁰³ Las advertencias se hiperbolizan con la victimización de Norman y desencadena el humor. Se atormenta y la primera noche que Ulises duerme en su casa, Norman cierra “los

²⁰⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981, p. 14.

²⁰¹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 284.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 286.

ojos con fuerza”²⁰⁴ y al día siguiente siente que “un nuevo orden” impera en su casa.²⁰⁵

Entonces, el suceso emerge: Ulises le declara su amor a Claudia. Le escribe un poema y Norman, en vez de echarlo de su casa, teme verlo y escucharlo llorar por las noches; se lo imagina angustiado y sufre. Lima aparece en la imagen de un atrevido, desagradecido y con influencias “paranormales” en la vida del narrador. Norman comienza a mentirle a Claudia y hacer el amor con ella se transforma en un suplicio. Ve a Ulises como alguien que se castiga, cuando la situación realmente es a la inversa. El cuadro se complica aún más porque él, Claudia y Daniel (su compañero de piso) tienen que mantener a Ulises. Claudia presiona a Lima para que busque trabajo pero para Norman: él es como un “marido apaleado” y ella, “una arpía”. Los calificativos desatan el humor pues los “poderes fantásticos” de Lima han hecho que los papeles se inviertan según el joven judío. Ulises miente y no busca trabajo sino que mendiga y duerme en las calles. Pero Claudia lo descubre y lo perdona. En una oportunidad, lee poemas y escucha música con él. Al llegar Norman, Ulises le sonríe. Su sonrisa triunfante y siniestra forma parte de su extraña caracterización y se repite cuando Claudia lo recrimina por no encontrar un empleo. Lima sale de la casa, consigue ocuparse, se mete en problemas y envía postales indescifrables a sus amigos en Israel. Aún en su ausencia, prosiguen sus influjos sobre Norman que sufre por él pues éste último piensa que Lima está solo y nadie lo cuida: “¡Hemos condenado a Ulises al

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ El “nuevo orden” que percibe Norman, también es percibido en “Casa Tomada” de Julio Cortázar por el narrador y su hermana Irene. Ambos deben acostumbrarse a los mandatos ya que son “víctimas” de unos invasores que se adueñan de su vida y de su casa.

Desierto!",²⁰⁶ vocifera y discute con Claudia pues ella le dice que "fantasea" y él la trata de indiferente.

Ulises regresa después de un mes con un hombre enorme que "parecía subnormal o fronterizo".²⁰⁷ Luego los despiden a ambos en el aeropuerto. Claudia llora y Norman, por un instante, piensa que ella está enamorada del poeta mexicano pero se quita "esa idea" de la cabeza. La cobardía del narrador no le permite ver la "realidad" respecto a los sentimientos de Claudia y el evento queda envuelto en la típica impunidad del carácter de Ulises.²⁰⁸

No obstante, los efectos de Lima en la vida de Norman continúan con resultados fatales. Años después en México, Daniel visita a Norman quien se ha separado de Claudia y vive alejado en la playa. A los pocos días, los dos salen en auto hacia el D.F. y hablan de Claudia. Y repentinamente, el relato tiene un vuelco terrorífico a la vez que fantástico y paródico. Daniel recalca la sonrisa de Norman en medio de la soledad del paisaje y se da cuenta que "mejor sería que mirara a la carretera y no a mí [...] algo pasa".²⁰⁹ Norman nombra a Ulises Lima y habla de sus días en Israel como un loco. Le dice sonriendo a Daniel que "Ulises lloraba porque sabía que nada se había acabado [...] ¿El eterno retorno? ¡Una mierda el eterno retorno!".²¹⁰ El viaje en la ruta se carga de suspenso, locura y tragicomedia: un camión los choca y Norman muere. Daniel desvaría en el hospital y habla de la conversación con

²⁰⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 293.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 294.

²⁰⁸ Este final coincide, en cierta medida, con el cuento ya mencionado de Cortázar. Los hermanos protagonistas luego de que deben abandonar su casa debido a los invasores, lanzan la llave de la misma por la coladera. El narrador aclara: "No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada." Julio Cortázar, "Casa Tomada", en: *Bestiario*, Buenos Aires, Alfaguara, 2008, p. 18.

²⁰⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 452.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 456.

Norman. Hasta que su fantasma aparece y lo calma. Luego, en la Ciudad de México, Daniel busca a Lima inútilmente:

nadie sabía nada o nadie quería saber nada de Ulises Lima. Según algunos se había vuelto alcohólico y drogadicto. Un tipo violento al que rehuían sus amigos más cercanos. Según otros se había casado y se dedicaba a su familia a tiempo completo. Unos decían que su mujer era una descendiente de japoneses o la única heredera de unos chinos que tenían una cadena de cafeterías chinas en el DF. Todo era vago y lamentable.²¹¹

La imagen paródica de Lima como personaje de un cuento fantástico rueda como una moneda hasta caer en el absurdo²¹²: su recuerdo provoca la muerte de Norman y la obsesión de Daniel, a la vez que puede ser un padre de familia o un adicto perdido. La imposibilidad de la explicación acerca de los acontecimientos desencadenados por la presencia de Ulises instauro su figura en la incertidumbre, asimismo como ocurre en los relatos fantásticos.

Cuando regresa a México, su perfil se llena cada vez más de extrañamiento, según su camarada Jacinto Requena: “está como loco [...] está alucinado”²¹³ y es el cabecilla del Real Visceralismo siendo él, irónicamente, el único integrante del grupo. Su retrato de canalla llega a un punto álgido cuando se pierde en Nicaragua donde “todo parece estar tamizado por la parodia. La burla se erige como marca de poetas y revolucionarios [...]”.²¹⁴ Ulises se marcha al país centroamericano gracias a su amigo Hugo Montero en un contingente de poetas que se dedica a discutir, entre otras cuestiones, acerca de la clase de tabaco preferida por los revolucionarios. Montero alude a que Ulises “estaba muy mal y [...] un viajecito a la Revolución le recompone los

²¹¹ *Ibid.*, p. 457.

²¹² En un momento del itinerario, Lima aparece preso con un neo nazi en Beersheba y roba con él en Vienna.

²¹³ *Ibid.*, p. 319.

²¹⁴ Cobas Carral, *Op. Cit.*, p. 174.

ánimos a cualquiera”.²¹⁵ Lima es parte de la parodia protagonizada por sus colegas: Montero se refiere a Nicaragua como sinónimo de revolución e implícitamente omite a Cuba. Además usa el diminutivo “viajecito” y da a entender que el traslado se relaciona más con el turismo que con el compromiso revolucionario. Sin embargo, dentro de este cuadro paródico, Lima brilla por su ausencia y con su desaparición pone en evidencia los nulos principios de sus amigos como también los de él mismo. Así, Montero pierde el trabajo por su desaparición, su madre piensa que ha sido asesinado por los “poetas campesinos” (otra vez, irónicamente se insinúa la organización de los literatos mexicanos como una mafia), Joaquín Font lee la noticia en los diarios y la vida de Rafael Barrios se vuelve indigna luego de su desertión.

Durante el viaje narrativo, se configura a un Lima desfachatado, enamorado, haragán que desaparece como persona y poeta. Constituye una imagen insólita de escritor. A su paso, sus versos quedan sólo al margen de sus cuadernos. En la lista de poetas que confecciona Clara Cabeza, la secretaria de Octavio Paz, Ulises Lima no existe para la posteridad literaria.

Aunque el discurso paródico actúe sobre la imagen de Lima de manera implacable en cuanto a su función de ridiculizar y exagerar las debilidades del poeta, así como el protagonista de una narración fantástica o dentro de un viaje de connotaciones poéticas y revolucionarias, existe una voluntad de reivindicar su acción poética. Kiremidjian resume la labor de dicho recurso y afirma: “parody becomes a refined and highly subtle form of critique and homage as well”.²¹⁶ Aún con las connotaciones de poeta perezoso, raro y aprovechado, en Lima siempre se mantiene el perfil de poeta que persiste en su actividad pero,

²¹⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 331.

²¹⁶ David Kiremidjian, *A study of modern parody*, New York-London, Garland, 1985, p. 3.

que sin embargo, no tiene la garra para poder ingresar en la cuestión editorial como sí la tiene su amigo, Arturo Belano.

El retrato del chileno, distinta a la de su compañero visceralista, se postula desde un comienzo entre críticos y autores; sólo que fuera de México su perfil se modula en múltiples e inesperadas direcciones.

3.1.5. Arturo Belano, un escritor “maldito”

La figura de Belano se compone de particularidades extrañas muy cercanas a las de Lima. Sólo que en su caso, poco a poco se introduce en el mercado editorial y su imagen cambia. El ex poeta visceralista se transforma en un novelista que llega a batirse literalmente a duelo con la crítica. Pese a su vida “normal” en Barcelona, la configuración de Belano se parodia desde su imagen o la idea que queda en México de él y cómo procede en su desconcertante y “fantástica”²¹⁷ vida en Europa y África.

En 1977, Belano vive en “en una especie de comuna urbana [...]”²¹⁸; en España, trabaja como vigilante nocturno en un camping (donde lo llaman el sheriff), se da de baja de los real visceralistas y publica una revista junto a Felipe Müller. Apenas sale del medio mexicano, prosigue, aún como extranjero, con su tarea literaria.

Mary Watson, una estudiante de literatura, llega en una furgoneta conducida por un extraño y fastidioso alemán, Hans, a dormir en el camping donde trabaja Belano. La joven cuenta la llegada al lugar: “vimos a un tipo o a la sombra de un tipo que levantó la barrera [...] nos guió por calles

²¹⁷ En este aspecto, las peculiaridades son próximas a los de Ulises Lima desarrollados en el apartado anterior.

²¹⁸ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 243.

espectrales”.²¹⁹ Para Mary, el ambiente se torna absurdo en el camping: Steve, uno de sus compañeros de viaje, lee poemas con el vigilante y luego, éste último tiene una pelea con Hans quien:

hablaba en español y parecía cada vez más excitado. Durante un rato los estuve mirando. En determinado momento me pareció que Hans se ponía a llorar. El vigilante, por el contrario, parecía sereno, al menos no movía los brazos ni hacía gestos desmesurados.²²⁰

El “insoportable” Hans de quien Mary se queja todo el viaje, llora con el inmutable guarda. La imagen de Belano se llena de misterio y se enfatiza ya que sólo es nombrado por la narradora como “el vigilante”.

Antes de que Mary se marche unos días a la casa de Belano, Hans le advierte que tenga cuidado porque es “un mal bicho”. Cuando Belano y Mary vuelven al camping ella presiente “que un peligro cierto nos acechaba a todos.”²²¹ El temor de Mary tiene a Belano como protagonista. En el primer evento en el que ella considera que interviene “la mano de alguien, de la casualidad o de Dios”²²², Belano la observa bañarse en la orilla de un río. Unos trabajadores se acercan y hablan con él sin motivo alguno y la joven se altera. En la noche, Mary se emborracha y está “segura de que algo malo [...] va a ocurrir”.²²³ El suspenso aumenta junto a la agresiva y siniestra imagen de Belano quien, en otra discusión, hace callar a Hans, lo arremete con un cuchillo y le dice “¿qué querías hacerme, nazi?”²²⁴

Para incrementar el enigma, Mary se entera de que mientras Belano nadaba borracho, ha escuchado voces que lo llamaban del otro lado del río.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 248.

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibid.*, p. 254.

²²² *Ibid.*, p. 255.

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 257.

Cuando Steve trata de evitar que se tire al agua, sucede “lo más extraño”²²⁵ y Belano lo ataca por el cuello con intención de matarlo para luego pedirle perdón con lágrimas en los ojos. Finalmente, Mary vuelve a Inglaterra y le escribe cartas al vigilante que éste nunca contesta. De este modo, “lo malo” de Belano que Mary presencia, conforman a un Arturo escandaloso y patético que sólo es recordado por sus extrañas acciones.

Más adelante, la figura de Belano entra en los terrenos de lo fantástico en la narración de Xosé Lenodoiro; sólo que él mismo se encuentra completamente parodiado. Bajo sus palabras se encuentra el típico español “de letras” cursi, soberbio, nacionalista y mediocre. Alterna citas en latín -“*Invidia ceu fulmine summa vaporat*”²²⁶ - utiliza frases hechas y sentimentaloides de un nacionalismo afectado: “Qué bonita es Granada, qué graciosa es Sevilla”²²⁷ o bien es presuntuoso y ridículo: “yo sacaba una revista. Era, si se me permite decirlo, el mecenas y el editor, el director y el poeta estrella”.²²⁸

En medio de este contexto de palabras, la silueta de Belano surge en el camping Castroverde. Luego de separarse de su mujer y publicar un libro sin éxito, Lendoiro, decide recorrer “los caminos de España” y en el lapso de su viaje, sucede “la parte central”²²⁹ de su historia. En el camping donde trabaja Belano, un niño se cae a un pozo que se llena con el discurso del imaginario ridículo y literario del narrador: la fosa se llama “Boca del Diablo”; allí, se escuchan ecos siniestros y aullidos sobrenaturales. Un joven que intenta

²²⁵ *Ibid.*, p. 258.

²²⁶ *Ibid.*, p. 428.

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 427.

²²⁹ *Ibid.*, p. 429. Nuevamente aparece el intertexto borgeano del cuento “El Aleph”. El narrador Borges dice en el momento que ve el aleph: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí me desesperación de escritor.” Borges, *Op., Cit.*, p. 132. Lendoiro, de alguna manera, repite el cuestionamiento del autor argentino.

rescatar al niño, dice que ha visto al diablo. Entonces, Belano desciende y lo rescata en medio de la noche con un fondo de bramidos que emanan del pozo. Xosé recuerda el cuento “La sima” de Pío Baroja y la parodia se agudiza. El narrador encuentra similitudes “literarias” con el evento en el camping:

pensé mientras a mis espaldas las pasiones humanas fluían y mis ojos contaban las estrellas: que la historia que estaba viviendo era idéntica a la del cuento de Baroja y que España seguía siendo la España de Baroja, es decir, una España donde las simas no estaban cegadas y los niños seguían siendo imprudentes [...].²³⁰

Lendoiro se siente, de alguna manera, dentro del cuento de Baroja; pero sus comentarios son superficiales y ridículos. Sin embargo, la situación de “semejanza” no hará otra cosa que continuar y malinterpretar los hechos.

Dos años después, Belano aparece en la oficina de Xosé para pedirle trabajo y comienza a hacer reseñas para su revista donde aparecen “los escritores y los poetas más finos y de mayor renombre de Barcelona y de otras partes de España e incluso de Hispanoamérica [...]”.²³¹ Belano se pelea con los colaboradores y Xosé no presta atención “a ese rumor de desastre inminente [...] un verso que no tenía nada que ver conmigo y sí con él, cuando en realidad estaba escrito ex profeso para mí”²³² y, debido a ello, no ve el peligro de la cola entre las piernas de Belano:

Debí desconfiar [...] Debí pensar: qué significa esa cola entre las piernas, *sine ira et studio*. Debí preguntarme qué animales tenían cola. Debí consultar libros y manuales y debí interpretar correctamente esa cola peluda que se erizaba entre las piernas del ex vigilante del camping de Castroverde.²³³

Arturo Belano se convierte para su víctima aterrada en un animal con rabo. Entonces, la “normalidad” de la vida del viejo español se trastorna y los códigos

²³⁰ *Ibid.*, p. 433.

²³¹ *Ibid.*, p. 435.

²³² *Ibidem.*

²³³ *Ibidem.*

que conoce ya no pueden explicar lo que sucede. Según la definición de Todorov: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.²³⁴ La razón del narrador se perturba aún más y las normas literarias fantásticas inundan su mente.

Luego, la situación empeora cuando Lendoiro encuentra a su hija con el vigilante: “Lo que éste le hacía me pareció [...] inenarrable. La arrastraba por [...] mi cama [...] se montaba en ella, le daba vueltas, todo en medio de una serie espantosa de gemidos, rugidos, rebuznos, zureos, ruidos obscenos [...]”.²³⁵ El relato del español insinúa que Belano posee a la joven como si él fuera un demonio o un vampiro. Arturo se convierte, para Xosé, en el ambicioso Julien Sorel de la novela de Stendhal, *Le rouge et le Noir*, y desea venganza. Quiere hundirlo y le ofrece ser colaborador de su revista sin pagarle pero Belano lo rechaza y para Xosé, el chileno se entierra “en el mundo [...] donde todo olía a mierda”.²³⁶

Aunque Belano ya no está más cerca de Xosé, éste comienza a escuchar aullidos por las noches, lee el cuento de Pío Baroja y comienza a enloquecer porque se da cuenta de lo que Belano siempre supo: que él es un poeta mediocre. Busca al ex vigilante pero no lo encuentra. Luego, contrae una enfermedad mortal. Con los días contados en un hospital trata de entender el lenguaje de los aullidos. Para terminar su relato, ironiza su actividad como literato: deja la poesía y cuenta un chiste gallego. El episodio de Lendoiro con Belano termina igual que un relato fantástico en donde ocurre una situación que

²³⁴ Todorov, *Op. Cit.*, p. 14.

²³⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 436.

²³⁶ *Ibid.*, p. 441.

sobrepasa una explicación hecha por la razón del mundo conocido pero que, finalmente, el enigma o lo sucedido que se sale de la “realidad”, no tiene una solución o por lo menos, una respuesta satisfactoria. Así, desde un narrador parodiado pues Lendoiro representa a ciertos hombres de letras que no han sido reconocidos y, por ello, se han vuelto burlescos y envidiosos, se construye el perfil de un Belano sobrenatural y peligroso.

En México, la imagen de Belano se carga también de desgracia. Para Lisandro Morales, el editor que saca a la luz la antología, Arturo es un escritor fantasma en el DF y, por no seguir su instinto, le ha caído la mala suerte típica de los: “escritores cenizos, gafes, de los cuales más vale salir huyendo [...]”.²³⁷ Las consecuencias de la publicación son catastróficas y desastrozas. El editor se dedica a beber, tiene insomnio y la literatura pierde su valor.

No obstante, el retrato del Belano infausto se revierte cuando se ve envuelto en una relación tormentosa y “melodramática” donde es víctima de Edith Oster, una mujer desequilibrada y enferma. A pesar de su tremenda locura, la joven menciona con detalle la actividad escritural de Arturo:

Por las noches solíamos escribir. Él estaba escribiendo una novela y yo mi diario y poesía y un guión de cine. Escribíamos frente a frente y nos bebíamos varias tazas de té. No escribíamos para publicar sino para conocernos a nosotros mismos o para ver hasta dónde éramos capaces de llegar.²³⁸

Belano es ahora, además de poeta, un novelista que escribe como ejercicio introspectivo. La escritura forma parte orgánica de su vida. En el relato de Edith, aparece un protagonista romántico y débil, absolutamente contrario al sheriff del camping.

²³⁷ *Ibid.*, p. 300.

²³⁸ *Ibid.*, p. 411.

Años después, la enfermera Susana Puig delinea un escritor enfermo y con el “corazón roto”. La figura del Belano violento, funesto y extraño cambia: ya tiene un hijo a quien no ve frecuentemente y una ex esposa. Ha sido hospitalizado varias veces y atendido por la misma Susana que intenta que Belano cambie su forma de vida: su casa es un caos con ruidos extraños, un piso sucio, sin lavadora y con un baño calamitoso. Su perfil de escritor “visceral” tiene visos de patetismo. La enfermera le escribe cuando están distanciados preocupada por su salud:

Le decía que debía madurar, que debía cuidarse, que su salud era frágil (tenía el colédoco esclerosado, los marcadores del hígado por las nubes, pancolitis ulcerosa, acababa de salir de un hipertiroidismo, ¡le dolían de tanto en tanto las muelas!) [...] que olvidara a aquella que le había «roto el corazón», que se comprara una lavadora.²³⁹

No obstante, dentro de este cuadro de un Belano enfermizo y desmejorado, surge otro, con una imagen totalmente opuesta pues se delinea como un autor que defiende su obra. Entonces, le pide a Susana que sea su testigo en un duelo programado con el crítico Iñaki Echavarne. Su amigo y pintor Guillem Piña acepta ser el padrino del insólito evento. Belano se transforma en un escritor de caricatura a la vez que poco ortodoxo: no usa la palabra para defenderse de la mala crítica sino que prefiere el uso de las armas. La parodia se desplaza tanto a sí mismo como hacia el crítico. Guillem dice que “Nadie desafía a nadie por algo que aún no ha hecho”. Belano reta a duelo a Echavarne por la crítica (aún no escrita) de una de sus novelas.

Todo ello demuestra su relación burlona con las editoriales, la prensa y la crítica. Guillem cuenta que Belano produce mucho pero que no tiene lavadora. La figura de Arturo es ya la de un escritor pero que posee ciertas

²³⁹ *Ibid.*, p. 469.

actividades inusuales en la industria del libro. Belano es, en palabras de Jaume Planells, crítico y padrino en el duelo de Echavarne, el “escritor agraviado” y al instante se pregunta “¿pero agraviado por quién, por qué, si todavía no había salido la maldita reseña afrentosa? [...]”.²⁴⁰ Para Planells, todos ellos, incluido él, se han vuelto locos; Belano e Iñaki parecen, a sus ojos, “dos niños tontos”.

El tono paródico del escritor “estrella” aumenta en la voz de María Teresa Ribott (fiscoculturista y mesera de un pub). Mientras Belano vive en casa de Teresa, alquilando una habitación, ellos se hacen amigos. Belano ya tiene cuarenta y cinco años y escribe encerrado con su máquina de escribir una novela. Su vida amorosa es un desastre, Teresa lo contiene con su sentido común, a la vez que ella se siente protegida por él. Irónicamente, casi al final de su trayecto, Arturo se comunica con una mujer totalmente alejada de las letras y la vida cultural. Antes de desaparecer definitivamente en África, la figura de Belano se vuelve afligida y romántica. Belano está enfermo, solo (su esposa lo ha dejado) y sufre por otra mujer que no lo quiere. Teresa, en una ocasión, le dice que: “debía dejarse de tonterías y dedicarse a lo que de verdad quería, su hijo y las novelas [...]. Preocúpate de tu hijo y preocúpate de tu salud, tío, y pasa de todas estas historias. Parece difícil creer que un tipo tan inteligente sea al mismo tiempo tan tonto”.²⁴¹ En este punto el escritor se vuelve quebradizo. En Europa, su imagen ha rodado desde un vigilante ominoso hasta un novelista sentimental. Hacia el final de su historia, Belano viaja a África. Allí, desaparece enfermo al igual que su homónimo, Arthur Rimbaud.

La silueta del autor chileno se modula dependiendo de una “direccionalidad en el sentido de que un texto va a alguna zona semiótica,

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 480.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 517- 521.

constituye y se inscribe en un campo de significación²⁴², a dicha direccionalidad, Jitrik la llama, la decisión paródica. Belano aparece parodiado en el relato como un joven rebelde que luego acuerda, de alguna manera, con el sistema literario. Pese a sus esfuerzos, el ex poeta visceralista se desvanece del mundo de la literatura de la misma manera que lo ha hecho Cesárea Tinajero durante los años veinte vanguardistas y su compañero, Ulises Lima. La intencionalidad paródica en su figura se duplica y revela un fracaso devenido en desaparición. Dicha disipación provoca una alteración en la organización literaria de la novela, a la vez que la revisa y renueva. La configuración de la poeta perdida, fundadora de los principios poéticos del grupo liderado por Belano y Lima, Cesárea Tinajero, encarna la mayor disolución como resultado del fracaso.

3.2. Cesárea Tinajero, un modelo parodiado

La imagen de Cesárea Tinajero es la que más cambia y se parodia en el relato. Su representación tiene varias instancias. En el diario de García Madero es incluida en el imaginario de los real visceralistas; en la voz de Amadeo Salvatierra, diseminado a lo largo de la segunda parte, la poeta surge idealizada por el recuerdo del narrador, y al mismo tiempo, burlada por Belano y Lima. En la última parte, se manifiesta a través de pistas escritas, testimonios orales y en su insólita aparición climática.

La mitificación de Cesárea sigue un proceso de configuración exhibido en los tres bloques de la novela. No obstante, dicha elaboración se fractura con el juego hermenéutico de su poema "Sión" a cargo de Belano y Lima. Luego, en

²⁴² Jitrik, *Op. Cit.*, p. 23.

un segundo momento, se registra un segundo quiebre, en su hallazgo y muerte a cargo de sus herederos literarios.

3.2.1. Una representación fantasma

Cobas Carral y Garibotto plantean las motivaciones de los visceralistas para perseguir la figura de Cesárea Tinajero:

¿Qué ven los jóvenes de los 70 en esta poeta que los empuja a seguir su rastro por bibliotecas y dependencias oficiales de Sonora? [...] Cesárea renuncia a todo convirtiéndose en un fantasma. Más que por su programa estético, atrae por su invisibilidad. [...].²⁴³

Al igual que Octavio Paz, Cesárea Tinajero aparece en las primeras páginas del relato, sólo que lo hace con un signo opuesto. Paz se muestra como presencia constante, mientras que Tinajero se expone como una ausencia persistente. Los visceralistas huyen del Nobel y se acercan a la invisibilidad de Cesárea. La actitud de la poeta se resume en “[d]espojarse de lo puramente estético, errar en los márgenes, volverse invisible [...]”.²⁴⁴ Las mismas metas poseen los jóvenes de los setenta, contrarias absolutamente a los objetivos del “señorío” de Paz. Cesárea significa lo femenino-pasivo en contra de lo masculino-activo de Paz; obra realizada versus carencia de la misma.

Una vez establecida esta primera marca, emergen múltiples representaciones de Cesárea. García Madero entiende una explicación fragmentada de la fundadora del Real Visceralismo. El adolescente recibe sus primeras impresiones sobre Tinajero de Belano y Lima quienes catalogan a la escritora junto al Conde Lautréamont. Esta similitud carga a Cesárea de oscuridad a la vez que de paradigma. Para incrementar el misterio, se entera de su desaparición en Sonora.

²⁴³ Cobas Carral, *Op. Cit.*, pp. 165-166-167.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 170.

Ernesto San Epitafio la menciona por segunda vez al final de su paródica clasificación de poetas en categorías de “maricones” y “maricas”. Cuando cuestionan el lugar de Cesárea en la lista, San Epitafio contesta que ella “es el horror”.²⁴⁵ Sin duda, la mujer se sale de todos los cánones y se inscribe en un espacio tenebroso y peyorativo. No obstante, la imagen de Cesárea Tinajero fundamenta a los visceralistas y es por ello que Belano y Lima salen en su búsqueda.

3.2.2. Acontecimiento e idealización

En el trayecto narrativo de Amadeo Salvatierra, se configura de manera más sólida la clave literaria Cesárea Tinajero. Es aquí cuando se desencadenan los únicos rastros de visibilidad de la poeta.

La entrada a la casa de Amadeo, el espacio discursivo donde se escenifica el pasado de la historia literaria mexicana, tiene relevancia inaugural. Cuando el viejo Salvatierra recibe a Belano y a Lima, expresa lo siguiente:

Ay, muchachos, les dije, qué bueno que hayan venido, pásenle nomás, como si estuvieran en su propia casa, y mientras ellos enfilaban pasillo adentro, más bien tanteando porque el pasillo es oscuro y la bombilla estaba fundida [...] yo me adelanté dando saltitos de alegría hasta la cocina [...].²⁴⁶

El pasillo oscuro presenta un ámbito nebuloso y opresor. Los visitantes ingresan a una especie de cueva platónica. Allí, se proyectará tanto una Cesárea surgida de la anécdota como también de la representación quimérica fusionada con parodia, en las últimas palabras de Amadeo referidas a su amiga.

²⁴⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 85.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 141.

Belano y Lima saben que ha sido la única mujer poeta entre los escritores de la vanguardia mexicana; pero no han encontrado ningún rastro publicado de ella. Cuando Salvatierra por fin halla el ejemplar de “Caborca”, comienza la configuración de la poeta, los estridentistas y los años veinte. La primera imagen, casi cinematográfica, de Cesárea surge cuando Salvatierra cierra los ojos entre el sueño y la borrachera:

vi la plaza de Santo Domingo con sus portales [...] la cantina Mi Oficina [...] en donde no dejaban entrar ni a uniformados ni a perros ni a mujeres, salvo a una, la única que sí entraba, y vi a esa mujer caminar por esas calles otra vez [...] ah, qué visión, una mujer de veintitantos de años en la década de los veinte atravesando el Zócalo [...] vestida discretamente, con ropas baratas pero bonitas, el pelo negro azabache, la espalda firme, las piernas no muy largas [...] calzada con un zapato sin tacón o con un taconcito mínimo, baratos pero bonitos y sobre todo cómodos [...].²⁴⁷

Cesárea aparece como una visión, como un espejismo, en la vida presente del narrador; es enunciada en las palabras de Amadeo con admiración. Ella es inusual y entra en un sitio negado a la presencia femenina. Con su aspecto simple, está inmersa en círculos masculinos. La imagen fantasma de Cesárea se corporiza poco a poco desde el recuerdo de Amadeo.

En la revista “Caborca”²⁴⁸, se publica a miembros del Estridentismo como Maples Arce, Germán Arzubide, Arqueles Vela y el mismo Salvatierra, entre otros. Además, se muestra la poesía de Encarnación Guzmán Arredondo, la “favorita” de la directora. Ésta última colabora, aún más, en la prefiguración de Tinajero. Amadeo modela a las dos mujeres que se han conocido a la salida del cine y se conectan por medio de gestos. Sin embargo, existen diferencias

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 242.

²⁴⁸ Caborca es un municipio y una ciudad de Sonora. En español, significa “covacha” (cueva reducida, vivienda o aposento pobre, incómodo, oscuro) y en lengua O’dham tepimana, se utiliza para designar un “cerrito” o una “pequeña loma”. La referencia del nombre connota inevitablemente a la revista de Cesárea como un espacio discursivo minúsculo, difícil e inseguro, a la vez que remite nuevamente a la idea de la cueva quimérica platónica.

opuestas entre ellas: mientras Encarnación²⁴⁹ trabaja en una tienda de ropa – el “Niño Perdido”²⁵⁰ - Cesárea trabaja para un general camarada de los estridentistas.

La presencia de la joven Guzmán está en función de delimitar aún más qué clase de mujer es Cesárea Tinajero y cómo ambas se reflejan en un espejo invertido. Encarnación es descrita con un tono que deja ver características femeninas despectivas e irritantes. Salvatierra, que no sabe qué le ha visto Cesárea a Encarnación, la exhibe como “muy bonita”²⁵¹ pero sin talento, tonta aún “muy arregladita”.²⁵² Los diminutivos traslucen lo peyorativo. Asimismo, su voz se asemeja a la de un dibujo animado. Por el contrario, Cesárea se deja oír y se impone en defensa de su protegida cuando, por ejemplo, en una ocasión, Maples Arce la hace callar en una reunión. A partir del atropello a su amiga, Tinajero no habla más de literatura con sus pares ni acepta regresar a las tertulias. Cesárea, dueña de su voz, discute sobre política y se divierte sola, o con Encarnación, en los antros de la Ciudad de México. Estas actitudes hacen notar a una mujer con fuerza en cuanto al uso de la palabra que hasta es mentora de los demás poetas ya sea de su amiga o del mismo Amadeo.

No obstante, la escritura de la poeta hace otro trayecto. Cesárea se encarga de las disertaciones de su jefe, el general Carvajal. Su palabra no se

²⁴⁹ No me explayaré en Encarnación Guzmán porque sólo la menciono en cuanto a la conformación de Tinajero como personaje. Sin embargo, es importante destacar su nombre cuyo significado alude a lo religioso, al misterio, a la representación, en fin, a la encarnación o la sustitución de otra cosa. Su onomástico se torna gracioso debido a las características de su persona. Hay otros nombres que aluden a la religión en la narración como Angélica o María Font o Rosario, la mesera que mantiene a García Madero. Sin embargo, las jóvenes no tienen nada de recatadas o persignadas.

²⁵⁰ La ironía y el humor en los nombres en el relato son constantes y por razones de espacio de este trabajo es imposible extenderme en ello. En este caso, Encarnación también se perfila como una “niña perdida” e indefensa.

²⁵¹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 272.

²⁵² *Ibid.*, p. 273.

manifiesta por ella misma sino que es utilizada por otro. Se trata de discursos que son publicados en periódicos de México y reproducidos por los mismos estridentistas. Cesárea es, en palabras de Amadeo, una escritora “de raza”²⁵³ pues tiene capacidad para escribir extraordinariamente, fumar y hablar con varios hombres a la vez. Sin embargo su letra está vedada. Ella es una sombra detrás de un hombre, según Salvatierra, “que no conocía el miedo [...]”.²⁵⁴

A pesar de la gran estima que Amadeo siente por Cesárea, éste comenta que de no haber sido por el trabajo secretarial, obtenido a instancias de Maples Arce, “la pobre Cesárea se hubiera visto obligada a peregrinar por los subterráneos más siniestros del D.F.”²⁵⁵ Una mujer como ella con extravagancias y gran temperamento “nunca en su vida iba a poder tener un jefe ni un trabajo de esos llamados estables”.²⁵⁶ La señal de Cesárea tiene muchas estelas. Por un lado es una poeta reservada y segura; por otra, una mujer díscola y casi anti social o de complicada convivencia.

Luego de un tiempo, cuando según Salvatierra su movimiento poético se dirige al fracaso, “deslizándose irremediamente por el precipicio”²⁵⁷, Cesárea decide irse a Sonora. En la última conversación que Amadeo sostiene con ella, se configura una Cesárea ya ausente “como un fantasma, como la mujer invisible que estaba a punto de convertirse [...]”.²⁵⁸ La “madre de los real visceralistas” desaparece y se inicia el mito; su ausencia produce idealización al mismo tiempo que parodia. Amadeo la imagina como una mancha “una india

²⁵³ *Ibid.*, p. 298. .

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 354.

²⁵⁶ *Ibidem.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 459.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 460.

gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto [...]”.²⁵⁹ A modo de *flash forward* cinematográfico, Amadeo visualiza el futuro paródico de su amiga. Hutcheon analiza la dirección pragmática del *ethos* de la parodia. Para ello, primero define al *ethos* como “una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada [...] por un dato objetivo: el texto”²⁶⁰ y luego determina que tanto el tropo irónico como el género paródico están señalizados por un *ethos* despectivo. La figura de Cesárea se desplazará entre lo peyorativo, lo reverencial y lo cómico. De ahí la complejidad de su configuración.

La poeta perdida se construye en una cadena de ideas, convirtiéndose, en múltiples representaciones y significados. La función de la presencia de Tinajero posee peculiaridades platónicas²⁶¹ necesarias para jerarquizar la pirámide literaria y para que el proyecto escritural se realice, aun cuando el todo proyecto literario se convierta en decepción. Tinajero es la cima de la clasificación del imbricado mundo literario de la novela. En consecuencia, es la justificación de los Real Visceralistas. Cesárea se presenta como un enigma oculto que hace progresar la narración junto al enigma Belano-Lima. Ellos con sus desplazamientos también provocan el avance del relato. Los discursos de la segunda parte, a excepción de los de Salvatierra, se mueven para obtener información sobre los desaparecidos poetas. Asimismo, la búsqueda de Cesárea tiene como resultado el viaje de los jóvenes al desierto de Sonora y el registro de García Madero en su diario.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 461.

²⁶⁰ Hutcheon, *Op.Cit.*, p. 180.

²⁶¹ La idealización de Tinajero se relaciona con la que construye Don Quijote respecto a Dulcinea; ella es quien hace mover al enamorado y así, hace avanzar el relato en la novela de Cervantes.

El problema se complica con la desaparición física de la poeta, misma que se enlaza con la ausencia definitiva de su escritura y con la contradicción de su significado en el imaginario. El nombre “Cesárea” se refiere a una majestad imperial que da a luz y es fructífera. Sin embargo, la mujer ha procreado una sola revista y tan sólo queda un poema escrito por ella; además preside estéticamente a un Real Visceralismo con una obra literaria inexistente. Por otra parte, “Tinajero” alude al espacio de las tinajas, un sitio grande y amplio. Su apellido se refiere al enorme espacio discursivo que ella contiene. Posteriormente, se revela un correlato paródico entre estas expresiones de amplitud y su gordura que señalaré más párrafos más adelante.

Belano y Lima persiguen una huella fragmentaria. Cesárea es la figura de la escritura no publicada, no reconocida; una obra no realizada transformada en una incógnita que conlleva a una conceptualización de literatura ideal a la vez que paródica. De este modo, la figura y el concepto literario parodiado encarnado por la poeta se perturba varias veces y produce el reajuste paródico más importante en el relato. En este sentido, el resultado de ello es “una descentralización y dispersión, que cuestiona no sólo los pre (-) textos sino incluso el efecto de condensación que pudieran producir”.²⁶² Las unidades del sistema que aluden a la imagen del escritor se vuelven a descongestionar para ser revisadas, evaluadas y, por fin, lograr una renovación del régimen.

3.2.3. Parodia y sinsentido

La concepción poética de Cesárea se circunscribe al misterioso poema “Sión”. Belano y Lima lo interpretan paródicamente y lo convierten en una burla, a la vez que se parodian a sí mismos como sus seguidores. En primer lugar,

²⁶² Herrero-Olaizola, *Op. Cit.*, p. 46.

derriban la vinculación bíblica del título sugerida por Amadeo y el análisis se transforma en una mofa a las obras de vanguardia.

El poema tiene tres partes: una línea con un rectángulo, una línea ondulada con el mismo rectángulo y por último, líneas quebradas con el rectángulo perdido en ellas. Belano y Lima develan qué hay detrás del poema de Cesárea pues le agregan al rectángulo una vela. Entonces, se deja ver un barquito en medio del mar y el “Sión”, según su interpretación, forma parte de la palabra navegación. Así, sellan el enigma con las siguientes palabras: “Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay misterio [...]”.²⁶³ La revelación se agudiza aún más cuando uno de los jóvenes afirma que soñó con ese poema durante mucho tiempo en su infancia y que cuando lo hacía se mareaba hasta desear volver a la línea recta. El poema de Cesárea pierde el sentido. Entonces, la burla permite que la parodia desdoble el sentido de “Sión”. Apenas, Belano y Lima miran el poema, confrontando la incertidumbre de Salvatierra, dicen: “es una broma, Amadeo, es una broma que contiene algo serio”.²⁶⁴

El poema se comporta como un fragmento que contiene un secreto a dilucidar. Un pedazo único “escrito” de Cesárea Tinajero. El desciframiento del texto-imagen se parodia y, entonces, el resultado es abierto a la vez que engañoso. Belano y Lima desplazan el significado del poema y desorientan aún más a Amadeo. Le dan una sola resolución al enigma y, al mismo tiempo, lo vacían de sentido. El diálogo de los nuevos real visceralistas con el texto de su “madre vanguardista” descoloca cualquier expectativa posible y logra, sellado

²⁶³ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 400.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 376. La misma sentencia se repite cuando García Madero les pregunta a Belano y a Lima sobre el significado del Real Visceralismo.

por la parodia, que emerja un texto distinto y renovado acerca de la legendaria poeta.

3.2.4. El paradigma disuelto y reformulado

La última parte de la novela narra la aparición y muerte de Cesárea Tinajero. La figura de la poeta se deforma, una vez más, bajo el recurso paródico. Sus rostros son múltiples, complementarios y opuestos.

En Sonora, mientras huyen de los padrotes de la prostituta Lupe y después de una ardua investigación en bibliotecas, archivos y registros, el nombre de la poeta aparece en la hemeroteca del periódico *El centinela de Santa Teresa* en una nota periodística acerca de un torero llamado Pepe Avellaneda:

de quien se hace semblanza y entrevista en el número correspondiente al 11 de junio de 1928, en donde [...] se dice que el tal Pepe Avellaneda viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic.), la cual es oriunda de la Ciudad de México [...] 'es alta, atractiva y discreta' [...].²⁶⁵

Si el horizonte de expectativa del lector configura a una Cesárea solitaria y tímida, la primera pista escrita, revela a una mujer en el mundo de la prensa, no famosa precisamente por su actividad literaria sino por ser “la acompañante” de un torero pequeño y valiente. Emerge con un apellido tergiversado, “Tinaja”. Otra vez, se indica la inestabilidad en el significado de ese nombre y, por ende, de la persona que está detrás del mismo. Para García Madero es “un error intencionado de Cesárea Tinajero, decir mal su apellido, una broma, una forma humilde de tapar una pista humilde”.²⁶⁶ Todo contribuye a realizar a una Cesárea dislocada y parodiada de su configuración “original”; modelo errante en el imaginario de sus hijos visceralistas.

El nombre del torero, único hilo conductor hacia Cesárea, se asocia con

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 570-571.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 571.

Jesús Pintado, un viejo que había conocido al torero. Después de su reunión en un bar de Hermosillo lleno de “fanáticos de la tauromaquia hermosillense”²⁶⁷, Pintado guía a Belano, Lima, García Madero y Lupe al rancho de Ortiz Pacheco, un compañero de corridas de Avellaneda quien, además de informar acerca de la bravura de “Pepín”²⁶⁸, agrega a la figura del torero las siguientes connotaciones: “el chaparro más triste que he visto en mi vida [...]”²⁶⁹, y también, referencias sobre Cesárea: una mujer con facciones aindiadas, alta, de cabello negro, delgada, fuerte y callada. El viejo aclara que su mudez no se debía a la timidez sino a una especie de censura o enfermedad que ella tenía.

La disparidad entre el torero y Cesárea se vuelven un tanto caricaturescos: la india enorme y citadina junto al torero bajo y taciturno. La compañera de Pepín se convierte en chisme: Ortiz Pacheco asegura que ella ha sido su amante, ha vivido con su camarada y ha dejado una gran influencia sobre él. Ortiz Pacheco sabe que la mujer había venido “del DF y que era una mujer cultivada, una mecanógrafa o una taquígrafa”.²⁷⁰ El viejo asegura que ella le ha metido “ideas locas” a Pepe.

Pese a este cuadro de una Cesárea “amante y peligrosa”, durante el velorio de Pepe, irrumpe casi el mismo retrato construido por Amadeo Salvatierra: la poeta se aparta de la gente y habla únicamente con los hombres. La joven Tinajero hace grabar frases en la lápida del torero “Ortiz Pacheco no recordaba cuáles, palabras raras en todo caso, al estilo Aztlán [...] y que seguramente inventó ella para la ocasión”.²⁷¹ Surge, nuevamente, una Cesárea

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 573.

²⁶⁸ El nombre de Pepe (sobrenombre de José) se transforma en Pepín y de ahí, el gracioso contraste entre el coraje de Pepe, su cuerpo diminuto y su apodo y la enormidad de su compañera, en ese entonces, Cesárea Tinajero.

²⁶⁹ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 579.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 580.

“extraña” rodeada de creaciones de la misma índole. Su configuración continúa con rasgos confusos, movedizos y dudosos. En el cementerio -con forma de laberinto según García Madero- los viajeros hallan la lápida del torero; pero sin “las palabras” prometidas por Ortiz Pacheco y con un nuevo misterio: “[...] ‘José Avellaneda Tinajero, matador de toros, Nogales 1903- Agua Prieta 1930’”.²⁷² Las pistas hacia Cesárea se vuelven a enredar. Los detectives se preguntan acerca del apellido Tinajero colocado junto al del torero. Surge la idea de una poeta “bromista” que se empeña en desconcertar a sus perseguidores.

En la errática travesía, emerge un segundo rastro que conduce a una Cesárea distorsionada que se disipa nuevamente. En el diario del pueblo de Nogales²⁷³, aparece otra vez en una noticia periodística como la “fiel amiga” de una maestra. Se dirigen a la escuela y allí, una vieja les cuenta, en lengua pápago, que la fundadora del Realismo Visceral se había ido con un hombre y había vuelto sin él. Asimismo, les dice que había sido una buena maestra. Sin embargo, el recuerdo de la anciana es vago. La imagen de Cesárea, en palabras de la vieja, se asemeja a la de una serpiente venenosa, un “coralillo” y deja la sugerencia abierta respecto a dicho parecido. Según la mujer, no tenía dinero y había perdido demasiado de peso.

Luego, junto a la informante, los jóvenes, caminan a la antigua vivienda de Tinajero en medio de un desmejorado paisaje rural. En el lugar parece haber alguien, pero los visitantes no se hacen notar. Los dobles sentidos sugeridos por el relato de la vieja indígena insinúan una Cesárea débil a la vez que peligrosa. Las fisuras de la anécdota afloran una vez más y construyen a una Cesárea agrietada llena de huecos discursivos vacíos, disponibles para llenarse

²⁷² *Ibid.*, p. 586.

²⁷³ La geografía del espacio se presta a los dobles sentidos. Nogales es una ciudad fronteriza del estado de Sonora que limita a su vez con la ciudad de Nogales en Estados Unidos.

con informaciones perdidas en el recuerdo y por ello, no muy confiables.

Belano busca el “destino escrito” de la poeta. Sin embargo, García Madero es quien halla datos sobre la maestra Tinajero en los Archivos de educación: “había sido maestra durante los años 1930²⁷⁴-1936. Su primer destino fue El Cubo [pero luego] había dejado de pertenecer al cuerpo de maestros del estado de Sonora”.²⁷⁵ Las razones acerca del abandono a la institución están ausentes y aumentan el misterio. Sus perseguidores recorren varias escuelas pero no encuentran ninguna otra pista. En el poblado de Bábaco, una maestra les dice que ha sido compañera de Cesárea. Ante los cuestionamientos de Belano respecto al torero, la mujer contesta que jamás la había visto con un hombre. La mujer cuenta que ambas se hacen muy buenas amigas pero luego la maestra pierde de vista a Tinajero. No obstante, ésta luego regresa. Ya cuenta con “treintaicinco o treintaiséis años [...]”²⁷⁶, es vista por su colega como una “solterona” y trabaja, en ese momento, en la industria de conservas en Santa Teresa. La antigua compañera de Cesárea no sabe que su amiga había sido poeta pero sí la había visto escribir:

sentada en el aula vacía, en un cuaderno de tapas negras muy grueso que [...] siempre llevaba consigo. [...] En la época que [...] trabajó en la fábrica [...] solía encontrarla escribiendo en un cuaderno de tapas negras, como el anterior pero de formato más pequeño, un cuaderno que parecía un misal y en donde la letra de su amiga, de caracteres diminutos, se deslizaba como una estampida de insectos. Nunca le leyó nada.²⁷⁷

Si el sentido común del lector anticipa a una maestra obrera y poeta, dedicada a tópicos cotidianos, Cesárea escribe cuadernos enteros sobre Hipatia, una egipcia asesinada en el siglo V. Este proceder desconcertante remite, una vez más, a la parodia de la escritura de la poeta.

²⁷⁴ El primero de estos años coincide con la muerte de su compañero Avellaneda.

²⁷⁵ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 592.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 594.

²⁷⁷ *Ibidem.*

La historia se torna cada vez más truculenta e irrisoria; la poeta “mitificada” se ha transformado paulatinamente de objeto paródico a objeto parodiado. En 1945, Cesárea está desempleada y vive en la calle Rubén Darío, en una zona considerada como una “cloaca”. La alusión indirecta al Modernismo y su connotación de espacio sucio y repugnante, logra una crítica lateral del movimiento de Darío y desata el humor. Tinajero aparece en un lugar oscuro en donde, de manera insólita, continúa con su vocación docente. En su barrio, los niños no tienen acceso a la educación y, por ello, Cesárea los lleva a la escuela donde trabaja su amiga. En una ocasión, su amiga la visita, aún en contra de la voluntad de su marido. Aunque en el cuarto de Cesárea todo está: “limpio y ordenado [...] algo emanaba de él que [a su amiga] le pesó en el corazón [...] como si la realidad [...] estuviera torcida [...] [e] incluso [...] Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente”.²⁷⁸ Dentro del cuarto, la maestra distingue papeles, unos cuadernos de tapas negras, libros de la biblioteca y un cuchillo tallado con el nombre de Caborca. También advierte un plano siniestro de la fábrica donde trabaja Cesárea hecho por ella misma. La anécdota se transforma otra vez en especie de texto fantástico. “Algo” extraño sucede en el cuarto de la poeta, una sensación inexplicable que se completa con los objetos de referencias infaustas. Desdoblada por el efecto paródico, se ultima la silueta sospechosa, “rara” y “peligrosa” de Cesárea. A todo ello, se suman las inauditas conversaciones de la poeta con su amiga sobre la posible revolución mexicana en el año dos mil seiscientos y pico. Además, le comunica a su amiga su partida de Santa Teresa y le regala uno de sus cuadernos. La posible pista acerca de la omitida poética de Cesárea, se frustra y se convierte en una libreta de apuntes paródicos: el contenido del mismo versa sobre la

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 595.

educación mexicana, el odio hacia Vasconcelos de Cesárea y una lista de lecturas para distintas etapas escolares.

Luego, por muchos años, la maestra deja de frecuentar a Cesárea hasta que se la vuelve a topar en un puesto de hierbas medicinales. Los sitios en donde se manifiesta Cesárea son cada vez más desconcertantes. Su colega cuenta que a poeta ha cambiado de la última vez que la vio, es obesa, está arrugada y se ve agotada: “Debía de pesar más de ciento cincuenta kilos y llevaba una falda gris hasta los tobillos que acentuaba su gordura.”²⁷⁹ Repentinamente, regresa en el relato la visión de Amadeo Salvatierra de su amiga antes de irse de México. La maestra se entera que ahora Cesárea vive entre Villaviciosa y Arizona. Sin embargo, al día siguiente, la mujer vuelve al puesto a buscarla pero Cesárea ya no está.

Pese a los obstáculos de la historia, los viajeros encuentran sin dificultad a Cesárea. Sólo que no lo hacen en una escuela o en un taller de poesía sino en los lavaderos de Villaviciosa. Entonces es cuando la voz de García Madero culmina la imagen paródica de la fundadora del Real Visceralismo, ante su figura la describe como sigue: “Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo de sus brazos, dos troncos de roble, imprimían el restregado y enjuagado. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza”.²⁸⁰ La imagen termina de desplomarse y Cesárea es prácticamente una máquina lavadora. Enorme y gorda con visos de una persona primitiva ya nada la acerca a la directora de la revista “Caborca”. Los poetas se trastornan pues esta vez no es algo que les cuentan sino algo que ellos mismos ven.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 598.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 602.

Sin importar la turbación del evento, los jóvenes van a la casa de Cesárea. Allí, Belano y Lima hablan con ella. Empero, Alberto los descubre y durante el enfrentamiento, Cesárea Tinajero muere de una bala en el pecho. García Madero hace crónica del acontecimiento sin dejar de adornar la enormidad de la poeta: “yo quedé emparedado entre Lupe y la inmensa humanidad de Cesárea Tinajero”²⁸¹; en el carro cuenta “vi la espalda acorazada de Cesárea Tinajero”²⁸², “vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero corría, derrumbándose sobre ellos [...] me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos del policía y de mi amigo”²⁸³; meter a la poeta muerta “en el asiento trasero [...] nos costó una eternidad”.²⁸⁴ Las palabras del narrador dan las últimas puntadas para confeccionar la figura ridícula, grotesca y enorme de la poeta.

La representación de Cesárea Tinajero se convierte en parodia absoluta. De este modo, el ejercicio paródico ha exhibido uno de los desplazamientos más importantes, pues ha tenido como resultado la alteración de las otras unidades esenciales, la de Arturo Belano y Ulises Lima. La muerte de la mentora, provocada por sus “hijos literarios”, revela una táctica pendular donde la señal de la poeta fundadora tiene un gran peso en cuanto a las consecuencias del reajuste provocado. El procedimiento de transformación ha sido ocasionado por el discurso paródico: “Este movimiento de cercanía y de autonomía da lugar a una especie de amor/odio entre el texto paródico y el original [...] podríamos agregar ‘textofilia/textocidio’ porque el texto paródico supone una filiación y también una liquidación”.²⁸⁵ La configuración de Cesárea

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² *Ibid.*, p. 603.

²⁸³ *Ibid.*, p. 604.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 605.

²⁸⁵ Jitrik, *Op. Cit.*, p. 19.

Tinajero revela esta oscilación doble que finalmente establece un nuevo texto desprendido del anterior, a saber: una mítica escritora vanguardista fundadora de un grupo poético con seguidores hasta en la década del setenta. En el espacio de esta nueva representación se plasma un inédito mapa de escritores y demás protagonistas de la literatura; pero en el que existe reverencia a la vez que crítica.

Cesárea Tinajero es el eje que ordena y desordena la disposición autoral del mundo en *Los detectives salvajes*; y lo hace sobre un reflejo paródico del universo literario latinoamericano no exento de caos, fragmentariedad, amor y odio.

Conclusiones

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un "cross" a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y "que los eunucos bufen.

Roberto Arlt

Los modelos de escritores reconstruidos en este trabajo revelan un nuevo plantel en la imaginación de los lectores. En *Los detectives salvajes*, las figuras recuperadas que se evalúan, son criticadas y, al mismo tiempo, se convierten en homenajes. Con este insólito y entrañable grupo de creadores, el espacio imaginario destinado a poetas, novelistas y ensayistas se agranda. El inventario fabulado se ensancha con anécdotas distintas y desopilantes que, con el recurso paródico de por medio, conducen a una crítica y renovación del sistema literario.

Dentro de este universo, he analizado cómo funciona la parodia en tres grupos de escritores representativos en la ficción novelesca: escritores no reconocidos, escritores reconocidos y los escritores salvajes. Cada uno de estos colectivos existen por contraste, y en función, uno del otro pues actúan de contrapunto entre lo que significa ser un creador "reconocido", ser un escritor "ignorado" y ser un artista "marginal".

Mientras los autores del segundo conjunto –Octavio Paz, Carlos Monsiváis y Manuel Maples Arce- logran, en mayor o en menor grado, el reconocimiento en el panteón de la literatura mexicana, el principiante García Madero, el viejo estridentista Amadeo Salvatierra, los protagonistas Ulises Lima, Arturo Belano y la legendaria Cesárea Tinajero, se hunden en el fracaso y, en definitiva, en la disolución. Así, cada uno de los personajes señala un

reajuste en la organización literaria expuesta en el relato, reflejo evidente de la literatura latinoamericana que se extiende desde la vanguardia hasta finales del siglo veinte.

Por un lado, en las figuraciones Paz, Monsiváis y Maples Arce se mezcla la “realidad” y la ficción del mundo literario. El primero, la representación del canon por antonomasia, es el signo que indica hacia dónde deben moverse o no los demás. Una señal que se agita por siempre en el Parque Hundido, como bien afirma Juan Villoro pero cuyo trabajo escritural tiene, según Salvatierra, las mismas singularidades que el suyo que trabaja en los portales de Santo Domingo. Paz no es revisado en la novela por su obra sino como efigie pública en el escenario de las letras mexicanas. Así, se subvierte su jerarquía y el escritor Nobel es burlado desde su propio imperio.

Monsiváis, el ensayista, constituye las usuales personalidades altaneras con las que se edifica cualquier círculo académico. Sólo que, al aparecer situado como una figura menor de las letras de América Latina, su obra no trasciende y se queda dentro de los mitos referidos, únicamente, a los escritores mexicanos. Por su parte, el ex-jefe estridentista Maples Arce se presenta como una de las biografías lícitamente recobradas. Aunque cumple más que nada una función histórica, tanto su ex compañero de juventud, Salvatierra, como otros personajes de la novela, incluido Monsiváis, se mofan de su actividad vanguardista actualizando, de esta forma, su imagen en los anales de la literatura mexicana. Así, los tres autores parodiados ingresan en un nuevo texto que los coloca en un espacio diferente al habitual entre las leyendas literarias de México.

Como figuras antagonistas, Arturo Belano, Ulises Lima y Cesárea Tinajero representan a los escritores bárbaros por excelencia. Quedan circunscritos voluntariamente en la marginalidad quizás porque sólo desde allí pueden desfamiliarizarse y desfamiliarizar el mundo literario que los rodea, trastornarlo y parodiarlo. Lima nunca pierde su condición de poeta aunque su perfil se configura como el latinoamericano expatriado en Europa que jamás trabaja y se dedica a vagabundear. Asimismo, se ve envuelto en una parodia de cuento fantástico y de escritores “revolucionarios”. Ulises, como su nombre lo indica, erra por el mundo hasta regresar al D.F para luego finalizar con su infructuoso proyecto poético y esfumarse en las calles de la ciudad.

Belano es el inminente escritor “romántico” de poesía y novelas. Su retrato es parodiado a partir de su extrañeza de escritor “maldito” al estilo de Rimbaud o Baudelaire. Arturo también fracasa lidiando con el mercado editorial y, finalmente, se desvanece en las selvas africanas. Los dos amigos representan dos itinerarios poéticos distintos que diseñan una sola odisea. Uno, señalado con un olor raro y escritura en los bordes de sus cuadernos; el otro, aficionado a los amores locos y la defensa de su obra con armas blancas. Escritores salvajes, como ellos, no son otra cosa que letra viva donde la parodia persiste.

Cesárea Tinajero se desliza como un emblema cambiante. A veces se devela como una referente vago e intangible, otras, se desvanece semejante a “un buque de guerra fantasma”.²⁸⁶ El mito fundado por Cesárea a lo largo del relato organiza el esquema literario del mundo de la novela. Como todo emblema de este tipo, tiene múltiples y enormes significados. La figura de la

²⁸⁶ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 603.

poeta se transforma en una travesía con varias y diversas etapas; su configuración parte de la idealización y desemboca en la parodia pero lo hace paulatinamente en un recorrido literario estratégicamente ordenado. Cesárea se deshilvana como uno de los mitos literarios más importantes pues no sólo se parodia su imagen sino una idea de literatura marginal y burlesca.

La clave Tinajero es presentada por la silueta de Amadeo Salvatierra que se encuentra todavía más en los bordes de las letras mexicanas. El viejo ex vanguardista, poseedor de documentos inéditos del Estridentismo y de la fundadora del Real Visceralismo, no sólo se auto parodia sino que también parodia al mismísimo Paz. Salvatierra representa un almacén relegado que, pese al fracaso, se ocupa de resguardar la memoria literaria de su generación. A pesar de su insignificancia en el candelero de las letras mexicanas, su imagen es la única que no desaparece en el relato y se constituye como uno de los únicos escritores permanentes de la literatura mexicana.

Los detectives salvajes comienza y termina con el perfil del joven Juan García Madero que aparece parodiado en las páginas de su propio diario íntimo. Como cualquier escritor en sus inicios, el contenido de sus letras exhibe el entusiasmo de un nuevo poeta con la voluntad de registrarlo todo y convertirlo en literatura. Sus escritos atestiguan, haciendo gala de cursilería y exageración, un trayecto de su aprendizaje poético, al tiempo que parodia al mundillo artístico de la Ciudad de México en la década de los setenta.

García Madero exhibe la “mafia” del círculo letrado de México, muestra tanto la rebeldía como los escasos principios de sus líderes. Este aprendiz de poeta es el encargado de presentar, en la segunda parte de su diario, la mayor de las inversiones paródicas: la aparición y desaparición de Cesárea Tinajero.

Igualmente, es su figura la que, al clausurar la novela, presenta el intrigante enigma que corona el texto: “¿Qué hay detrás de la ventana?”.²⁸⁷ Entre las múltiples respuestas a esta interrogante se considerará que más allá del marco hay un panorama dinámico y distinto. La novela de Bolaño exhibe un planteamiento que reformula la idea de escritor latinoamericano; también propone una pregunta y rompe con los márgenes del escritor canónico.

²⁸⁷ Bolaño, *Op. Cit.*, p. 609.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía principal

Bolaño, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Bibliografía acerca del autor

Bolognese, Chiara, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Chile, Editorial Margen, 2009.

Cobas Carral, Andrea y Verónica Garibotto, “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (editores), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 163-189.

Contreras, Roberto, “Roberto Bolaño (Santiago, 1953)”, en: Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Chile, Frasis Editores, 2003, pp. 203- 230.

Espinosa, Patricia, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Chile, Frasis Editores, 2003.

-----, “Roberto Bolaño: un territorio por armar”, en: Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 126-135.

Flores, María Antonieta, “Notas sobre Los detectives salvajes”, en: Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 91-96.

Franz, Carlos, “De Donoso a Bolaño: entre el lector culto y el lector o-culto”, en: Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 151-156.

Garabano, Sandra “*Los detectives salvajes* y la novela del archivo cultural latinoamericano”, en red: <http://www.dissidences.org/4GarabanoBolano.html>

Manzoni, Celina, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 335- 357.

Manzoni, Celina (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana (1990-2000)*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

-----, *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

----- (ed.), *Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

Martínez, Ricardo, "Más allá de la última ventana. Los "marcos" de Los detectives salvajes desde la poética cognitiva", en: Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Chile, Frasis Editores, 2003, pp. 187-200.

Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, 2008.

Paz Soldán, Edmundo, "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis", en: Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 217- 228.

Promis, José, "Poética de Roberto Bolaño", en: Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Chile, Frasis Editores, 2003, pp.47- 63.

Rojo, Grínor, "Sobre *Los detectives salvajes*", en: Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Chile, Frasis Editores, 2003, pp.65-75.

Rosso, Ezequiel, "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial", en: Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 133- 143.

Villoro, Juan, "El copiloto del Impala", en red:
<http://sololiteratura.com/bol/bolanorevilloro.htm>

Bibliografía teórica general

Andrade, Magdalena, *Literatura y medios de comunicación de masas: la desconstrucción de la parodia en la novela latinoamericana*. Tesis doctoral, California, University of California, 1991.

Bajtín, Mijaíl, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2002.

-----, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1992.

-----, *Problemas en la poética de Dostoievski*, México, Siglo XXI, 2003.

-----, *The dialogic imagination: four essays*, Austin, University of Texas, 1981.

Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura, Barcelona, Paidós, 1987.

-----, Carrizo Rueda, Sofía, *Poética del relato de viajes*, Reichenberger, Erfurt, 1997.

Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Herrero- Olaizola, Alejandro, *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Verbum, 2000.

Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia", en: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM Iztapalapa, 1992.

Jitrik, Noé, "Rehabilitación de la parodia", en: Roberto Ferro (introd. y coord.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Editorial Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1993.

Kiremidjian, David, *A study of modern parody*, New York-London, Garland Publishing, 1985.

Lienhard, Martin, *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México D.F., Ediciones Taller Abierto, 1998.

Müller, Beate (ed.), *Parody: dimensions and perspectives*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

Peralta, Jorge Luis, "Los cuerpos de Alejandra Pizarnik. Una lectura de sus Diarios". Tesis de maestría inédita. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2009.

Schneider, Luis Mario (Selección de textos e introducción), *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, 1994.

Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious*, Londres, Routledge, 1984.

Bibliografía de otros autores

Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada, 2002.

-----, *Los Lanzallamas*, Barcelona, Montesinos, 1995.

Baroja, Pío, "La sima".

En red: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/baroja/sima.htm>

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1997.

Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004.

Cortázar, Julio, *Bestiario*, Buenos Aires, Alfaguara, 2008.

-----, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, RM, 2010.

-----, *Rayuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Lautréamont, Conde, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Editorial Pre-Textos, 2004.

Marechal, Leopoldo, *Adán Buenos Ayres*, Barcelona, Editorial Sudamericana, 2000.

Monsiváis, Carlos, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

Vila- Matas, Enrique, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2008.